

ВЕЧНОСТЬ КАК СЮЖЕТ



В
Е
Ч
Н
О
С
Т
Ь

К
А
К

С
Ю
Ж
Е
Т

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Тверской государственный университет»
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы

Вечность как сюжет

Тверь 2015

УДК 821.161.6.09(082)
ББК Ш5(2+411.2)-34
В 39

Редакторы — составители С. А. Васильева, А. Ю. Сорочан

*Издание подготовлено в рамках работ
по гранту Президента РФ для государственной поддержки
молодых российских ученых — докторов наук
(МД-3162.2014.6)*

В 39

Вечность как сюжет: Статьи и материалы. — Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2015. — 352 с. (Время как сюжет; Вып. 4).

В издание включены статьи и сообщения, посвященные анализу сюжетного потенциала времени в литературе и искусстве. В центре внимания участников проекта — различные модели описания вечности, художественные формы ее воплощения, методы создания «вечных образов».

На обложке:
Гидроэлектростанция в Яропольце.
Участники конференции в Осташево
(усадебная усадьба великого князя Константина).
Фото Н.Ю. Сорочана

ISBN 978-5-903728-99-2

© Авторы статей, 2015

© Издательство Марины Батасовой, 2015

**ФИЛОЛОГИЯ PERENNIS:
К ПРОБЛЕМЕ ПОСТРОЕНИЯ
ТРАДИЦИОНАЛИСТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ¹**

Настоящее предисловие не претендует на всесторонний анализ проблемы — и тем более на ее решение. Однако мне кажется целесообразным наметить некие теоретические рамки дискуссии, которая вполне логично продолжает наши исследования сюжетных моделей времени. Ранее некоторые декларативные тезисы формулировались по итогам конференций — достаточно просмотреть предисловия к предшествующим сборникам нашей серии. Однако сейчас возникла необходимость изменить сложившийся формат и попытаться охарактеризовать спектр теоретических проблем, которые мы можем попытаться осмыслить. Как мне кажется, обсуждение небесполезно...

Итак, обращение литературоведения к вечным ценностям связано с выработкой некой системы трансцендентных критериев, позволяющих филологу сохранять заданную систему координат независимо от исторических и/ или теоретических ориентиров. Условно — обнаруживая в текстах Пушкина и Прилепина некие идентичные установки, филолог с легкостью встраивает свои медитации в статичный, более или менее четко структурированный нарратив. Поиск таких вечных ориентиров, мотивов, образов позволяет сконструировать (или обнаружить) сюжет, который имеет все шансы стать вечным.

Поиск такого сюжета ведется в русле системно понимаемой традиции (национальной, социальной, культурной и т.д.) Конечно, вечные сюжеты и вечные ценности можно и нужно рассматривать в русле традиционализма. В широком понимании традиция — «утверждение, верование или практика, передаваемая (в том числе и изустно) из поколения в поколение».² Традиционализм как система философских и религиозных представлений исследован давно, философия переннис — в

¹ Статья написана в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых — докторов наук (МД-3162.2014.6, «Репрезентация и идентичность в русской литературе XIX-XXI веков»).

² Shorter Oxford english dictionary, 3 ed. — Oxford, 1979.

последнее время вызывает немалый интерес у представителей самых разных научных дисциплин.

Мне хотелось бы поставить вопрос о существовании «вечной филологии» как аналога «вечной философии» или «вечной эстетики». Понятно, что в равной степени интересны будут и попытки исторической поэтики генетически объяснить все богатство литературного материала, свести вечность к изначальной точке, и опыты советского литературоведения, трансформирующего материал на основании политической доктрины, и попытки «нового историзма» сконструировать модель прагматической традиции...

Я не хочу перегружать этот краткий текст теоретическими выкладками; каждый традиционалистский подход будет сопровождаться простым и показательным примером; дальнейшие примеры читатели, несомненно, обнаружат в статьях сборника.

Генетическая реконструкция в идеальном, чистом варианте — пример, известный всем студентам, которые слушали курс исторической поэтики. Сюжет набоковской «Лолиты» — прекрасный образец реализации вечного солярного мифа; Солнце (Гумберт) движется к вечерней заре (мать Лолиты) и стремится вернуться к утренней (Лолита), но для этого оно должно погрузиться во мрак ночи/смерти. Сюжет вечен? Несомненно. Стабилен? Столь же несомненно. Позволяет ли солярная теория таким образом прочесть всю мировую литературу? Пожалуй. Но приведет ли это к построению единой и непротиворечивой сюжетной схемы? Что-то подсказывает — вряд ли.

И от генетики мы переходим к различным формам встраивания вечных сюжетов в готовые внешние схемы. Марксистское литературоведение прекрасно доказало, что автор бессмертной фразы «Коза кричала нечеловеческим голосом» — продолжатель гуманистических традиций русской литературы. В его текстах есть все необходимое, все тематические блоки, важные с единственно ценной классовой точки зрения. Вот поиском этих блоков литературовед и занимался, открывая в Гладкове — Пушкина, а в Брежневе — Толстого. Тоже поиск тотальности? Несомненно. Продуктивный? В какой-то мере да — наших исследований наивной литературы не было бы без советского опыта изучения литературы «рабоче-крестьянской». Но будут ли найденные схемы действительно вечными?

Вариант религиозного перенниализма кажется самоочевидным. И вместе с тем в филологии этот вариант заметен не только в изучении вечных христианских / исламских / православных ценностей. Приведу опять же пример: Митрофан Ладыженский, изучая религиозную литературу, подчеркивает параллели между буддизмом и христианством, обнаруживает и общность сюжетов, и общность неизменных ценностных ориентиров. Ими определяется и развитие литературы, и самая жизнь. Ладыженский познакомился с Л.Н. Толстым за три месяца до смерти писателя. И в разговоре обратил внимание классика на «правдивые» философские изречения, которых богоискатель, по его мнению, не замечал: «Представьте себе круг и в центре его Бог. От окружности круга стремятся люди к Богу. Пути их жизни — это радиусы от окружности к центру. Поскольку они, идя по этим путям, приближаются к Богу, постольку они делаются ближе друг к другу в любви своей...»¹ И в дальнейшем анализе критик поверяет этой максимой всю жизнь Толстого, который стремился приблизиться к Богу, но все никак не мог отыскать верный путь. Для выстраивания этого сюжета используются и художественные, и публицистические тексты... И смерть Толстого — результат того, что он сам возомнил себя свечником!»² Можно ли подобные интерпретации изначального вечного сюжета обнаружить и в творчестве других авторов? Ладыженский с легкостью это подтверждает, обращаясь к житетворчеству декадентов — в его понимании адептов «темной силы». Его книги содержат подобные нетривиальные анализы сочинений Л. Андреева и Э. Золя, от Достоевского он переходит к Кришнамурти, а потом к Гюисмансу. Сюжет един, установки тоже едины...

Можно сказать: это случай крайний, нельзя о литературоведении начала XX века судить по Ладыженскому, как нельзя о состоянии философии этой эпохи судить по Карлу Дюпрелю, положим. Но подобная генерализация сюжетов свойственна поискам православной традиции в советской литературе и католической — в светской литературе европейской...

¹ Ладыженский М.Н. Сверхсознание и пути его достижения. — М.: ЭКСМО, 2003. — С. 521.

² Там же. — С. 533.

Логоцентричное устройство филологической Вселенной превосходно описал А. Эткинд: «Отражая события прошлого, текст предсказывает или даже определяет события будущего, и в этом качестве придает смысл их загадочному течению. Литература в широком смысле слова <...> развертывает смыслы, которые иногда осуществляются в жизнь ее читателями. Сила текста определяется, в частности, его способностью быть посредником между предшествующими и последующими ему событиями».¹ И текстостремительное, и текстобежное движение задаются самим существованием текста, именно он — единственная ценность и единственное сюжетное ядро. Самый лучший пример этого — текст несерьезный, но создаваемый для перманентного изменения реальности. Вот, скажем, до сих пор не освоенная филологами книга Георгия Гурджиева «Все и вся. Объективно-беспристрастная критика жизни человека, или рассказы Вельзевула своему внуку». Все мемуаристы отмечали, что Гурджиев, диктуя этот текст, явно издевался над своими последователями. Своеобразное провокационное изложение религиозной догмы на поверку оказывается филологическим трактатом. Гурджиев сам рассуждает о филологии, постоянно подчеркивая, что его интересуют сходства, а не различия, его занимает то общее, что позволяет устанавливать внутритекстовые связи между новыми понятиями, моделируя уже связи затекстовые.

«Русский язык, этого нельзя отрицать, очень хорош. Мне он даже нравится, но... только для того, чтобы обмениваться анекдотами или пользоваться им, когда нужно проехать по чьей-нибудь родословной. Русский язык похож на английский, который тоже очень хорош <...> оба эти языка похожи на блюдо, которое в Москве называют солянкой и в которое кладут все, по сути дела все, что хотите...»² Ирония? Но не подвергается сомнению сама реальность языка, позволяющего моделировать тексты: «...сюжеты или герои этих текстов являются переработанными сюжетами или героями каких-то других тек-

¹ Эткинд А. Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. — №. 47. — С. 31.

² Гурджиев Г. Рассказы Вельзевула своему внуку. — М.: ЭКСМО, 2002. — С. 11.

стов».¹ Как видим, филолог, оперирующий понятием «презумпция интертекстуальности», чаще всего повторяет путь филолога, исследующего «православную духовность» — принципиальной разницы нет, есть набор трансцендентных установок, на базе которых конструируются вечные сюжеты. Несомненный текстоцентризм работы Бахтина, в которой «карнавальная культура» вычитывается из текста, лишь подтверждает, что филология перennis может достигать высочайшего уровня.

Может, стоит остановиться — и выбирать для себя изначально ограниченную схему, основа которой в тексте или за его пределами? И достаточно одного вечного сюжета — для каждого исследователя или группы исследователей?

Идея вечного изменения может ставиться под сомнение — как в теории речевых актов, где революционное языковое средство изменяет мир, полностью преображая его. Здесь уместен пример из фантастической литературы. Роберт Шекли написал блестящий рассказ «Потолкуем малость?», в котором ставится под сомнение сама возможность контакта. На планете, куда прибывают астронавты, язык постоянно меняется — и поэтому общение становится невозможным. Вечная революция позволяет создавать сюжетные конструкции, но их полезность оказывается под сомнением...

И здесь мы приходим к филологическому прагматизму, к теориям Ричарда Рорти, к положению литературоведения в системе культурных институтов. Конечно, эти установки близки релятивизму. Напомню, что «слабый читатель», по Рорти, пытается декодировать текст, отыскать «правильное толкование», а «сильный» вкладывает в тексты свой собственный словарь. Троцкий был слабым читателем Манифеста Коммунистической партии (текст воспринимался как описание экспансии), а Сталин — «сильным» (он вложил в Манифест ту модель, которая получила название «марксизма-ленинизма»). Но оправдана ли установка на вечную смену сильных чтений, на вечную зависимость филологии от конъюнктуры? Разумеется, нет. История «Манифеста» и его последствий — тому яркое подтверждение.

¹ Эткинд А. Новый историзм... — С. 32-33.

Почти все описанные практики работы с текстом некоторым образом представлены на нашей конференции. Мы сталкиваемся и с вечными сюжетами, и с диалектикой вечно-го/временного, и с перенниалистской интерпретацией фантастических текстов, и с образными и мотивными конструкциями. Мы движемся от семиотического тоталитаризма к прагматизму вечного движения... «Так развивается Жизнь» — об этом писал один из популярнейших писателей начала XX века, «английский Дюма-отец» М. Ф. Шиль. В наследии известного писателя эта повесть стоит особняком — в ней Шиль, которого сравнивали не только с Дюма, но и с Толстым, поставил под сомнение все концепции биологического развития и дать научное обоснование идее божества: «Представь планету, движущуюся вокруг солнца: воплощение однообразия! Что может там произойти? Ни единый разум не смог бы ничего изменить в этом движении, движении, движении — но рука Божья касается планеты, немного наклоняет ее ось, задает ее вращение: о как просто, как мудро, как разнообразно творение Божье! Лето, зима, день, ночь, нет больше двух одинаковых дней; а внизу ты видишь подпись: “Бог”. Вот таким способом развивается Жизнь...»¹ Подобная идея вечного развития вводится с использованием НФ-машинерии, которая для писателя особого интереса не представляет. Важнее другое — Жизнь вечна, но это чудесным образом не отменяет событийности, не ограничивающейся вечными изменениями. Подобных текстов много — в первую очередь в рамках фантастического жанра. Но что хорошо для жителей далекой галактики, не всегда приемлемо для земных филологов, решающих земные проблемы?

Какие еще варианты чтения может предложить нам филология, стремящаяся отыскать опору в вечности и неизменную систему ценностных ориентиров?

Думаю, мы можем попытаться экстраполировать одну известную философскую модель. В одной из статей Жак Деррида писал о том, что «слушание своей речи воспринимается как абсолютно чистое самоотношение, происходящее в близости-к-себе, фактически являющейся абсолютной редукцией про-

¹ Шиль М. Ф. Так развивается Жизнь // Новые страшные истории. — [Б.м.]: оПУС М, 2015. — С. 101.

странства вообще»¹. По существу, восприятие собственного голоса со стороны ведет к осознанию себя как другого. Это важнейшая основа литературного процесса — и ключевой момент работы филолога с текстом; если мы задумаемся не о звучащем голосе, а о чтении литературного текста, то придем к сходным выводам. Вечное литературоведение — редукция пространственно-временных соотношений к неким точечным схемам, уничтожение границ и формирование единой и постоянной дискуссионной сферы. Нас много раз потчевали вопросом: где находится смысл текста? Думаю, стоит его переформулировать и дать в иной огласовке: смысл текста — всегда. И только в этом «всегда» возможно установление близости с другими — автора с читателем, читателя с критиком, критика с филологом или философом. А это ведет и к восстановлению цельности себя — слышимый голос позволяет вернуть утраченное единство и обрести вечность. Впрочем, это может прозвучать пессимистично. Дабы этого избежать — еще один пример...

«Тайна Грааля» — условное название серии эссе и статей 1900-х годов известного писателя-мистика Артура Мейчена. Из них вы узнаете, что Мэйчен думал о тайне Гластонбери, об артуровском цикле и об источниках легенды. Вы даже узнаете, где находится чаша — и где обитает Снарк; оказывается, все это не так уж и далеко... Особенно забавна была полемика Мэйчена с ученым доктором Альфредом Наттом, крупным исследователем и переводчиком средневековых романов. Мистер Натт, хотя и с оговорками, поддерживает гипотезу, которая связывает Грааль с тамплиерами, рассуждает о тайнах Святой Крови и о знании, которым наделен Хранитель чаши. А литератор, фантаст и мистик, возражает ученому, возвращает его на грешную землю, отстаивает самые простые и реальные вещи, разоблачая нелепые суеверия и оккультные доктрины. Как будто рационалист и мечтатель поменялись местами: первый провозглашает существование тайной доктрины, второй — решительно отрицает все, что не подлежит строгому логическому анализу. В том-то и необычность ситуации, что для Мэйчена простейшие явления реальной жизни, подчиняющиеся очевидным законам, оказываются куда более возвы-

¹ Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля. — СПб.: Алетейя, 1999. — С. 106.

шенными и таинственными, чем альбигойские и теософские учения.

Ответ Мейчена — открытие в литературном тексте «чистейшего самоотношения», трансцендентный опыт, который, увы, не осваивается литературоведением — практически ни одной работы об этих текстах нет... У нас есть еще пробелы; и скорое структурирование вечности вряд ли возможно. В сюжете много белых пятен — и мы начинаем их заполнять.

В рамках недавней конференции «Структура пустоты» (Любляна, 2013) рассматривалась проблема интерпретации чистого бытия и чистого ничто, по сути приводящая нас к филологическим истолкованиям вечности. Выбор прост: либо созерцание вечности приводит нас к «онтологическому безразличию», к созерцанию неизменного, либо филолог обращается к поискам «небожественного сакрального», как показано в недавней же одноименной книге С.Н. Зенкина (М.: РГГУ, 2012). Так что опыты работы с подобными категориями представлены. Осталось только решить — насколько вечен сам предлагаемый выбор?

В настоящем сборнике статьи объединены в несколько разделов. В первом рассматриваются различные трансформации понятия «вечность» и связанных с ним сюжетных единств — работа конференции осуществлялась в рамках междисциплинарного, но в основе своей историко-литературного проекта, и эту связь с историей мы хотели бы подчеркнуть. Во втором разделе рассматриваются «пределы вечности»: смежные категории, которые, как правило, не противопоставляются «вечному». Третий раздел посвящен антитезе вечного и временного, а четвертый — собственно традициям построения «вечных сюжетов» и воспроизведения «вечных образов». Как видим, тема достаточно сложна, и потенциал ее далеко не исчерпан. В рамках следующих конференций проекта мы планируем продолжить анализ сюжетного потенциала временных категорий — а подобный анализ немислим без обращения к вечности...

Александр Сорочан



ИСТОРИЯ ВЕЧНОСТИ

ВЕЧНОСТЬ В СОЗНАНИИ ЛЕРМОНТОВА

Лермонтов все события воспринимал с точки зрения вечности. Он постоянно думал о «бессмертии» исторических событий и человека в памяти других людей и о личном бессмертии. Страдая в кратковременной жизни, поэт сначала считал смерть и забвение в могиле благом, но вместе с тем высказывал противоположные суждения о понятном, привычном земном существовании и вечной жизни в ином, таинственном мире. Райское блаженство для него притягательно, но миг полноты земного бытия часто ценится дороже. В зрелом творчестве Лермонтова вечность хаотична, а загробное бытие страшно невозможностью контакта между мирами живых и мертвых и даже между мертвыми: без тела душа утратит свою индивидуальность и станет неузнаваемой.

Ключевые слова: *вечность, время, небо, смерть, ад, рай, душа, тело.*

У Лермонтова не все слова, связанные с вечностью, действительно ее подразумевают: «вечный», «навски» могут значить и «всегдашний», «навсегда». Так, у героя поэмы «Джулио» «вечная пустота»¹ в душе. В «Герое нашего времени» Вера пишет Печорину в прощальном письме: «Мы расстаемся навеки; однако ты можешь быть уверен, что я никогда не буду любить другого <...>» (4, 278). Здесь «навски» — синоним «навсегда» и «никогда» в пределах земной жизни, без мысли о загробной.

Но «в образе *времени* у Лермонтова всегда присутствует и *вечность*. В этом, кажется, его отличие от предшествующих поэтов: любое событие жизни и даже самый бег времени поэт изначально воспринимает с точки зрения вечности»².

¹ *Лермонтов М.* Полн. собр. соч. <в 4 т.> — Т. 2. — М.: Правда, 1953. — С. 56. Далее том и страницы этого издания указываются в тексте.

² *Кошелев В.А.* Историческая мифология России в творчестве Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Историческая мифология. Материалы и исследования. — Великий Новгород; Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2014. — С. 21.

Правда, еще одно значение слов с корнем *веч* — связано у него с земной, временной жизнью. Человек может после смерти остаться в памяти другого или других, в том числе благодаря славе, военной или поэтической. Это относится и к историческим событиям и их участникам, как в «Поле Бородина», где слава Бородинского сражения провозглашается в качестве такой же вечной, как «очи» небес (очевидно, звезды, у Лермонтова вообще ассоциирующиеся с небесной красотой и гармонией): «Однако же в преданьях славы / Всё громче Рымника, Полтавы / Гремит *Бородино*. / Скорей обманет глас пророчий, / Скорей небес потухнут очи, / Чем в памяти сынов полночи / Изглядится оно» (1, 193). В «Отрывке» 1831 г. Лермонтов от имени вымышленного древнерусского князя Мстислава Черного писал: «Свой замысел пускай я не свершу, / Но он велик — и этого довольно; / Мой час настал; — час славы иль стыда; / Бессмертен иль забыт я навсегда <...>» (1, 171). Лермонтовым ценится *любая* память. Уже в очень раннем, 1829 г., стихотворении «Покаяние» дева хочет, чтобы после ее смерти память о том, что она пережила, сохранил поп, перед которым она исповедуется (по сути, это как раз вовсе не покаяние, не мольба об отпущении грехов): «Я спешу перед тобою / Исповедать жизнь мою, / Чтоб не умертвить с собою / Всё, что в жизни я люблю!» (1, 63). О своей будущей славе юный поэт впервые высказался в стихотворении «Дереву» 1830 г.: «<...> мой дух бессмертен силой, / Мой гений веки пролетит <...>» (1, 113), это предвосхищение слов Пушкина о заветной лире, в которой душа переживет его прах и «тленья убежит», во всяком случае пока «жив будет хоть один пиит»¹ (про рай и жизнь вечную тут речи нет).

Эта тема наиболее обстоятельно развита в самом большом и сложном юношеском произведении Лермонтова «1831-го июня 11 дня», самым дневниковым названием которого он постарался навеки зафиксировать один определенный день. Ведь он всегда понимал поэтический дар как дар небес, приобщение к вечной жизни уже в буквальном понимании. Он пишет: «<...> неведомый пророк / Мне обещал бессмертье, и живой / Я смерти отдал всё, что дар земной». Это даст «бессмертье» в глазах

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т. 4-е изд. — Т. III. — Л.: Наука, 1977. — С. 340.

«света» не только ему, но и его возлюбленной: «<...> для небесного могилы нет. / Когда я буду прах, мои мечты, / Хоть не поймет их, удивленный свет / Благословит; и ты, мой ангел, ты / Со мною не умрешь: моя любовь / Тебя отдаст бессмертной жизни вновь; / С моим названьем будут повторять / Твое: на что им мертвых разлучать?» Это, так сказать, о земном бессмертии, о памяти в веках. «Но если понятие *век* связано с человеческой жизнью, то *вечность* обозначает устремленность к смерти»¹. Смерть в полном смысле слова вечна², а Лермонтов сумел «заглянуть как в бездны собственной души, так и метафизические глубины бытия»³.

Далее в его стихотворном трактате речь идет о буквальном бессмертии души в отличие от тела: «<...> есть всему конец; / Немного долголетней человек / Цветка; в сравненье с вечностью их век / Равно ничтожен. Пережить одна / Душа лишь колыбель свою должна». Следующая строфа начинается словами: «Так и ее созданья» (1, 136) — создання души. В отличие от того, что будет у Пушкина в 1836 г., Лермонтов не думает ограничивать жизнь созданий души временем существования на земле других поэтов. В одной из последующих строф этого большого стихотворения сказано о действии⁴: «Мне нужно дей-

¹ Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова. — С. 21.

² Т.В. Игошева в книге о Лермонтове и Блоке обращается «к платоновской мысли о том, что время — только некое движущееся подобие вечности, т. е. оно *было* и *будет*, в то время как вечность только *есть*» (Игошева Т.В. Лермонтов как культурный герой в художественном мире Александра Блока // М.Ю. Лермонтов: Историческая мифология. С. 433; см.: Платон. Собр. соч. в 4 т. — Т. 3. — М.: Мысль, 1994. — С. 615).

³ Игошева Т.В. Лермонтов как культурный герой в художественном мире Александра Блока. — С. 372.

⁴ «Сознание поэта как будто не в состоянии примириться с идеей бесцельной длительности, «мерного» кругооборота времени <...>» (Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова. С. 22). «Идея, мысль представляет в глазах Лермонтова ценность не сама по себе, но как форма и основание изменяющего человека и жизнь де й с т в и я. Положение это — краеугольное для Лермонтова» (Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова // Асмус В.Ф. Избранные философские труды. — Т. 1. — М.: Издательство Московского университета, 1969. — С. 8). Его герой Печорин жил лишь до тех пор, пока исключи-

ствовать, я каждый день / Бессмертным сделать бы желал, как
тень / Великого героя, и понять / Я не могу, что значит отды-
хать» (1, 140). «Тень великого героя» здесь — не метафора. К
вечности в творчестве Лермонтова прямое отношение имеют
призраки, живые мертвецы, довольно многочисленные у него.
Первой в его лирике появляется тень Наполеона в одноимен-
ном стихотворении 1829 г. — этого безусловно величайшего
для Лермонтова героя. Эта тень будет у него появляться и в
дальнейшем вплоть до последнего стихотворения наполеонов-
ского цикла — «Последнее новоселье» (1841). Наполеон и Бай-
рон были образцами для Лермонтова, который признавался в
письме к С.А. Бахметевой (август 1832 г.): «<...> тайное созна-
ние, что я кончу жизнь ничтожным человеком, меня мучит» (4,
318). Еще в стихотворении «1830. Мая. 16 числа» (тоже *увекоче-
вечен* один день) он писал: «Боюсь не смерти я (т. е. самого
факта прекращения жизни. — С. К.). О, нет! / Боюсь исчезнуть
совершенно. / Хочу, чтоб труд мой вдохновенный / Когда-
нибудь увидел свет» (1, 111), хотя «разрушенья» тела это, ко-
нечно, не предотвратит и страданий на том свете тоже.

В стихотворении 1832 г. «К***» («Я не унижусь пред то-
бою...») он упрекал Н. Ф. Иванову: «Как знать, быть может, те
мгновенья, / Что протекли у ног твоих, / Я отнимал у вдохнове-
нья! / А чем ты заменила их? / Быть может, мыслию небесной /
И силой духа убежден, / Я дал бы миру дар чудесный, / А мне
за то бессмертье он? —» (1, 217). Но здесь уже звучит мысль и о
том, что бессмертием в творчестве можно пожертвовать ради
любви. А прославление героя поэтами не было признано выс-
шей ценностью еще в стихотворении 1830 г. «Могила бойца»:
«Хотя певец земли родной / Не раз уж пел о нем, / Но песнь —
всё песнь; а жизнь — всё жизнь! / Он спит последним сном. —»
(1, 133). О вечной жизни души и тут ничего не сказано.

В принципе же у Лермонтова к земной жизни было столько
претензий, что он в ряде произведений признавал *небытие*, в
частности бесчувственный сон в могиле, благом по сравнению с
такой жизнью; о небесном блаженстве в этих произведениях
тоже никакой речи нет. Жизнь плоха уже ввиду ее краткости:
«Как солнце зимнее на сером небосклоне, / Так пасмурна

тельно активно действовал, а разочаровавшись во всем, в бездействии
не смог жить.

жизнь наша. Так недолго / Ее однообразное течение...» (1, 79) — сказано в «Монолог» («Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете...»¹) 1829 г. В стихотворении 1830 г. «К ...» («Простите мне, что я решился к вам...»), где, правда, рассказывается про некоего умирающего Евгения, о могиле говорится: «всё пусто там» — и вместе с тем: «Всё прах, что некогда она манила / К себе» (1, 105), т. е. прах и пустота — как жизнь, так и смерть. Но все-таки смерть как будто лучше: «Я в жизни — много — много испытал, / Ошибся в дружбе — о! храни моих мучений / Слова — прости — и больше нет волнений <...>» (там же). Вместе с тем, как отметил А.А. Блок, Лермонтов, создавая стихотворение «Настанет день — и миром осужденный...» (1831) от лица человека, которого ждет казнь (1, 168—169), «искал определения к слову «весть»: «могильная», «желанная» <...>»². Все-таки герой не счел «могильную» весть «желанной». А в поэме «Исповедь», написанной около 1830 г., уже были слова, впоследствии перешедшие в «Мцыри» (но в зрелой поэме говорится и про «приют» души в раю): «Меня могила не страшит. / Там, говорят, страданье спит / В холодной вечной тишине», — хотя и ценность жизни отнюдь не перечеркивалась: «Но с жизнью жаль расстаться мне <...>» (2, 69). В стихотворении «Что толку жить!.. без приключений...» (1832) к давно похороненному персонажу подзахоронят милую нежную девицу: «Но ни дыханием, ни взглядом / Не возмутится ваш покой — / Что за блаженство, боже мой!» (1, 240). Пленный рыцарь в одноименном стихотворении 1840 г. влачит жалкое существование в темнице, и для него смерть как вечность, побеждающая время³ (для него — метафорически — «конь»), будет освободительницей и даже слугой: «Мчись же быстрее, ле-

¹ Невежественный «биограф» Лермонтова, не зная, что слово «ничтожество» тогда означало небытие, несуществование, решил, будто в этом произведении поэта говорится о людях-ничтожествах и будто оно — «пролог его знаменитой “Думы”, печальное размышление над всей русской жизнью своего времени» (*Бондаренко Владимир*. Лермонтов: Мистический гений. — М.: Молодая гвардия, 2013. — С. 182).

² Сочинения Лермонтова, подготовленные к изданию А. Блоком // М.Ю. Лермонтов: Историческая мифология. — С. 532.

³ По Лермонтову, «время и вечность в человеческом сознании несоединимы» (*Кошелев В.А.* Историческая мифология России в творчестве Лермонтова. — С. 24).

тучее время! / Душно под новой броней мне стало! / Смерть, как приедем, подержит мне стремя; / Слезу и сдерну с лица я забрало» (1, 294). Вместе с тем за два года до этого Лермонтов написал совершенно пессимистическое стихотворение «Гляжу на будущность с боязнью...», где «жизнь другая» — желанная смерть: «Земле я отдал дань земную / Любви, надежд, добра и зла; / Начать готов я жизнь другую, / Молчу и жду: пора пришла», так как «И тьмой и холодом объята / Душа усталая моя; / Как ранний плод, лишенный сока, / Она увяла в бурях рока / Под знойным солнцем бытия» (1, 268). Здесь даже солнце — мрачный символ. Таким образом, отношение к смерти как небытию у поэта не отличалось устойчивостью.

Разумеется, Лермонтов не был атеистом, но был «богоборцем» и во всяком случае иногда являл себя *скептиком* в отношении Бога, или неба — к этой метонимии он часто прибегал. Земля и небо — важнейшие *мотивы* его творчества¹. Он, безусловно, верил в рай, в небесное блаженство — и все-таки иногда, видимо, в нем сомневался; поэтому как минимум недостаточно сказать о его мировоззрении: «Вечность незыблема и обещает избавление от суетного, “миражного” времени. Это явление космического порядка и образ вселенской гармонии <...>»². В 1832 г. он писал: «Смело верь тому, что вечно, / Безначально, бесконечно» — и тут же: «Что прошло и что настает, / Обмануло иль обманет. —» (1, 228).

В знаменитом «Ангеле» (1831) земной мир предстает как мир «печали и слез», а воспоминание о звуке песни Ангела долго томит «желанием чудным» (1, 163—164) принесенную им на землю душу. В том же году про обыкновенную девушку в стихотворении «Я видел тень блаженства; но вполне...» говорится: «Кто скажет мне, что звук ее речей / Не отголосок рая?» (1, 161). В стихотворении 1840 г. «<М.П. Соломирской>» («Над бездной адскою блуждая...») «Душа преступная порой / Читает на воротах рая / Удары надписи святой // И часто тайную отраду / Находит муче неземной, / За непреклонную ограду / Стремясь завистливой мечтой» (1, 300), т. е. даже только мечта о

¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С.302—304.

² Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова. — С. 23.

рае приносит ей облегчение. В «Княжне Мери» Печорин, читавший перед дуэлью роман Вальтера Скотта, спрашивает себя: «Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?...» (4, 269). В стихотворении неизвестного года «Черны очи» «звезды ночи / Лишь о райском счастье говорят <...>» (1, 337). Вплоть до последних стихотворений — «Выхожу один я на дорогу...», «Пророк» — звезды у Лермонтова символизируют райскую красоту, гармонию и счастье. А в раннем стихотворении «Небо и звезды» (1831) лирический герой, противопоставляя, как потом в поздних, мир звезд миру людей, вообще мечтает оказаться на их месте: «Люди друг к другу / Зависть питают; / Я же, напротив, / Только завидую звездам прекрасным, / Только их место занять бы хотел» (1, 158). Как подобает христианину, Лермонтов апеллирует к справедливому, неподкупному Божьему суду. Так в «Смерти поэта». Умиравшая Нина в «Маскараде», узнав, что муж ее отравил, успевает сказать: «Но помни! есть небесный суд, / И я тебя, убийца, проклиная» (3, 304). Само по себе, без Бога, небо для Лермонтова не прекрасно. Среди умиротворяющей земной природы¹ он и в небесах «видит» Бога («Когда волнуется желтеющая нива...», 1837). Во французском стихотворении «Quand je te vois sourire...» говорится (перевод): «<...> без твоего огненного взгляда, мое прошлое кажется пустым, как небо без бога» (1, 342).

Однако *так* у Лермонтова далеко не всегда. У земного (временного) он видит свои преимущества. Например, уже в первой из своих трех стихотворных «Молитв» (1829) он обращается к Богу с просьбой и откровенным признанием: «Не обвиняй меня, всесильный, / И не карай меня, молю, / За то, что мрак земли могильный / С ее страстями я люблю; <...> За то, что мир земной мне тесен, / К тебе ж проникнуть я боюсь / И часто звуком грешных песен / Я, боже, не тебе молюсь» (1, 83). В «Земле и небе» Лермонтов считает небесное счастье огромным, но «темным», неясным по сравнению с земным: «Как землю нам больше небес не любить? / Нам небесное счастье темно; / Хоть счастье земное и меньше в сто раз, / Но мы знаем, какое оно. <...> Страшна в настоящем бывает душе / Грядущего тем-

¹ «Один из ликів вечности открывается в величавой земной природе» (там же).

ная даль; / Мы блаженство хотели б вкусить в небесах, / Но с миром расстаться нам жаль» (1, 205). В стихотворении «К глупой красавице» (1830) смерть отнюдь не представляется благом, Лермонтов сравнивает ее с глупой красавицей: «Так смерть красна издалека; / Пускай она летит стрелою. / За ней я следую пока, / Лишь только б не она за мною... / За ней я всюду полечу, / И наслажуся в созерцанье. / Но сам привлечь ее вниманье / Ни за полмира не хочу. —» (1, 99). В одновременном мадригале «Очи N.N.» даже говорится об очах красавицы: «Нет смерти здесь <...>» — и столь важный для поэта образ-символ звезд отнесен к этим очам: «Хоть всё возьмет могильная доска, / Их пожалеет смерти злой рука; — / Их луч с небес, и, как в родных краях, / Они блеснут звездами в небесах! —» (1, 100). В обращении «К деве небесной» (1831) сначала эта дева как будто вне конкуренции для всего земного: «Когда бы встретил я в раю / На третьем небе образ твой, / Он душу бы пленил мою / Своей небесной красотой; / И я б в тот миг (не утаю) / Забыл о радости земной». Но это было бы только «в тот миг». Хотя еще одна строфа состоит из комплиментов деве небесной, в последней, третьей строфе лирический герой приходит к мысли, что ему милее земная женщина: «Не для земли ты создана, / И я могу ль тебя любить? — / Другая женщина должна / Надежды юноши манить; / Ты превосходней, чем она, / Но так мила не можешь быть! —» (1, 145). С другой стороны, в «Стансах» 1830 г. земное несчастье может повлечь за собой и крах надежд в небесах: «Чем успокоишь жизнь мою, / Когда ты обратила в прах / Мои надежды в сем краю, / А может быть и в небесах?..» (1, 125). В одном из стихотворений 1832 г. лирический герой сам отказывается от рая, хочет стать демоном и свою возлюбленную, которая станет ангелом, также выманить из рая: «Послушай, быть может, когда мы покинем / Навек этот мир, где душою так стынем, / Быть может, в стране, где не знают обману, / Ты ангелом будешь, я демоном стану! — / Клянися тогда позабыть, дорогая, / Для прежнего друга всё счастье рая! / Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный, / Тебе будет раем, а ты мне — вселенной! —» (1, 226). Так и Демон в поэме в нем станет соблазнять Тамару счастьем без рая, но с ним вдвоем.

В стихотворении 1832 г. «Слова разлуки повторяя...» лирический герой не имеет такой веры, как его возлюбленная. «Ты

говоришь: есть жизнь другая / И смело веришь ей... но я?...» (1, 232) — сомневается он. Потом выясняется, что в «жизнь другую» и он все-таки верит, но готов от нее отказаться: «Оставь страдальца! — будь покойна: / Где б ни был этот мир святой, / Двух жизней сердцем ты достойна! — / А мне довольно и одной. — // Тому ль пускаться в бесконечность, / Кого измучил краткий путь? — / Меня раздавит эта вечность, / И страшно мне не отдохнуть! — // Я схоронил навек былое, / И нет о будущем забот, / Земля взяла свое земное, / Она назад не отдает!..» (1, 233). Примерно в то же время герой стихотворения «Поцелуями прежде считал...» радуется тому, что теперь никого не любит, хочет забвенья, как будет хотеть «забыться» в предсмертном «Выхожу один я на дорогу...». Лермонтов пишет: «И я счет своих лет потерял / И крылья забвенья ловлю: — / Как я сердце унести бы им дал! / Как бы вечность им бросил мою!» (1, 226). «Так же просто, как другие люди говорят: моя жизнь, — Лермонтов говорит: моя вечность»¹, — писал Д.С. Мережковский. Но он не только говорит, он готов «бросить» свою² вечность «крыльям забвенья». И его герои готовы отказаться от вечности во имя земной женской любви, или мщения, как Хаджи Абрек, или любви к родине, как мцыри. Время у Лермонтова, пишет В.А. Кошелев, «обладает свойством рождать минуты высшей жизненной полноты, равноценной вечности» и даже превосходящей ее. «При этом герой Лермонтова мечтает овладеть жизненным временем как собственным достоянием и своевольно заявляет о праве выбирать меж-

¹ Мережковский Д.С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. — М.: Советский писатель, 1991. — С. 389.

² «В конечном счете, — писал Л.В. Пумпянский о Лермонтове, — чудесно только одно: вечность моей личности. Искать чудесного значит искать всего того, что доступно этому соотношению вечности себя» (Пумпянский Л.В. Лермонтов // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 605; см.: Игошева Т.В. Лермонтов как культурный герой в художественном мире Александра Блока. — С. 446). Но всегда ли Лермонтов считал вечной личность?

ду спокойной долговечностью и предельно насыщенным мгновением»¹.

В III редакции «Демона» («Песнь монахини») по крайней мере вечности предпочитался миг с ангелом: «Явился он мне лишь на миг, — / Но за вечность тот миг не отдам!» (2, 424), — хотя для монахини как минимум странно такое противопоставление. Однако и лирический герой «Станов к Д***» того же 1831 г. заявляет под впечатлением свидания с девушкой: «За вечер тот я б не взял вечность» (1, 165). Ранее мятежный герой поэмы «Исповедь» (1830—1831) считал мучения от несчастной любви более тяжелыми, чем адские мучения: «Я о спасенье не молюсь, / Небес и ада не боюсь; / Пусть вечно мучусь: не беда! / Ведь с ней не встречу никогда! / Разлуки первый, грозный час / Стал веком, вечностью для нас. / И если б рай передо мной / Открыт был властью неземной, / Клянусь, я прежде чем вступил, / У врат священных бы спросил, / Найду ли там, среди святых, / Погибший рай надежд моих?» (2, 71). И потом сразу: «Нет, перестань, не возражай!.. / Что без нее земля и рай? / Пустые звонкие слова, / Блестящий храм без божества» (2, 72). Земная девушка стала для героя божеством. Эти последние стихи Лермонтов потом отдаст не мщери (послушнику), как многие другие, а Демону: «Что без тебя мне эта вечность? / Моих владений бесконечность? / Пустые, звучные слова, / Обширный храм — без божества!» (2, 390). Правда, Демон вечностью наказан, но и «любой человек становится наказан психологическим опытом бесцельного существования “во вселенной”»². Герой «Исповеди» и за блаженную вечность даже не выдал бы свою тайну: «Кого любил? — Отец святой, / Вот что умрет во мне, со мной: / За жизнь, за мир, за небо вам / Я тайны этой не продам» (2, 72). Хаджи Абрек говорит Леиле перед тем, как отрубить ей голову из мести Бей-Булату, ее мужу: «Нет, за единый мщенья час, / Клянусь, я не взял бы вселенной!» (2, 223), а вселенная — такое пространство, в котором существуют и время, и вечность. Арсений в «Боярине Орше» (1835—1836) так восхищается речами и очами возлюбленной: «Они мой рай, они мой ад! / Для вспоминания об них /

¹ Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова. — С. 24.

² Там же. — С. 22.

Жизнь — ничего, а вечность — миг!» (2, 243). Мцыри же, не отрекаясь от рая, все-таки не райское блаженство почитает высшим счастьем: « Пускай в рай, / В святом, заоблачном краю / Мой дух найдет себе приют... / Увы! — за несколько минут / Между крутых и темных скал, / Где я в ребячестве играл, / Я б рай и вечность променял...» (2, 361). Таков романтический максимализм.

В трагедии «Испанцы» (1830) любовь Фернандо и Эмилии несчастна. Он ее целует и воспринимает этот поцелуй как горький: «О, если счастье неба будет/ Иметь так много горечи, как этот/Единый поцелуй, то я бы отказался/ От рая добровольно <...>» (3,25). Злодею Соррини он заявляет: «Когда б ты дал мне тысячу миров/ За эту девушку... я б их отвергнул все!» (3,79). А тысяча миров — нечто очень похожее на вечность. И прямо про «небо», т.е. рай, Фернандо говорит злодею: «Я уж готов/ На всё. Я с нею потерять готов/ И небо, чтоб избавить от твоих когтей» (там же). Фернандо грозит Божьим судом тем, кто подобен Соррини, но сам ничего хорошего не ждет ни от временной, ни от вечной жизни: «Я ничего не жду на небесах, / Я ничего не жду под небесами, /Я мести душу подарил <...>» (3,78). В трагедии «Menschen und Liedenschaften» (1830) Юрий Волин уверяет свою любимую девушку по имени Любовь: «За каждую каплю твоей крови я был готов отдать душу <...>» (3,144). В пьесе «Станный человек» (1831) Владимир Арбенин говорит о любимой им Наталье Федоровне (у нее имя и отчество Н.Ф. Ивановой, адресата наибольшего количества лермонтовских любовных стихотворений): «<...> я сам себе враг, потому что продаю свою душу за один ласковый взгляд, за одно не слишком холодное слово...» (3,170). Ближе к концу пьесы, перед самоубийством, Владимир предсказывает Наталье, что она проклянет «тот час, тот час... в который подала мне пагубные надежды... и создала земной рай для моего сердца, чтоб лишить меня небесного!..» (3, 210).

Лермонтовские герои не раз сомневаются в божественной справедливости, да и сам поэт, собственно, тоже. Если в стихотворении «Блистая пробегают облака...» (1831) герой мечтал о слове «люблю» из уст возлюбленной, но «просить он неба не желал! — » (1,147), то в иронической «Благодарности» (1840) Лермонтов «благодарит» Создателя за все выпавшие ему страдания и просит прямо-таки о смерти, о прекращении такой

жизни: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне/ Недолго я еще благодарил» (1, 300). Бессмертный Азраил, полюбивший смертную (2, 107), открыто упрекает Бога. Он «говорил: все- сильный бог, /Ты знать про будущее мог,/ Зачем же сотворил меня? <...> Ужели мил тебе мой стон?! И если я уж сотворен, / Чтобы игрушкой служить, /Душой, бессмертной может быть (сверхъестественное существо даже сомневается в бессмертии своей души! — С.К.), /Зачем меня ты одарил?! Зачем я верил и любил?» (2, 106). Фернандо в «Испанцах» тоже в очень большой претензии к Богу, даже проклинает то ли Его, то ли родителей: «О! проклятье/ Тому, кто дал мне жизнь! — Несправедливый бог, / Зачем казнить меня через других, / И ангела губить, чтоб наказать безумца / Ничтожного? — иль также в небесах / Есть пытки?.. Я терпел — и полно мне терпеть!» (3, 64). И для автора он остается высоким романтическим героем. Юрий Волин («Menschen und Liedenschaften») разражается большим монологом о Боге в духе Азраила: «Но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству, зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. зачем хотел он моего рожденья, зная про мою гибель?.. где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?.. о! человек, несчастное, брошенное создание... он сотворен слабым; его доводит судьба до крайности... и сама его наказывает; животные бессловесные счастливей нас: они не различают ни добра, ни зла; они не имеют вечности, они могут... о! если б я мог уничтожить себя! но нет! да! нет! душа моя погибла» и т.д. Значит, герой мечтает о полном уничтожении и страдает от сознания бессмертия души, которая тем не менее обречена. Хотя дальше он говорит как будто о полном уничтожении людей; он уподобляет природу печи с вылетающими из нее искрами. Люди разные, но «все они равно погаснут без следа <...>. Когда огонь истощится, то соберут весь пепел и выбросят вон...» (3, 155). Конечно, это слова персонажа, который перед самоубийством не в себе. Но запись, сравнивающая людей с искрами, у Лермонтова существует без отметки о том, что это не его собственные слова: когда печь погаснет, «весь пепел соберут в кучу и выбросят; так и с нами» (4, 366). А Юрий Волин и раньше прямо говорил: «Бог всеведущий! зачем ты не отнял у меня прежде этого зренья... зачем попустил видеть, что я тебе сделал, бог!.. О! (с диким стоном) во мне отныне нет

к тебе ни веры, ничего нет в душе моей!.. но не наказывай меня за мятежное роптанье, ты... ты... ты сам нестерпимую пыткой вымучил эти хулы...» (3,146—147) и т.д. Лермонтов и о себе писал в письме к М.А. Лопухиной 4 августа <1833 г.>: «<...> пора моих мечтаний миновала; нет больше *веры*; мне нужны материальные наслаждения, счастье осязательное <...>» (4, 330).

Но, конечно, у Юрия Волина, хотя он и говорит Любви, что нет другого света, нет рая — нет ада, что люди — брошенные, бесприютные существа (3, 157), ни у самого Лермонтова это не декларации атеизма. Речь идет не о вере в Бога, а о вере (доверии) Богу: в него не перестали верить — в нем разуверились, разочаровались. В пьесе «Два брата» (1834—1836) озлобленный на жизнь, переживающий безответную любовь и ревнующий к родному брату Александр говорит Вере: «Если б я умел молиться, Вера, то призвал бы на твою голову благодать бога вечного — но ты знаешь! я умею только любить» (3, 329). А Юрий Волин («Menschen und Liedenschaften»), умирая, на призыв Любви: «<...> молись! молись!» — отвечает: «Нет, не могу молиться» (3, 158). Бог не отрицается, однако романтические герои уже не могут к Нему обращаться. Правда, в черновике стихотворения «К*» («Зови надежду — сновиденьем...», 1831) первая строка имела вид «не верь ни в бога, ни в природу»¹ (что отметил Блок), но автор от нее отказался. Тем не менее вечность у него достаточно часто предстает как нечто сомнительное и во всяком случае неопределенное, а то и отнюдь не положительное, что относится не только к Демону. Переход в вечность не успокаивает страдальца. В стихотворении «1830. Мая. 16 числа» лирический герой и в смерти не надеется забыть «мучения земли», которые он, однако, *любит*. «И этот образ, он за мною/ В могилу силится бежать, /Туда, где обещал мне дать / Ты место к вечному покою. /Но чувствую: покоя нет, /И там, и там его не будет; / Тех длинных, тех жестоких лет/ Страдалец вечно не забудет...» (1, 112).

В стихотворении 1831 г. «Когда б в покорности незнания...» поэт Создателю верит и надеется на преодоление тоски, на то, что найдет любовь в ангелоподобном образе, но где? «На небе

¹ Сочинения Лермонтова, подготовленные к изданию А. Блоком. — С. 536.

иль в другой пустыне» (1, 160), т.е. небо все-таки предстает «пустыней» — не песчаной, конечно, а местом, где человек одинок. Оттого и *грядущее*, вечность в лирике Лермонтова не раз объявляется тёмной. В лирическом посвящении к поэме «Аул Бастунджи» (1833—1834) он пишет: «Моей души не понял мир — ему / Души не надо. В мрак ее глубокой / Как вечности таинственную тьму / Ничье живое не проникнет око» (2, 198). И здесь «вечности таинственная тьма», которой подобна душа. «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830) предсказывает, что на земле сотрется след людей, поскольку они живут как злодеи, а в вечности будут только наказания за злодеяния: «Наш дух вселенной вихрь умчит / К безбрежным, мрачным сторонам <...>». К будущим чистым людям станут «Слетаться ангелы. — А мы / Увидим этот рай земли / Окованы над бездной тьмы. / Укоры зависти, тоска / И вечность с целью одной: / Вот казнь за целые века / Злодейств, кипевших под луной» (1,103—104). Даже если у Лермонтова в вечности признается и ужасное, и прекрасное, обозначающее это равновесие слово «гармония» несет не только положительный смысл. Так в философско-поэтическом трактате «1831-го июня 11 дня»: в безбрежной степи, когда мысль о вечности «ум человека поражает вдруг», обостряются противоположные чувства и «каждый звук / Гармонии вселенной, каждый час / Страданья или радости для нас / Становится понятен <...>» (1, 138).

Есть в произведениях Лермонтова и сомнения в существовании вечности для людей, того света. Уже упоминались слова Юрия Волина о том, что нет ада и рая. Он говорит: «<...> нет другого света... есть хаос... он поглощает племена... и мы в нем исчезнем...» (1, 157). Печорин в «Княжне Мери» лишь задает вопрос о том, не платят ли на том свете Вальтеру Скотту за наслаждение, доставляемое его книгой, а по дороге на дуэль «герой нашего времени», имея в виду материальную и духовную субстанции человека, говорит доктору Вернеру, который «скептик и матерьялист, как все почти медики» (4, 226): «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час протрется с вами и миром навеки, а второй... второй?..» (4, 272). Опять вопрос, остающийся открытым.

Лермонтов, безусловно, боялся, что душа человека, потеряв плоть, тело, с ним вместе потеряет и свою индивидуальность. 2

сентября <1832 г.> он писал М.А. Лопухиной, что вполне осязательно чувствует действительность жизни, не согласен с тем, что жизнь есть сон¹: «Я никогда не мог отрешиться от нее настолько, чтобы от всего сердца презирать ее; потому что жизнь моя — я сам, я, говорящий теперь с вами и могущий в миг обратиться в ничто, в одно имя, т.е. опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это я после жизни! Страшно подумать, что настанет день, когда я не смогу сказать: я! При этой мысли весь мир есть не что иное, как ком грязи» (4, 324). Вот почему Лермонтов так боялся вечности: вдруг на том свете есть только хаос? В СХLI строфе «Сашки» (1835—1936?) запредельный мир неуютен даже для веков (они тоже теряют свое «лицо») и звезд (прежде символизировавших только красоту и гармонию небес), тем более для человека, который так мал: «О, вечность, вечность! Что найдем мы там / За неземной границей мира? — Смутный, / Безбрежный океан, где нет векам / Названья и числа; где бесприютны / Блуждают звезды вслед другим звездам. / Заброшен в их немые хороводы, / Что́ станет делать гордый царь природы <...>» (2, 299). Раньше, в строфе LXXXIII, уже было сказано, что человеческой души как единства вообще не останется; здесь лирический герой после смерти и тело готов разбросать тут и там: «На что мне черный крест, курган, гробница? / Пусть отдадут меня стихиям! Птица / И зверь, огонь и ветер, и земля / Разделяет прах мой, и душа моя / С душой вселенной, как эфир с эфиром, / Солется и развевается над миром!..» (2, 282). Автор «Сашки» шутивен, в принципе же он перед мировым хаосом испытывает ужас. По его мнению, если безликая душа и будет в нем блаженствовать, то не будет этого осознавать. Еще в 1830 г. он писал: «И сожаленью чуждыми руками / В сырую землю буду я зарыт. — / Мой дух утонет в бездне бесконечной!..» («Смерть» — 1, 133). Эта бездна — тот самый хаос, про который говорил близкий автору протагонист трагедии «Menschen und Liedenschaften» Юрий Волин.

В стихотворении «Ночь. II» (1830) рассказан страшный сон. Герой находится в космическом пространстве и встречает

¹ В 1829 г. он думал несколько иначе: «Нет! недостойн бедный свет презренья, / Хоть наша жизнь минута сновиденья, / Хоть наша смерть струны порванной звон» («К П.....ну» — 1, 55).

Смерть в виде Скелета, который держит в руках по дорогом для него человеку и предлагает выбрать, кто из них будет уничтожен. Потом эта участь грозит и герою. Скелет вещает: «И ты умрешь, и в вечности погибнешь — / И их нигде, нигде вторично не увидишь — / Знай, как исчезнет время, так и люди, / Его рожденье — только бог лишь вечен...» (1, 91). Сказано недвусмысленно: вечен только Бог, а люди в вечности исчезнут. Загробная вечность — «дом» человека, место, где он всегда пребывает. В стихотворении «Смерть» («Оборвана цепь жизни молодой...», 1830—1831) оказывается, что в вечности именно вечности, как и времени, не будет, потому что не будет переживаний и памяти о земной жизни (это, впрочем, не стало для Лермонтова постоянным убеждением): «Окончен путь, бил час, пора домой, / Пора туда, где будущего нет, / Ни прошлого, ни вечности, ни лет; / Где нет ни ожиданий, ни страстей, / Ни горьких слез, ни славы, ни честей; / Где вспоминанье спит глубоким сном, / И сердце в тесном доме гробовом / Не чувствует, что червь его грызет. / Пора. Устал я от земных забот» (1, 189).

Показательно, что, говоря о растворении души в вечности, Лермонтов не забывает и о несчастной участи тела (могильный червь — поистине инфернальный образ в его поэзии). Утрата тела для него — страшная трагедия. У Лермонтова больше, чем у какого-либо другого поэта, описаний страшных, разлагающихся трупов. Например, «Ночь. I» (1830) — рассказ про сон, в котором душа умершего возвращается в земной мир и «навещает» в могиле тело, в котором раньше обитала: «<...> Здесь кость была уже видна — здесь мясо / Кусками синее висело — жилы там / Я примечал с засохшею в них кровью ... / С отчаяньем сидел я и взирал, / Как быстро насекомые роились / И поедали жадно свою пищу; / Червяк то выползал из впадин глаз, / То вновь скрывался в безобразный череп <...>. Я должен был смотреть на гибель друга, / Так долго жившего с моей душою <...>» (1, 89). Это далеко не всё описание. Характерно, что здесь у Лермонтова «я» — не душа и не тело, а как бы нечто третье — единство тела и души (нетождественность «я» и души, взирающей на разложение тела, мотивирована сном). В конце стихотворения сновидец проклинает отца и мать, давших ему жизнь: «И мне блеснула мысль: — (творенье ада) / Что если время совершит свой круг / И погрузится в вечность невозвратно, / И ничего меня не успокоит, / И не придут сюда

простить меня? — / — И я хотел изречь хулы на небо — / Хотел сказать... / Но голос замер мой — и я проснулся. — ” (1, 90). Погружение времени (своего, индивидуального) в вечность, так же как уничтожение тела, побуждает к богохульству. И даже если у позднего Лермонтова “в небесах торжественно и чудно!” и мироздание гармонично, лирический герой себе места в этой гармонии не находит (“Что же мне так больно и так трудно?” — 1, 331) и желает заведомо невозможного — не смерти как полного уничтожения и забвения, а волшебного сна при сохранении в могиле целого тела с вздымающейся грудью и земных человеческих восприятий: “Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел <...>” (1, 332). В.Ф. Михайлов, вспомнив, что монашествующий К.Н. Леонтьев хотел бы изменить последний стих на “*Мне про Бога*” сладкий голос пел», счел это художественно ненужным, но по сути присоединился к Леонтьеву: “<...> не о Боге ли говорит строка, которую хотел изменить Леонтьев?”

Про любовь мне сладкий голос пел...

Ведь *кто* поёт, Лермонтов не уточняет. Женщина?.. А может, ангел?..

*Бог есть любовь...*¹

Но песню ангела естественно слушать в небесах, а не под землей. На самом деле “умиротворенность” в “Выхожу один я на дорогу...” лишь внешне, по тональности, такая же, как в “Ветке Палестины” или “Когда волнуется желтеющая нива...”. Лермонтов мечтает о вечном, пусть неполном, земном бессмертии² и о том, чтобы так же было в природе: дуб над могилой ему видится если не вечным, то вечнозеленым³ — вопреки мироустройству, а значит, и вопреки Создателю.

¹ Михайлов Валерий. Лермонтов: Один меж небом и землей. — 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 2013. — С. 581.

² “Несмотря на ничтожность земного существования, мир людей в то же время имеет преимущество перед Лермонтовым-демоном, поскольку это мир *воплощенный*” (Игошева Т.В. Лермонтов как культурный герой в художественном мире Александра Блока. — С. 400).

³ В черновике, как отмечал Блок, этого не было, а было “День и ночь чтоб голос мне отрадный / Про любовь рассказывал и пел, / И чтоб дуб зеленый и прохладный / Надо мной склонялся и шумел” (Сочинения Лермонтова, подготовленные к изданию А. Блоком. — С. 528). Но

По Л.В. Пумпянскому, “тема предсуществования и памяти его есть главная тема личности Лермонтова”¹. На самом деле восходящая к Платону и потом особенно подчеркивавшаяся Д.С. Мережковским² идея существования души до земного рождения человека, т.е. *вечного* (извечного) существования души, что ставит человека почти вровень с Богом, является, безусловно, главной в «Ангеле», но во всем лермонтовском творчестве гораздо больше выделяется тема посмертного существования в вечности, памяти о земной жизни в жизни загробной и *проницаемости* вечности для мертвых и живых, возможности их контакта.

В раннем, 1829 г., стихотворении «Письмо» контакт умершего с возлюбленной возможен, даже практически материальный, физический: “Но ты не плачь: мы ближе друг от друга. / Мой дух всегда готов к тебе летать/ Или в часы беспечного досуга / Сокрыты прелести твои лобзать...” и т.д. (1, 64). В стихотворении того же года “Наполеон” “в могиле вечно ночь. — / Там нет ни почестей, ни счастья, ни рока!” (1, 72), но это говорит тень Наполеона возвышенному певцу, т.е. вне могилы может с ним общаться. В “думе” “Наполеон” (1830) тень ничего не говорит, но свое земное прошлое помнит, все время смотрит в сторону Франции и вместе с тем любит свой остров, место ссылки бывшего императора (это предвосхищение и “Воздушного корабля”, и “Последнего новоселья”), а рыбаки ведут “чудесные рассказы” (1, 99), т.е. видят эту тень. Так во всех произведениях Лермонтова, где появляются привидения: на то они и *привидения*, чтобы их видели. В “Ночи. I” душа, вернувшаяся на землю, сама видит кроме собственного мертвого тела “ту, /Которую любил так сильно прежде <...>” (1, 89). В сказке “Незабудка” (1830) говорится, что на небе “смерти нет и нет забвенья...” (1, 94). В “Челноке” того же года сказано: “Две могилы не так нам страшны, как одна” (1, 102), т.е., очевидно, предполагается встреча двух умерших на том свете. В стихотворении “1830. Мая. 16 числа” (“Боюсь не смерти я. О, нет!..”) лириче-

важно, что Лермонтову и в могиле была бы приятна прохлада, даваемая тенью от дуба.

¹ Пумпянский Л.В. Лермонтов. — С. 600.

² См.: Игошева Т.В. Лермонтов как культурный герой в художественном мире Александра Блока. — С. 381—382, 407—408, 446—449.

ский герой отказывается после смерти, лишенный разрушившегося тела, посещать дорогих ему людей: “Я не хочу бродить меж *вами* / По разрушении! — Творец, / На то ли я звучал струнами, / На то ли создан был певец?” (1, 112). Впрочем, “бродить меж *вами*” теперь не означает реальной возможности взаимного контакта. Лермонтов уже на 16-м году в претензии к *Творцу*: неужели и он, поэт, своим *творчеством* не заслужил физического бессмертия? А в стихотворении “1831-го июня 11 дня” сомнение в возможности встречи с дорогими людьми в загробном мире — вполне определенное: “Грядущее тревожит грудь мою. / Как жизнь я кончу, где душа моя / Блуждать осуждена, в каком краю / Любезные предметы встречу я?” (1, 137). Правда, в чуть более поздней (сентябрь 1831 г.) поэме “Ангел смерти” об этом Ангеле, полюбившем смертную девушку, говорится: “Он тело девы бросил в прах: / Его отчизна в небесах, / Там все, что он любил земного, / Он встретит и полюбит снова” (2, 121), но то Ангел, а не обыкновенный умерший человек. Фернандо в трагедии “Испанцы” (1830), убив свою возлюбленную Эмилию (этим он ее спас от злодея Соррини), провозглашает: “О, я тебя навеки потерял! / Рай не отдаст божественный твой образ / Душе моей; я навсегда простился / С тобой, когда удар судьбы свершился!” (3, 93). Это, конечно, мотивировано тем, что убийца Фернандо не надеется попасть в рай в отличие от Эмилии; но показательно, что в аду он будет лишен даже ее “образа”, т.е. памяти о ней. В “Герое нашего времени” умирающая Бэла переживает из-за того, что “на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григорья Александровича, и что иная женщина будет в раю его подругой” (4, 198). Бэла мысленно не посылает любимого виновника ее несчастий и смерти в ад, однако на встречу с ним в раю не рассчитывает из-за различия вероисповеданий (а креститься оказывается: в отличие от сугубо романтических героев Лермонтова не предпочитает земную любовь “своему” раю).

В начале 1831 г. (“1831-го января”) Лермонтов, вообразая близость смерти, страшился “поглядеть назад”, вспомнить заканчивающуюся жизнь: “Чтоб бытия земного звуки / Не замесались в песнь мою, / Чтоб лучшей жизни на краю / Не вспомнил я людей и муки; / Чтоб я не вспомнил этот свет, / Где носит всё печать проклятья, / Где полны ядом все объятья, / Где счастья без обмана нет” (1, 134). Еще раз в 1831 г. (“Настанет

день — и миром осужденный...”) было сказано: “Что смерть? — лишь ты не изменись душою — / Смерть не разрознит нас” (1, 169); затем мотив контакта мертвых с живыми временно уходит из творчества Лермонтова, а в зрелом его творчестве этот контакт оказывается уже невозможен, в вечности человек без тела теряет свою индивидуальность и не соприкасается с другими индивидуальностями, тем более с утратившими индивидуальность другими мертвыми. Вечность становится бесконтактной и потому особенно страшной. Еще в 1831 г. (“Ужасная судьба отца и сына...”) Лермонтов как будто предпочитает участь умершего отца, хотя и называет вечность роковой: “<...> Ты счастливей меня, перед тобой / Как море жизни — вечность роковая / Неизмеримую открылась глубиной. —” Но предположение о том, что умерший лишился памяти и любви к сыну, заставляет поэта передумать и иначе отнестись даже к печальной земной реальности: “Ужели вовсе ты не сожалеешь ныне / О днях, потерянных в тревоге и слезах? — / О сумрачных, но вместе милых днях, / Когда в душе искал ты, как в пустыне, / Остатки прежних чувств и прежние мечты? / Ужель теперь совсем меня не любишь ты? — / О если так, то небо не сравню / Я с этою землей, где жизнь влачу мою; / Пускай на ней блаженства я не знаю, / По крайней мере я люблю! —” (1, 166). Любовь на земле для него ценнее равнодушного небесного блаженства. В “Эпитафии” 1832 г. вопрос, поставленный первыми строками: “Прости! увидимся ль мы снова? / И смерть захочет ли свести / Две жертвы жребия земного, / Как знать!” — получает, по сути, отрицательный ответ в виде прощания: “Итак, прости, прости!..” (1, 222).

В “Воздушном корабле” (1840) Наполеон столь велик, столь отличен от всех остальных, что и в смерти не утратил свою индивидуальность, сохраняет память: тоскует о реальной Франции, о сыне, о том, что было в его земной жизни. Но он абсолютно одинок. Даже на волшебном корабле, который доставляет его каждый год во Францию, нет ни капитана, ни матросов. На французском берегу император не может докричаться ни до живых, ни до мертвых. Как известно, “Воздушный корабль” — вольный перевод баллады австрийско-немецкого поэта И.К. Цедлица “Das Geisterschiff”. Другую его балладу о мертвом Наполеоне, “Die nächtliche Heerschau” (“Ночной смотр”), перевел В.А. Жуковский. «У Цедлица в обоих текстах

действуют трупы, оживающие раз в году. Но уже Жуковский опустил все “скелетные” детали, вроде “рук без мяса” у барабанщика, или “белых черепов”, которые “скалят зубы из-под шлемов”, или “костлявых рук”, которые “поднимают вверх длинные мечи”... На “ночном смотре”, который устраивает император, присутствуют обычные воины — не “трупы”, а призраки: “Седые гусары встают, / Встают усачи-кирасиры...”. А у Лермонтова вообще никаких призраков на “одинокоем корабле” нет <...>. И никакого “смотра” не происходит: “спят усачи-гренадеры” — и “маршалы зова не слышат”... Оживает как будто один император Наполеон»¹. Конечно, натуралистических деталей у Лермонтова нет не потому, что они ему были чужды. Но дело также не в особой выделенности Наполеона. Не всем было нужно и оживать: немало солдат и маршалов, прославленных в наполеоновских походах, еще здравствовало. В.А. Кошелев вслед за “Лермонтовской энциклопедией”², но не ссылаясь на нее дает историческое объяснение: “<...> ход истории необратим, обратное движение невозможно даже в форме иллюзии”³. Нет, здесь нужно не историческое, а вневременное объяснение. Загробная вечность стала у Лермонтова бесконтактной.

В “Последнем новоселье” (1841), где речь идет о переносе праха Наполеона с острова Св. Елены в Париж, мертвый император тоже ни с кем не контактирует, хотя, как и в “Воздушном корабле”, страдает, словно живой, и *знает*, что с острова его останки увезли к французам, которые этого недостойны. “И если дух вождя примчится на свиданье / С гробницей новою, где прах его лежит, / Какое в нем негодованье / При этом виде закипит! / Как будет он жалеть, печалию томимый, / О знойном острове, под небом дальних стран, / Где сторожил его, как он непобедимый, / Как он великий, океан! “ (1, 317—318). У Лермонтова дух человека далеко не безразличен не только к своему телу, цельной плоти, но и к местопребыванию его бранных останков.

¹ Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова. — С. 186.

² См.: Лермонтовская энциклопедия. — С. 91.

³ Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова. — С. 187.

Как великий Наполеон, так и безвестный, но страстно любящий герой “Любви мертвеца” (1841) все помнит о земной жизни, но вновь увидеть возлюбленную не может, даже когда она тоже умерла и, возможно, попала в сонм ангелов: “Я видел прелесть бестелесных, / И тосковал, / Что образ твой в чертах небесных / Не узнавал”. Он рассчитывал, как сам Лермонтов в юности, что возлюбленная станет ангелом и они на том свете увидятся. Однако ангелы хоть и прелестны, но *бестелесны*, а стало быть, и безлики. Память же мучает мертвеца и дальше: “Что мне сиянье божьей власти / И рай святой? / Я перенес земные страсти / Туда с собой”. И если в “Выхожу один я на дорогу...”, тоже, по сути, бунтарском, хотя по тону и умиротворенном, лирический герой все-таки хотел бы “забыться и заснуть” (1, 331), то этот мертвец не отрекается от памяти и своих страданий: “Ты знаешь, мира и забвенья / Не надо мне!” (1, 315). Это прямое бунтарство против несовершенного мироустройства, в котором есть смерть и разложение.

Переводя стихотворение Гейне о страдавших, но соединившихся в загробном мире возлюбленных (“Они любили друг друга так долго и нежно...”, 1841), Лермонтов неожиданно перечеркнул благостный финал (“И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...”) своей собственной, отсутствующей в оригинале строкой: “Но в мире новом друг друга они не узнали” (1, 325). Слишком абстрактно сказано: «<...> время и вечность в человеческом сознании несоединимы — что Лермонтов демонстрирует в “дополненном” от себя финале известного перевода из Гейне <...>. Мифологемы *вечности* и *жизни* оказываются не просто противопоставлены (как в долермонтовской поэзии) — но изначально несовместимы¹. Дело отнюдь не только “в человеческом сознании”. Вечность у Лермонтова бесконтактна и оттого уже по одной этой причине трагична *онтологически*.

Keywords: *eternity, time, sky, death, hell, heaven, souk, body.*

Об авторе:

КОРМИЛОВ Сергей Иванович — доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

¹ Там же. — С. 24, 25.

«ОПЫТ ВЕЧНОСТИ» В ТВОРЧЕСТВЕ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

В статье рассматривается онтология лермонтовской поэзии, анализируются поэтические представления о вечности.

Ключевые слова: *вечность, онтология, М.Ю. Лермонтов, символ.*

Многие исследователи¹, представляя различные концепции творчества Лермонтова, сходятся в том, что мироощущение поэта окрашено «опытом вечности». В нём явно прослеживаются вечные темы литературы, которые могут быть подразделены на следующие категории:

1. **Онтологические** — темы непознанных вечных явлений, таких как: космос, свет, тьма.

«Из пламя и света» рождается его слово. Не случайно Д.С. Мережковский говорит о постоянном смешении света и тьмы, добра и зла в творчестве поэта. Из редакции «Демона» 1831 года мы узнаём о лермонтовском образе:

*Уныло жизнь его текла
В пустыне мира. Бесконечность
Жилище для него была.
Он равнодушно видел **вечность**,
Не зная ни добра, ни зла.*

Вечность у Лермонтова — синоним космического порядка. Поэт видит землю именно так, как её можно увидеть из космоса:

*В Небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...*

¹ Роднянская И.Б. Мотивы поэзии М.Ю. Лермонтова. Время и вечность // Лермонтовская энциклопедия — М.: «Советская энциклопедия», 1981. — С. 307-308; Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. — Воронеж, 1973. — С. 389-390; Усок И.Е. Время в лирике М.Ю. Лермонтова // Искусство слова. — М., 1973. — С. 151-160.

При этом к лермонтовскому космосу в христианской традиции принято относиться весьма осторожно. «*И в небесах я вижу Бога*», — пишет поэт; и там же, в небесах, обитает лермонтовский Демон. Как они делят небо между собой? С точки зрения христианской традиции всё достаточно определённо. Существуют три неба. Первое — атмосфера, в которой живёт человек, второе — космическое пространство, где обитает Люцифер и безраздельно правит силами зла, и, наконец, третьим небом является мир невидимый, куда был восхищён апостол Павел, где он созерцал Бога. Так что, лермонтовский взгляд из Космоса — это взгляд демонический. Для человеческой души он страшен тем, что он не знает ни добра, ни зла, он равнодушен. Такая вечность — это тоска бессловесная. Как только появляются слова, звуки, поэт готов забыть эту вечность:

*Что за звуки! Неподвижен внемлю
Сладким звукам я;
Забываю **вечность**, небо, землю,
Самого себя...*(«Звуки», 1830-1831).

Когда появляется Слово человеческое, возникает возможность увидеть другие миры: Лермонтов верит, что:

*Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существом.
...Не будут проклинать они...
...И братьев праведную кровь
Они со смехом не прольют.* («Отрывок», 1830).

Вот в чём смысл правильно понятого Слова: в воспитании человеческой души, в утверждении нравственных категорий. Впрочем, в этом состоит смысл любой гуманитарной науки, само название которой включает понятие «человек». То есть наша задача сегодня отнюдь не состоит в том, чтобы жонглировать научными терминами, и уж тем более не нужно искать какие-то курьёзы, т.н. «ошибки» художника.

Чего только не писали суровые критики о русском гении! Вспомним, к примеру, что «юнкерские поэмы» побудили Владимира Соловьёва назвать музу Лермонтова «лягушкой, засевавшей в тине»¹. А о так называемых «стилистических ляпах»

¹ Соловьёв В. Лермонтов // Нева. 2009. № 10.

в творчестве М.Ю. Лермонтова продолжают говорить и сегодня, несмотря на то, что вряд ли правомерно и корректно упоминать об этом после того как вопрос был рассмотрен Л.В. Пумпянским. Вспомним его слова: «Если бы профессор русской стилистики стал бы с точки зрения пушкинской нормы (**упрощённо понятой** — выделено нами — Е.С.) разбирать стихотворение Лермонтова <...>, ему нетрудно было бы показать, что всё оно <...> представляет сплетение неверных либо недопустимых банальных образов и словосочетаний»¹. Но это, если **«их обесмыслить извлечением из всего движения темы...»** (выделено нами — Е.С.). Говоря о вечных образах М.Ю. Лермонтова, о его поэзии в целом, можно провести параллель с музыкальным произведением. Не случайно современник поэта И.Е. Дядьковский говорил о его стихах, что это «музыка, но музыка тоскующая».

Вспомним ещё одну цитату по этому поводу: «В том, что музыкальный звук вызывает в нас представление о движении, едва ли можно сомневаться. Мы слышим жест, зачарованный в нём. Такой же жест живёт и за звуком человеческой речи, но мы не воспринимаем его с такой лёгкостью, как в музыкальном звуке, нам мешает смысловое, интеллектуальное содержание речи»². Может быть это «смысловое» содержание речи заставляют современного профессора русской стилистики вновь и вновь искать в творчестве гения примеры «нарушения грамматической нормы». При этом сам профессор нередко, сам не замечая того, попадает впросак, как это, например, происходит в случае с пресловутой лермонтовской «львицей». Комментарий Лермонтова констатирует: «В последних редакциях «Демона» Терек прыгает, “как львица / С косматой гривой на хребте” — несуществующая порода животного!»³. А кто Вам сказал, что таких животных нет в природе? Зоологам они широко известны, особенно много таких львиц водится на севере Ботсваны. Но для нас это не суть важно: М.Ю. Лермонтов очеловечивает Терек, но прибегает при этом к зооморфизмам.

¹ Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43-44. — С. 389-424.

² Чехов М. Путь актёра. Жизнь и встречи. М.: АСТ, 2001. — 416 с.

³ Кормилов С.И. Поэзия М.Ю. Лермонтова. М.: Издательство МГУ, 2000. — С. 38.

Получается, что у Лермонтова — вечные образы, а у иных исследователей — вечные ошибки в трактовке этих образов. Вот такая концепция «идеального поэта».

Если вернуться к рассмотрению творчества М.Ю. Лермонтова с точки зрения религиозно-философской концепции, можно вспомнить слова, сказанные в своё время С.А. Андреевским: «Маятник Вечности слышится людям только раз в столетие. В одно столетие он отбивает: «есть Бог», в другое: «нет Бога». И так, долгими веками, несчастная душа человечества всё мечется то вверх, то вниз»¹. Во времена Лермонтова маятник вечности отбивал: «есть Бог».

Величие земной природы — тоже один из ликов вечности у Лермонтова. Например, при описании гор он говорит:

... там со дня создания
Бушует **вечная** метель
(«Вид гор из степей Козлова», 1838).

Это мир, который приближается к Космосу, вот почему он так холоден.

При этом если тема судьбы у Лермонтова носит характер разгадки её религиозного смысла: «*О, вечность, вечность! Что найдём мы там / За неземной границей мира?*»², то тема природы в его творчестве обретает этот самый религиозный смысл: «*Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи, кто раз лишь на ваших вершинах Творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновенье гордился он ею!*»³.

Путь Лермонтова — это Путь по дороге Жизни в стремлении к Вечности.

2. **Второй тип категорий лермонтовского творчества — категории антропологические**, куда мы отнесём:

а) понятия бытия — грех, гордыню, жизнь человека, его смерть.

б) эпохальные события — войны, революции, мир, гражданскую деятельность.

¹ Андреевский С.А. Книга о смерти. — Т. II. — Ревель; Берлин, 1922. — С. 190-191.

² Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — Ленинград, 1979-1981. Т. 2. — С. 320.

³ Там же. С. 313.

Вспомним, к примеру, как вдохновляли поэта образы Великой французской революции.

в) Сюда же можно отнести сферу социальных инстинктов — такие понятия как любовь, дружба, семья, иными словами, то пространство, «где чувства *вечные*, как *вечность*, / Соединились все в одно».

Ещё одной традиционной лермонтовской вечной проблемой является вопрос о неприятии обществом отдельной личности, так называемого, героя — одиночки. Особое место в его литературном процессе занимает осветление общечеловеческих проблем — поиски смысла жизни, понимание добра и зла, внутренние терзания и т.д. Говоря о других, *чистейших существах*, придущих нам на смену, поэт пишет:

*К ним станут (как всегда могли)
Слетаться ангелы. А мы
Увидим этот рай земли,
Окованы над бездной тьмы.
Укоры зависти, тоска
И вечность с целью одной:
Вот казнь за целые века
Злодейств, кипевших над землёй.* («Отрывок», 1830).

Говоря о вечности как о литературном сюжете, исследователи, занимающиеся данной проблемой, приходят к необходимости ввода в аппарат исследования категорий (понятий), применимых не только ко всем сферам творчества М.Ю. Лермонтова, но и к разным их уровням. Такой категорией, на наш взгляд, может стать концепт, как логически и словесно фиксированное обобщенное представление о том или ином явлении окружающего мира. Представитель московской школы С.А. Аскольдов (Алексеев) определял концепт как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода»¹. При этом поиски сюжетов вечности сводились к определённым ряду концептов:

¹ Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская речь. Сборники, издаваемые отделом словесных искусств / Под ред. Л.В. Щербы (Новая серия, II). Л.: Academia, 1928. — С. 28-44.

1. Любовь
2. Смерть
3. Жизнь
4. История
5. Драматические ситуации
6. Мистика
7. Романтическая лирика
8. Философия
9. Человек и природа
10. Человек и животное и др.

Аскольдову принадлежит мысль о сходстве проблем концепта и художественного слова, которые «не только имеют точки соприкосновения, но в основе положительно совпадают».

Непосредственное воплощение концепта в художественном слове Лермонтова происходит двумя способами, направленными на решение единой художественной задачи: создания целостной поэтической картины мира в неразрывной связи с основными положениями авторской философской концепции.

Прямой способ (воплощенный через лексемы «вечность», «время» и их однокоренные) (вспомним, к примеру, «Умиряющего гладиатора» Лермонтова. В нём появляется образ *временищика*, имеющего негативную стилистическую окраску: «Надменный временищик и льстец его сенатор»). Этот способ помогает упорядочению связей внутри лексических полей. Здесь же проявляется особенность символики поэтического слова Лермонтова: способность выражения посредством одной лексемы сразу двух категорий — сущности и явления:

*И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг...¹ («1831-го июня 11 дня»).*

Опосредованный способ (выраженный лексемами, только входящими в понятия вечности и времени. Вспомним того же «Умиряющего гладиатора»: «Последние мгновения мелькают, близок час...»). Этот способ характеризуется возникновением нескольких производных смысловых оппозиций от центральной антитезы всего его творчества: «время — вечность»:

¹ Лермонтов М. Ю. Собрание соч. в 4 томах / Под ред. И.Л. Андроникова и Ю.Г. Оксмана. М.: Художественная литература, 1964. — С.358.

Иногда эта оппозиция доходит до антитезы «мгновение — вечность»:

*Мгновение вместе мы были,
Но вечность — ничто перед ним...*(«Прости! Мы не встретимся боле», 1832).

Художественный мир М.Ю. Лермонтова — это духовный феномен, который порождает разные векторы в дифференциации различных граней лермонтовского творчества. Одна из важнейших таких граней — осмысление вечности.

При этом поэт, как это отмечает И.Б. Роднянская, понимает эту вечность противоречиво и двойственно: и в русле антично-ренессансной традиции, и с точки зрения средневековой философской традиции христианства. Чаще всего вечность мыслится как «никуда не ведущее изобилие времён — «веков бесплодных ряд унылый» ... («Демон»)). Такое представление о тождестве времени и вечности восходит к античной традиции. Наряду с этим вечность у Лермонтова в духе средневековой традиции противопоставляется времени как неизменное и негнущееся изменчивому и преходящему.

Погружаясь в лирику Лермонтова, создается впечатление, что он знает всё, что будет в вечности, потому что знает всё, что там было:

*...много взору моему
Доступно и понятно потому,
Что узами земными я не связан
И вечностью, и знанием наказан.*
(«Сказка для детей», 1840).

Идея прошлой памяти закрепляет понятие вечности, в которой осознаёт себя художник.

Идея вечности сопровождала поэта на протяжении всей его творческой жизни. Часто, стремясь к вечности, он всё-таки сожалеет о кратковременности жизни растения, человека.

«1831-го июня 11 дня» — одно из самых значительных философских стихотворений среди юношеской лирики Лермонтова. В нём поэт снова и снова обращается к вопросу о вечности.

*Немного долголетней человек
Цветка; в сравненье с вечностью их век*

*Равно ничтожен. Пережить одна
Душа лишь колыбель свою должна¹*

Отметим, что Лермонтов как бы отделяет бессмертную, вечную душу от бренного тела. Этот мотив ясно прослеживается в стихотворении «Небо и звёзды» (1831):

*Чем ты несчастлив,
Скажут мне люди?
Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звёзды и небо —
Звёзды и небо! — а я человек!..*

Образ-символ звезды — традиционное воплощение вечности, надмирного существования и постоянства, недоступного земной жизни. Но, несмотря на стремление занять место вечно холодных бессмертных звёзд, М.Ю. Лермонтов сожалеет о быстротечности жизни:

*...Мне жизнь всё как-то коротка
И всё боюсь, что не успею я
Свершить чего-то! Жажда бытия
Во мне сильнее страданий роковых,
Хотя я презираю жизнь других.²*

Здесь мы видим целую концепцию «двоемирия», в данном случае представляет она собой не конфликтную ситуацию, а сложное восприятие двойственности мира: противостояния вечного торжества и трагедии земной жизни.

Размышления о вечности у поэта часто сопряжены с размышлением о счастье:

*Когда б миры у наших ног
Благословляли нашу волю,
Я эту царственную долю
Назвать бы счастьем не мог... («Стансы», 1830).*

В «Демоне» поэт скажет:

*Что без тебя мне эта **вечность**?
Моих владений бесконечность?*

¹ Там же, С. 355.

² Там же, С. 359.

*Пустые звучные слова,
Обширный храм — без божества!*

Для Лермонтова важны и значимы «вечные мотивы», сопряжённые с категорией вечности, свойственные для поэтов разных эпох. Это образы мавзолея, цветка, колокольного звона.

*Унылый колокола звон
В вечерний час мой слух невольню потрясает,
Обманутой душе моей напоминает
И **вечность**, и надежду он.¹*

У Лермонтова образ вечной души — неизменно символ грусти. Так, «И скучно и грустно...» — «бессубъектное» стихотворение 1840 года — пронизано мотивом духовного одиночества:

*Желанья!.. что пользы напрасно и **вечно** желать?..
А годы проходят — всё лучшие годы!*

При этом слово «вечно» для романтика теряет высокий ореол, становясь знаком неотступной тоски. Интересно отметить, что «напрасно» и «вечно» принадлежат к разным стилевым пластам: «напрасно» — слово обиходное, бытовое, «вечно» — книжное. «Напрасно» воспринимается как прозаизм, «вечно» — относится к высокому, поэтическому стилю, но, поставленные рядом, они стилистически уравнивают друг друга. Таким образом, для Лермонтова важна не столько игра смыслов внутри сочетаний, сколько их противоречивое единство.

*Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,
А **вечно** любить невозможно.*

Здесь мы снова видим противопоставление концептов: «время» — «вечность». Хотя ранее в лирике Лермонтова возникает образ вечности как некоего пространства, в котором душа освобождается от тоски («Когда б в покорности незнанья...», 1831 г.).

Крайне интересно, что в прозаическом творчестве Лермонтова мы находим вечный образ, который, изначально являясь мифологическим героем, в XIX веке прочно утвердился в русской культуре. Этому образу хочется уделить особое внимание

¹ Там же. С. 340.

— настолько он ярок, колоритен, своеобразен и в то же время он остался незамеченным даже маститыми литературоведами, кроме, пожалуй, Эйхенбаума. Речь идёт о лермонтовском крокодиле, притаившемся на дне чистого и прозрачного колодца. Считается, что этот образ-метафора состояния человеческой души заимствован у Шатобриана. В романе Шатобриана «Атала» действительно есть такое сравнение: *«Сердце, самое чистое по виду, похоже на природный колодезь саванны Алашуа: его поверхность кажется спокойной и чистой, но если помотришь в глубину бассейна, то увидишь огромного крокодила, которого колодезь питает своими водами»*¹.

Однако у Шатобриана, как и у Батюшкова², который, пожалуй, впервые в русской литературе использовал этот образ, и у Лескова (вспомним его «Соборяне», начало второй части), образ крокодила — это образ человеческой души, со всеми её противоположностями — от «чистой», «тихой» «поверхности воды», от драгоценных «перлов» до ужасного чудовища, дремлющего на глубине.

У М.Ю. Лермонтова же — это скорее состояние души — «неизъяснимая грусть». Появляется этот образ в юношеском романе «Вадим»: *«В шуме родной реки есть что-то схожее с колыбельной песнью, с рассказами старой няни. Вадим это чувствовал, и память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим и где теперь мы должны пировать под именем гостя; на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца»*.

Причём вечный образ имеет прямое отношение к категории времени: в данном случае к прошедшему. В вечности далёкое прошлое — только одна из граней трансцендентной реальности, как и провидимое поэтом будущее. Всё это объединяется «безначальным» и «бесконечным» понятием вечности, воплощённом через экзотический образ. При этом сама грусть сравнивается с крокодилом, находящемся в водной стихии. Это несколько сродни восточному выражению: «я тону в море печал

¹ Шатобриан. Атала. — Москва: Польша (Антик и К°), 1913. — 167 с.

² См.: Батюшков К.Н. Опыты в стихах (Смесь). (Дата создания: 1810, опубл. Вестник Европы, 1810, № 17).

ли», или тому образу, который заключён в лермонтовских строках:

*В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.* («Нет, я не Байрон...»,
1832).

Вечность для Лермонтова — тоже океан. В поэме «Сашка» читаем: вечность — «... *смутный, / Безбрежный океан, где нет векам / Названья и числа...*».

Итак, разница лермонтовский образ, безусловно, отличается от образа Шатобриана, безусловно, существует, несмотря на упоминание об «американском колодце», доказывающем обращение Лермонтова к шатобриановским текстам. Роман Шатобриана, несомненно, входил в круг чтения М.Ю. Лермонтова. Однако читать можно одно, а вспоминать при этом другое. Возникает вопрос — нет ли в литературе более близкого лермонтовскому образу?

Подсказку можно получить у Ф.М. Достоевского. Приведём его пассаж из «Села Степанчиково и его обитателей»¹: «*Ссылаясь опять на Шекспира, — пишет Достоевский, — скажу, что будущность представлялась мне как мрачный омут неведомой глубины, на дне которого лежал крокодил*». То есть здесь образ крокодила воспринимается уже по-другому: он опять-таки относится к категории времени, но если у Лермонтова — это метафора, характеризующая отношение к прошлому, то здесь — это уже метафора неясного будущего. Между прошлым и будущим лежит крокодил Лермонтова, а затем Достоевского, увлекающий нас из океана жизни в океан вечности. Комментаторы сразу же набросились на цитату из Достоевского: «Образ этот восходит не к Шекспиру, а к Шатобриану, к повести «Атала». Но неплохо было бы посмотреть с пристрастием на тексты Шекспира на предмет присутствия в них «крокодилов», что мы собственно и сделали. Ссылка Достоевского оказалась неслучайной. Анализируя тексты Шекспира, обратим внимание на описание подвига во имя любви, который повторяется во всех русскоязычных переводах «Гамлета».

¹ Впервые опубликовано в журнале «Отечественные записки» 1859. № 11, отд. I. С. 65—206; № 12, отд. 1. — С. 343-410.

В первой сцене пятого акта Гамлета в переводе Соколовского шекспировская фраза звучит так: *«Выпить желчь, съест крокодила?»*. Радлова переводит: *«Пить уксус? Крокодила съест?»* Рапопорт: *«Напиться уксуса иль крокодила съест?»*.

Несмотря на различия переводов, ясно одно: чтобы показать страдания Гамлета у гроба Офелии, противопоставляя его при этом Лаэрту, необходимо продемонстрировать готовность совершить нечто героическое и экстраординарное во имя погибшей любви: например, съест крокодила.

Но зачем же в «Гамлете» Шекспир использовал столь экзотичный образ? Потому, что крокодил — зверь печальный, как и безнадежно влюблённый лирик: ведь он плачет. У Шекспира, кстати, он потому и «скорбный крокодил», (*mournful crocodile*), во второй части «Генриха VI».

Именно у Шекспира крокодил — это, прежде всего, символ печали.

Иль, может, ты, как живопись печали... (Гамлет).

Какой сильный образ, какая мощь... Не случайно Шекспир возвращается к нему снова и снова, как бы ставя перед читателем задачу его раскрытия. В «Антонии и Клеопатре» Лепид спрашивает Антония: *«Скажи, какого рода вещь ваш крокодил?»*.

Итак, именно у Шекспира, с которым никто не мог сравниться в скорбной лирике и трагическом величии, мы находим образ скорбного крокодила, сопоставимого с лермонтовским вечным образом неизъяснимой грусти. В выявленном нами случае использование «вечного образа» от Шекспира до Лермонтова может быть рассмотрено как один из механизмов культурной памяти.

Лермонтов стал связующим звеном в экспозиции образа: от Шекспира до современных ему и позднейших авторов. Словно оттолкнувшись от экзотического берега творений Шатобриана, он погружается в головокружительные глубины шекспировских текстов, замороженный шекспировскими страстями, шекспировскими вечными образами, чудотворно проникшими не только в его сердце, но и в законы его творчества.

При этом один из основных мотивов Лермонтова заключается в том, что вечное, непреходящее — это и есть высшая ценность:

*Смело верь, тому, что **вечно**,
Безначально, бесконечно,*

*Что прошло и что настанет,
Обмануло иль обманет¹*

«Создания искусства, — когда-то писал В. Я. Брюсов, — это приотворённые двери в **Вечность**». ...

Keywords: *ontology, eternity, M. Y. Lermontov, symbol.*

Об авторе:

СОСНИНА Екатерина Леонидовна, кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске.

¹ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. И.Л. Андроникова и Ю.Г. Оксмана. М.: Художественная литература, 1964. Т. 1. — С. 471.

ПАРК/САД КАК ОБРАЗ ВЕЧНОСТИ В ПЕНТАЛОГИИ
ВС.С. СОЛОВЬЕВА
«ХРОНИКА ЧЕТЫРЕХ ПОКОЛЕНИЙ»

Статья посвящена анализу временных характеристик образа парка/сада в пенталогии Вс.С. Соловьёва «Хроника четырех поколений». Можно предположить, что постоянно возникающий в романе образ парка/сада олицетворяет собой вечность, вневременье. Старый парк, окружающий дворянский дом, является символическим отражением вечной жизни рода Горбатовых, внутри которого происходят исторические события.

Ключевые слова: образ парка/сада, образ вечности, историческая хроника, Вс.С. Соловьёв.

Роман-пенталогия Всеволода Сергеевича Соловьёва (1849—1903) «Хроника четырех поколений» (1881—1886) является одним из наиболее значительных, как по объёму, так и по широте охвата исторического материала, произведений писателя. В нем рассказывается о судьбе четырех поколений русского дворянского рода Горбатовых, начиная с описания событий 1778 года и заканчивая 80-ми годами XIX века. Эта историческая эпопея не раз находилась в центре внимания исследователей¹, однако особенности репрезентации временных характеристик в пенталогии еще не являлись предметом отдельных исследований.

Рассмотрим представления романиста о времени и вечности в данном произведении через анализ образа парка/сада, который, по нашему мнению, несет в себе большую смысловую на-

¹ Васильева С.А. Французская революция в изображении Вс. Соловьёва // Историко-литературный сборник. — Вып. 3. — Тверь, 2002. — С. 56—75; Васильева С.А. Воспоминания А.Е. Лабзиной в «Хронике четырех поколений» Вс. Соловьёва // О женщине, женщинах и прочем. Сборник статей. — Тверь, 2007. — С. 98—106; Васильева С.А. Беллетристика Вс.С. Соловьёва: монография. — Тверь, 2009; Никольский Е.В. Семейная хроника в творчестве Всеволода Сергеевича Соловьёва: монография. — Тверь, 2012 и др.

грузку¹. Стоит сказать, что мы не разграничиваем в данном контексте понятия «парк» и «сад», они выступают как единый пространственный объект. Хотя в садово-парковом искусстве XVIII—XIX веков эти понятия различались: садами называли огражденные от окружающей местности участки, а парки перестали иметь ограды и границы в связи со стремлением к слиянию сада с окружающими его лесами и полями².

Роман начинается с описания старого заброшенного парка, в который ранним летним утром попадает повествователь. Здесь раннее утро символизирует собой начало, как метафизическую категорию, оно указывает на начало книги, начало истории жизни героев.

Парк окружен каменной оградой, за которой находятся реалии повседневного мира конца XIX века: «на большом выгоне пасется стадо, справа расположено село, дальше — шоссе, перерезанное полотном железной дороги, огромное кирпичное здание с высокими трубами, из которых валит густой черный дым, — это фабрика»³. За оградой парка находится реальный мир, тогда как внутри ограды — «сказочный, забытый мир» парка, от которого повествователю «жутко в этом неведомо куда влекущем сумраке»⁴. Однако между двумя этими мирами он, не колеблясь, выбирает парк: «Я спешу назад, опять в сумрак заглохшей аллеи, спешу скорей снова забыться, уйти в мир тишины и покоя, в мир старых лиц, беседок и статуй»⁵. Выбор повествователя связан с его стремления уйти от реального мира в прошлое, образы которого он находит в старом парке: «Прошлое, одно прошлое во мне и передо мною — будто время вдруг повернуло назад и мчится чем дальше, тем быстрее»⁶. Таким образом, в парке время не подчиняется естест-

¹ Простое перечисление работ по осмыслению отражений садово-парковых ландшафтов в литературе невозможно в рамках данной статьи. Отметим, в частности, монографию А.Г. Разумовской «Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти» (Псков, 2010).

² См.: Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. — М., 1998. — С. 446.

³ Соловьев Вс. Собрание сочинений в 9 т. — Т. 3: Хроника четырех поколений: Сергей Горбатов: Исторический роман. — М, 2009. — С. 6.

⁴ Там же. — С. 6.

⁵ Там же. — С. 6.

⁶ Там же. — С. 6.

венным законам, оно останавливается, а потом идет обратно, «чем дальше, тем быстрее», и чудесным образом несет героя в прошлое.

В саду повествователь созерцает вековые липы и дубы, античные статуи, разрушенную беседку, обломок колонны, увитый вьющимся горошком, ветхий мостик. Эти предметы символизируют заброшенность, смерть, разрушение. Но повествователь не испытывает негативных эмоций, находясь в старом саду, напротив, ему чудится: «будто передо мной снова разверзлись двери потерянного мира юных снов и юной душевной свежести». Волшебные могучие чары старого парка, «смывают и уносят неведомо куда всю житейскую пыль» и возрождают героя, освобождая от суеты, времени и тревог: «я слышу и чувствую, как бьется мое сердце, но не болезненно и тревожно, а мерно и спокойно, заодно с этой здоровой и светлой природой»¹.

В этом отрывке можно выделить несколько очевидных мифопоэтических мотивов и образов. Так, каменная ограда парка — это символическая граница между нашим и потусторонним миром, место перехода из одного мира в другой. В одном месте ограда оказывается разрушенной, тем самым оба мира как бы соприкасаются между собой, впуская в реальное пространство сада приметы иного мира: «волшебные чары», тени прошлого, лики смерти. Вспомним, что в романтической традиции тень является символом взаимодействия двух миров.

Блуждая по старому парку, повествователь оказывается в старом усадебном доме. В дальней комнате этого дома он обнаруживает картину, на которой изображен один из главных героев пенталогии — Сергей Горбатов. Портрет, по словам автора, написан художницей Марией Лебрен². Вдруг изображение на портрете оживает и рассказывает повествователю о своей земной жизни.

Таким образом, уже в начале пенталогии образ «парка/сада» занимает важное место в повествовании: здесь лока-

¹ Соловьев Вс. Собрание сочинений в 9 т. Т. 3: Хроника четырех поколений: Сергей Горбатов: Исторический роман. — С. 5.

² Интересно отметить, что М. Лебрен (1755—1842) — реально существовавшая известная французская портретистка, которая бывала в России и писала портреты русской знати и царствующих особ.

лизуется предыстория всего романа, в заросшем парке и в старом доме словно материализуются события прошлого.

Образ парка занимает важное место в структуре повествования и много раз встречается на страницах пенталогии. Центральное место среди упоминаемых в романе садов и парков занимает усадебный парк Горбатовых, рода, которому посвящен роман. Первая встреча героев пенталогии Сергея Горбатова и Татьяны Пересветовой происходит в парке усадьбы родителей Татьяны — Знаменского. Именно здесь, в парке, начинается одна из главных сюжетных линий произведения: любовные отношения героев. В последствии образ этого парка будет постоянно появляться в воспоминаниях Сергея Горбатова, которого судьба надолго разлучит с Татьяной. Этот образ будет возникать перед каждым тяжелым испытанием героя: в парке Екатерины II, во Франции в парке Трианон и т.д. Воспоминания о парке в Знаменском прочно связаны в сознании Сергея с горячими чувствами к любимой женщине, которые он сохраняет на протяжении всей жизни, несмотря на многочисленные испытания.

В парке Царского села происходит еще один ключевой момент повествования, важная сцена испытания любви героя, когда Сергей Горбатов объясняется с Екатериной II, пожелавшей увидеть в нем своего нового фаворита и обещавшей ему блестящую карьеру. Однако Сергей, свято хранящий свою любовь к Татьяне, отказывается от предложения, и разгневанная царица отправляет его в предреволюционную Францию.

Обширное описание сада встречаем в сценах, описывающих историю пребывания Сергея Горбатова в Париже в годы, когда происходили кровавые события французской революции 1789—1793 годов. Прибывший в Версаль Сергей Горбатов попадает в любимый парк королевы Франции Марии-Антуанетты — Трианон, чтобы предупредить ее об опасности. В создании атмосферы событий и в образе самой королевы сад Трианон занимает весьма существенное место.

Именно в парке королева стремится спастись от удручающих ее мыслей, от восставшей в Париже толпы черни, от проблем и бед, обрушившихся на нее. Но парк изображен автором как место, где правит смерть и тьма. Здесь властвуют «бледные призраки прошлого», «все холодно, серо, туманно, неприветливо». «Трианон мертв и сумрачен, будто злобная рука волшеб-

ника легла на него и превратила его в труп, будто чары старой сказки пронесли над ним и он потерял всю свою прежнюю прелесть»¹.

Таким образом, Трианон уходит в вечность, в прошлое, и будто «темные тени и призраки» забирают королеву в небытие. В парке Марии-Антуанетте кажется, что «страшная гигантская тень охватывала ее своими руками, эта тень была таинственная, непонятная судьба ее»².

В третьей книге образ парка возникает при описании событий в захваченной французами Москве во время Отечественной войны 1812 года. Именно благодаря тому, что вокруг московского дома Горбатовых находится огромный парк, дом становится недосыгаем для пожаров и грабежей французской армии. Сад как бы незримо охраняет своих хозяев от врагов и опасностей.

Запущенный парк — первое, что видит вернувшийся из сибирской ссылки сын Сергея Борис Горбатов, который решает возродить былую красоту имения. В парке, под дубом, уходящим в самое небо, Борис предается воспоминаниям о прежних годах. Показательно, что в молодости парк казался ему бесконечным и волшебным, светлым и радостным, теперь же он представляет собой картину полного разрушения, запустения, забвения, все умерло: «Миг — и нет никого!»³. В воспоминаниях и рассуждениях Бориса мы видим сравнение парка с вечностью, которая стремительно поглощает время, а вместе с ними и жизни людей, оставляя только образы в памяти. Не случайно жизнь вне парка, проведенная в сибирской ссылке, кажется Борису долгим сном.

В парке рассуждает о вечности еще один из героев книги — Кондратий Прыгунов, описанием его старого сада начинается повествование последнего тома пенталогии. Прыгунов живет в маленьком домике на окраине Москвы, где проводит все время в ветхой беседке, расположенной в старом, густо заросшем саду. Здесь он рассуждает о вечности и смерти: «Все смертны,

¹ Соловьев Вс. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3: Хроника четырех поколений: Сергей Горбатов: Исторический роман. — С. 256.

² Там же. — С. 258.

³ Там же. — С. 9.

всем одному за другим свой черед переходить в вечность...»¹. Кондратий Кузьмич вспоминает, о том, как несчастны были Горбатовы, хотя и жили они богато, «в золоте», но «все рушится», и нет больше славной семьи, словно «карающая десница Божия прошла»².

С точки зрения этого героя, которая совпадает с мыслями повествователя, приведенными в начале романа, жизнь людей, история их рода, семьи, не пропадает в никуда, а уходит в вечность. Вечность, вневременье — это то, что окружает жизнь, то место, где хранится ушедшее от нас Прошлое. К этой мысли писатель вновь возвращается в конце романа.

Закмывается повествование пенталогии вновь изображением старого парка. Здесь теперь новый хозяин — Владимир Сергеевич, который старается поддерживать парк в порядке, хотя старый дом «все в том же печальном виде», т.е. обновление, возрождение усадьбы (и всего рода соответственно) начинается именно с возрождения парка. Постепенно старый парк Горбатовых «...как бы молодеет, принимает свой старый образ»³. В этом возрождении парка можно увидеть попытку последнего представителя древнего рода возродить прошлое, вернуть из небытия славную историю своих предков.

Пенталогия заканчивается сценой чаепития в саду Горбатовых, а поздним вечером хозяин и хозяйка идут в глубину парка, где «вокруг, в этом древнем парке, в этой бесконечной дубовой аллее, среди цветников, незримо и неслышно скользили тени невозвратного прошлого»⁴.

Итак, образ парка/сада постоянно присутствует в романе, с описания сцен в парке начинается и заканчивается повествование, в парке, либо в саду, происходят наиболее важные, ключевые события произведения. В парке проходит большая часть жизни героев, т.е. обобщенно парк выступает какместилище жизни героев, истории и, соответственно, времени. Парк является одновременно и природным пространством, где

¹ Соловьев Вс. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 7: Хроника четырех поколений: Последние Горбатовы: Исторический роман. — С. 5.

² Там же. — С. 10.

³ Там же. — С. 362.

⁴ Там же. — С. 366.

локализуется действие романа, и идеальным пространством, выступающим как среда воспоминаний героев.

Некую двойственность заключает в себе и пространственный образ парка: ограниченность конкретного пейзажного элемента скрывает в себе безмерность, бесконечность реальной природы, окружающей ее. Настоящий парк/сад, состоящий из деревьев, кустарников и цветов, растет сегодня, сейчас, но для будущей красоты, наслаждения эстетического и физического, выходя из своих старых корней, таким образом, в нем символически соединяются прошлое, настоящее и будущее. Рождаясь и умирая, природный парк всегда меняется, оставаясь, в целом, неизменным. Все это заставляет нас предположить, что постоянно возникающий образ парка/сада в романе олицетворяет собой вечность, вневременье, пронизывающее все повествование. И если дом Горбатовых представляет собой отражение земной жизни дворянского рода, то, в этом случае, окружающий его парк/сад — есть отражение вечной жизни этого рода, внутри которой происходят исторические события.

С образом парка связан и образ повествователя, который именно в старом парке (т.е. в прошлом, в истории, в вечности) находит убежище от реалий современной ему жизни. Также и сам автор, Вс.С. Соловьев, обращаясь к изображению исторических событий, стремился уйти от ненавистного ему настоящего: известно, что писатель в конце жизни почти не покидал своего имения, не хотел принимать реалий современной ему действительности, поскольку она противоречила его мировоззрению и духовным ценностям.

Keywords: *image of park/garden, image of eternity, a historical chronicle, Vs.S. Solovjev.*

Об авторе:

ЛЯПИНА Светлана Митрофановна — кандидат филологических наук, ведущий библиограф научной библиотеки Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина.

ТЕМА ВЕЧНОСТИ В ЧАСТНЫХ ПИСЬМАХ

Н. С. ЛЕСКОВА

В статье рассматриваются религиозно-философские взгляды Н.С. Лескова на земную жизнь как на промежуточный этап путешествия души в потоке вечности. Лесков считает, что постигнуть таинство перехода в «вечную жизнь» человеческим разумом невозможно, но надо серьёзно готовиться к этому шагу на стадии земного бытия.

Ключевые слова: Лесков, частные письма, земная жизнь, вечная жизнь, вечность.

В последние десятилетия неуклонно возрастает интерес к творческому наследию Н.С. Лескова, которого Л.Н. Толстой провидчески назвал «писателем будущего»¹. Однако Лесков — не только самобытный мастер слова, но и глубокий мыслитель, религиозный философ, при этом «христианский характер творчества Лескова до настоящего времени не получил целостного осмысления и освещения»².

Особое место в религиозном мировоззрении Лескова занимает проблема «вечности нашего бытия» (из письма Л.И. Веселитской от 9 июня 1893 г.). Тема вечности многократно поднимается в частных письмах, становясь доминирующей в 90-е годы, когда тяжело больного писателя не покидает мысль о подготовке к «вечной жизни». Как вспоминает сын и биограф писателя А. Лесков, «врожденное предрасположение к мрачности, мнительность, неразрывная с большим жизнелюбием, и жажда как-нибудь заглянуть за “тот край” всегда влекли Лескова к разговорам о смерти и со сторонними,

¹ Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1981. — С. 569.

² Новикова-Строганова А.А. «Потребность духа, ищущего высшего состояния»: Религиозно-нравственные искания в поэтике Н.С. Лескова // Лесковиана. Документальное наследие Н.С. Лескова: текстология и поэтика. — М.: НИП «ВФК», 2011. — С. 116.

и с родными, хотя бы с еще почти юным сыном. По мере повышения хворости беседы на смертную тему становились как бы коньком»¹.

Рассмотрим лексикографическое толкование лексем *вечный*, *вечность* в ретроспекции, от дня сегодняшнего до второй пол. XIX века.

Т.Ф. Ефремова, автор «Нового толково-словообразовательного словаря русского языка», даёт следующую дефиницию в словарной статье с заголовочным словом *вечность*: '1) а) Бесконечное во времени существование материального мира. б) Течение времени, не имеющее ни начала, ни конца. в) Вневременность, независимость от времени. 2) Время, тянущееся томительно долго (в субъективном ощущении кого-л.)'.

В «Толковом словаре русского языка» под ред. С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой лексема *вечность* подается как однозначная: 'очень долгое время, бесконечность'. Близкую дефиницию находим в «Толковом словаре русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова: 'время, не имеющее ни начала, ни конца'.

Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона трактует *вечность*, *вечный* как 'признак бытия, состоящий в том, что это бытие безусловно не подлежит времени, т.е. не имеет ни начала, ни конца, недоступно разрушению и уничтожению и продолжает существовать всегда: оно сверхвременно. В. есть признак и самого времени, которое мыслится нами бесконечным, не имеющим ни начала, ни конца. В., как признак бытия, приписывается Богу, вселенной, материи, духу, абсолюту'.

У В.И. Даля *вечность* 'состояние или свойство вечного, будущая, загробная, духовная жизнь наша'.

Как видно из приведенных фрагментов словарных статей, в XX веке по понятным причинам в лексикографической практике не актуализируется компонент концепта *вечность*, связанный с представлениями о загробном существовании, замалчивается, что «вечность — стержневой концепт богословия»², тогда как для современников Лескова *вечность* являет-

¹ Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. — С. 604.

² Калужный В.Н. Время и вечность в языковом сознании // Бренное и вечное: Проблемы функционирования и развития культуры. —

ся составной частью религиозного сознания, поскольку «центральной проблемой религиозной философии выступает проблема соотношения двух миров — природного, находящегося во власти времени, и божественного, вневременного»¹.

Земную жизнь Лесков воспринимает как преходящее, временное состояние, предшествующее переходу духовной составляющей человеческого существа в жизнь вечную. В ряде писем он вербализует это убеждение вскользь, как бы между прочим, например: «Сейчас заходил ко мне Павел Ив. Бируков и известил меня, что Вы на сих днях будете в Москве. Он и Вл.Гр. Чертков очень желают, чтобы могло осуществиться мое давнее, горячее желание видеться с Вами в этом существовании» (Л.Н. Толстому 18 апреля 1887 г.); «Вы для меня имеете значение, которое пройти не может, ибо я с ним надеюсь перейти в другое существование» (Л.Н. Толстому 4 января 1893 г.).

Чаще писатель формулирует свои воззрения более пространно, см., например, фрагменты письма П.К. Щебальскому от 15 января 1876 г.: «...а существование наше все-таки не случайность, а школа, воспитательный период, никак не более, и затем состояние, “какого не видел глаз и не слышало ухо”. ...Даже, скажу Вам, бывает так тяжело, что не только охотно заснул бы на весь срок моего земного пребывания, но если бы “ради сожаления к людям сократились дни сии”, то и спокойно бы лег и вытянулся. Гнетет, знаете, без отдыха и без передышки. Когда бы было что чавкать, так оно бы ничего: не страдая ни славолубием, ни честолюбием и глядя на жизнь земную как на “переход”, наблюдал бы, до чего переход этот особенно труден в России...». Та же мысль звучит в письме Л.Н. Толстому от 21 августа 1894 г.: «Все-таки земля является “станцией” и “эпизодом” в жизни духа, “облеченного в кожаную ризу”. И что тут канючить о продлении мучительного пребывания, когда конец его есть очевидное избавление от мук в страдающем теле». (Тут трудно удержаться, чтобы не откля-

Вып. 3. — Великий Новгород, НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000. — С. 19.

¹ Красильникова М.Б. Проблема соотношения времени и вечности в русской духовной культуре рубежа XIX—XX вв. Автореферат дисс. ...канд. филос. наук. — Барнаул, 2004. — С. 8.

ниться от писем Лескова и не процитировать строки из его статьи «Герои Отечественной войны по гр. Л.Н. Толстому» (1869 г.), посвященные описанию «предсмертных дней и самой кончины князя Андрея Болконского. Прощание князя Андрея с сыном Николушкой; мысленный или, лучше сказать, духовный взгляд умирающего на покидаемую жизнь, на горести и заботы окружающих его людей и самый переход его в вечность — все это выше всяких похвал по прелести рисовки, по глубине проникновения во святая святых отходящей души и по высоте безмятежного отношения к смерти»).

Лесков в течение всего жизненного пути стремился к познанию «учения Христа», при этом его духовные поиски были связаны «не только с логикой собственного развития художника, но и с этико-философскими исканиями времени»¹. Во 2-ой половине XIX века наиболее глубокий отклик в российском обществе получили религиозно-философские взгляды Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Сам Лесков неоднократно открыто и страстно заявляет, что его религиозно-нравственная позиция, в частности, представления о «вечной жизни», ожидающей после «распряжки и вывода из оглобель», формируется в определенной мере под влиянием Л.Н. Толстого. Так, в письме к Л.И. Веселитской от 8 июня 1893 г. он со свойственной ему горячностью провозглашает: «Т. <Толстой> есть для меня моя святыня на земле — “священник бога живого, облакающий правдою”. ...Он просветил меня, и я ему обязан более, чем покоем земной жизни, а благодеяние его удивительного ума открыло мне путь в жизнь без конца».

Ни в коем случае не являясь ни подражателем, ни слепым последователем Толстого («Я иду сам, куда меня ведет мой “фонарь”, но очень люблю от Вас утверждать себя и тогда становлюсь еще решительнее и спокойнее» — из письма в Ясную Поляну от 14 декабря 1893 г.), Лесков воспринимает земное бытие вполне по-толстовски. В дневниковых записях Л.Н. Толстого от 21 января 1910 г. читаем: «Мы говорим о жизни души после смерти. Но если душа будет жить после

¹ Новикова А.А. Религиозно-нравственные искания в творчестве Н.С. Лескова 1880-х—1890-х годов. — Автореферат дисс. ...доктора филол. наук. — М., 2003. — С. 18.

смерти, то она должна была жить и до жизни. Однобокая вечность есть бессмыслица»¹.

Именно в таком ключе трактует Лесков пребывание в «кожаных ризах» (аллюзия на Книгу Бытия, где говорится, что после изгнания «сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные и одел их»). Земное существование воспринимается им как промежуточный этап путешествия души в потоке вечности, которой нет ни начала ни конца.

Так, в ряде лесковских писем говорится об эффekte «припоминания» того, что было до земного существования: «Прочитал теперь Гелленбаха... Пять лет тому назад он мне ничего не открывал, а теперь я извлек из него много отрады и утешения... И все это точно как будто и знал и об этом думал и говорил, а между тем не знал и не говорил... Происходит не “узнавание”, а только “припоминание” того, что знал, да позабыл в муках рождения своего “в этой форме бытия”» (Л.Н. Толстому, 20 июня 1891 г.); «...хотя у меня светилось в сознании то же самое, что я узнал у Вас, но у меня все было в хаосе — смутно и неясно, и я на себя не полагался; а когда услышал Ваши разъяснения, логичные и сильные, — я все понял, будто как “припомнив”, и мне своего стало не надо, а я стал жить в свете, который увидал от Вас и который был мне приятнее, потому что он несравненно сильнее и ярче того, в каком я копался сам своими силами» (Л.Н. Толстому от 4 января 1893 г.) и т.п.

Показательны письма Лескова к младшим сестрам. Духовного родства и настоящей близости с ними никогда не было, тем ярче ощущается потребность стареющего писателя, осознающего себя стоящим на пороге «вечной жизни», снова и снова говорить о волнующем его предмете, убеждая в верности своих воззрений не столько адресата, сколько, пожалуй, самого себя. Так, 13 августа 1893 он обращается к Ольге Семеновне с пространнным посланием, весьма резко отчитывая её за неправильное, по его мнению, умонастроение. «Надо делать, что можешь и не беспокоиться о том что не в нашей власти, — поучает он сестру. — ...Как же я могу говорить что-нибудь иное, а не это, когда мне ясно, что это правда и в этом только настроении человек может жить мирно и ждать себе отзыва от нового на-

¹ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. — М., 1928—1958. — Т. 58. — С. 11.

значения к жизни, которая начнется после снятия с нас «кожаной одежды», надетой за непослушание и за глупость нашу. Я — старик: мне не идет уже лгать и притворяться: я говорю о вещи важной: о том как воспитать себя для вечной жизни».

Интересны письма к Наталии Семеновне, в монастыстве Геннадии¹. Нелюбимая матерью, бывшая в семье изгоем, не получившая должного образования, та в пятнадцать лет ушла в монастырь. Не удивительно, пишет А. Лесков, что «весь интерес, смысл и вкус жизни свелся у нее к кипению в котле монастырских дряг, борьбе мелкого честолюбия, зависти, интриг, клепов, доносов друг на друга и т.д.»². В 1886 г. монахиня Геннадия приезжает в Петербург по приглашению сестры Ольги Семеновны, где состоялось свидание и с Николаем Семеновичем, после чего тот сообщает брату Алексею: «Сестра Геннадия, как я вижу ее, — крайне недалека и бестолкова, но при этом упряма и глупо надменна. Убеждения на нее не действуют. Чего нечем понять, того и не поймешь. Лучшего и более достойного, чем соревнование в монастырской сваре, она не видит в жизни»³. Позже, через два года, узнав о том, что сестры снова намерены свидеться, Лесков обращается к мужу Ольги Семеновны, пытаясь настроить его против возможного свидания. В частности, в свойственной ему хлесткой манере он пишет: «Хороша беседа с тем, расставшись с кем человек чувствует себя хоть несколько успокоенным в своих сомнениях и вразумленным в своем неведении, но искать беседы, с кем и говорить-то не о чем, — это дело достойное сумасшедшего дома, а не семейного дома» (Н.П. Крохину от 29 октября 1888 г.).

Говорить с полуграмотной, чуждой по духу сестрой не о чем. Но в последние годы жизни, когда смерть забирает почти всех родных, Лесков, при всей его «нетерпячести», смягчается и вступает в переписку с сестрой, отправляя ей обширные «учительные» послания. «Нашлось уже о чем говорить и с “невразумительной”! Захотелось и ей изъяснить не во всем

¹ *Соболев Л.И.* «Мы здесь очень на малое время..» (письма Н.С. Лескова к сестре) // Лесковиана. — Т. 3: Творчество Н.С. Лескова в современном изучении. — М.: Орел: НИП «ВФК», 2010. — С. 15—23.

² *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. С. 391.

³ Там же.

простые указания малопостигаемого ею Евангелия»¹. Говоря о волнующем его вопросе, писатель обращается к развернутым метафорам. Например, в письме от 26 апреля 1893 г. он рисует перед сестрой Геннадией такую картину: «Пустили с корабля пассажиров на бережок промяться, ну и походи, промнись, и собери себе чего надо на пользу своему разумению, а не момону. А как Хозяин с борта задудит в свою призывную дуду — сейчас и беги к нему тот, кого кликнули». В другом письме (от 28 июня 1894 г.) на вопрос сестры о здоровье отвечает: «...о здоровье тоже говорить нечего. Важно только то, чтобы, проживая жизнь, не делать дел злобы и глупости...: да благословит Отец нам снять с себя наши «кожаные ризы» и ...возвратиться «во отечество свое» не хуже того, чем мы были когда отлучились отсюда и пошли бродить на землю. Желаю тебе силы и бодрости духа для этого великого возвращения на родину, а и ты мне пожелай того же самого, с тем, чтобы кроме этого не желалось мне ничто иное из вещей земных и не имеющих никакой цены для ожидающей нас вечности».

Смерть, таким образом, знаменует окончание земного этапа, «берет всех и всех уводит куда-то в “незнаемое место”» (из письма сестре Геннадии от 26 апреля 1893 г.). «А что до смерти, то никто не знает, что это такое: одни верят, что это есть уничтожение, а другие уверены, что посредством смерти мы освобождаемся от тела и возвращаемся “в прежнее достояние” жизни бестелесной. И мне эта вера последняя кажется разумною и истинною», — наставляет Лесков сестру-монахиню в письме от 19 июня 1894 г. Он стремится убедить адресата в том, что «смерть не наказание, а освобождение от наказания, в котором мы здесь находимся, имея множество нужд, для своего гадкого тела, которое еще разборчиво и хочет командывать духом божиим, который нас оживляет и просвещает» (письмо Геннадии от 9 января 1895 г.).

Смерти как прекращения земного существования, внушает Лесков своим адресатам, бояться не стоит, поскольку это только переход к бессмертию, а точнее, возвращение в тот поток вечности, из которого душа была временно изъята для пребывания в «кожаных ризах» («путь в жизнь без конца», как говорится в письме к Л.И. Веселитской от 8 июня 1893 г.). «Почему

¹ Там же. — С. 606.

непрерывно все выражать друг другу желание жить “много лет”, когда это очевидно не может быть?! — вопрошает Лесков в письме к А.С. Суворину от 30 декабря 1890 г. — Неужели менее радушно пожелать человеку: легко и небезрассудно кончить здешнюю жизнь, с ясной верою в нескончаемость жизни? Есть ли это у вас? Без этого, как без якоря, все куда-то мечет и швыряет».

Страшнее физической смерти охлаждение между людьми в этой жизни, что для Лескова равносильно абсолютной смерти как гибели духовной. Так, в письме от 19 июня 1894 г. он пишет сестре Геннадии на то, что она не общается с племянницей, дочерью Николая Семеновича от первого брака: «Не знаю: что легло поперечь того, чтобы Вам с нею соблюдать приязнь? Но и она мне этого не объясняет, и ты о ней не говоришь ни слова. Видно, и Вам любовь друг к другу стала тяжела и излишня. Холодным духом смерти несет от всей такой картины взаимного друг от друга отчуждения. Это уже и есть смерть, ибо люди живы только любовью».

Много размышляя о «вечной жизни», духовном бессмертии, Лесков признаёт принципиальную невозможность рационального осмысления этого феномена: «Принимаю бессмертие не стихийное, а субъективное и не смущаюсь тем, что не могу понять его; но смущаюсь не по страху рассуждения, а потому, что это дело не мое и вообще не человеческое: понять это — значит понять бога, а его дано только чувствовать, но не комментировать...» (П.К. Щебальскому 10 ноября 1875 г.). Та же мысль звучит почти через двадцать лет в письме к сестре Ольге Семеновне: «...верь, хоть немножечко, что есть Бог и что ты живешь не по своей, а по Его воле, и что с нами непременно случится то, что нужно для Его непонятных нам целей, а жди этого спокойно, как вещи неизбежной и неотвратимой» (13 августа 1893 г.). Об этом же Лесков пишет 2 марта 1894 г. А.К. Чертковой: «Думаю и верю, что “весь я не умру”, но какая-то духовная постать уйдет из тела и будет продолжать “вечную жизнь”, но в каком роде это будет, — об этом понятия себе составить нельзя здесь, и дальше это бог весть когда уяснится». О невозможности проникнуть в высшие помыслы говорится в письме к сестре Геннадии от 19 июня 1894 г.: «...а что люди более многословят и пустословят о смерти и о том, что будет

после, то всё одно другому противуречит, и мы не виноваты в том, что не можем рассмотреть то, что сокрыто Богом» и мн. др.

Лесковские письма последних лет жизни полны призывов к спокойному принятию неизбежного. «Не робей! — обращается он к сестре Геннадии за восемнадцать дней до смерти (письмо от 3 февраля 1895 г.). — Что робеть, то хуже. Да и для чего? Может быть, так легко выпряжешься, что и не заметишь, куда оглобли свалятся». Однако сам Лесков, будучи тяжело больным, пережил не одну мучительную минуту, чем доверительно делится с Л.Н. Толстым в письме от 4 января 1893 г.: «Из ста ступеней до края я прошел наверно 86...; страха ухода уже не было, но был какой-то бесконечный, суживающийся коридор, в который надо было идти и... был страх и истома ужасные. Я читал главы из книги “О жизни”, читал, что есть об этом у Вас в других местах и у Сократа (в Федоне), и все-таки с натиском недуга суживающийся коридор приводил меня в состояние муки... Теперь меня согревает утешительная радость, которой дух мой верит: мне как будто сказано, что я уже был испытан и наказан страхом и что это уже отбыто мною и прошло, и после этого я буду избавлен от этого страха, и когда придет час, я отрешусь от тела скоро и просто. И эта уверенность меня радует».

Меньше чем за год до ухода (18 мая 1894 г.) Лесков пишет Толстому: «Истома от дыхания недалеко ожидающей смерти я теперь по милости божией не ощущаю. ...Думы же о смерти со мной не разлучаются и приходят моментально, даже в первое мгновение, когда проснусь среди ночи. Я считаю это за благополучие, т[ак] к[ак] этим способом все-таки осваиваешься с неизбежностью страшного шага. Из писавших о смерти предпочитаю читать главы из вашей книги “О жизни” и письма Себеки к Луцилию. Но как ни изучай теорию, а на практике-то все-таки это случится впервые и доведется исполнить “кое-как”, т[ак] к[ак] будет это “дело внове”». И не слабостью веет от этих строк, а искренностью, здесь Лесков более человечен, чем тогда, когда читает пространные нравоучения сестрам.

Лесков всю жизнь провел в борьбе. Он боролся с обстоятельствами, с непониманием окружающих, с самим собой, с непостижимыми загадками бытия, в частности, с невозможностью постичь человеческим разумом великое таинство перехода из стадии земного бытия в «вечную жизнь» духа, освобожденного от «кожаных риз». В письме к А.К. Чертковой от 2 марта

1894 г. Лесков прибегает к аллюзии на пушкинские строки (“весь я не умру”). И хотя в его эпистолярии не встречается упования на творческое бессмертие, на память благодарных потомков, время расставляет всё на свои места. Сегодня в ряду русских литераторов Лесков занимает достойное место не только как выдающийся самобытный писатель и публицист, но и как «мыслитель, который в своих художественных и публицистических произведениях высказал социально значимые философско-нравственные идеи о мире и человеке»¹.

Keywords: *Leskov, private letters, mortal life, eternal life, eternity.*

Об авторе:

АЛЕШИНА Людмила Васильевна — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой книжного дела, русского языка и методики его преподавания Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева.

¹ Шелковникова Л.Ф. Социально-философские воззрения Н.С. Лескова. — Автореферат дисс. ...канд. филос. наук. — М., 2000. — С. 5.

И.В. МОТЕЮНАЙТЕ

**ОСВОЕНИЕ ВНЕВРЕМЕННОГО
В РАЗНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВЕЧНОГО В РОССИИ И ЭМИГРАЦИИ
(НА ПРИМЕРЕ «КОЛОКОЛОВ» С.Н. ДУРЫЛИНА И
«ЛЕТА ГОСПОДНЯ» И.С. ШМЕЛЕВА)**

Анализ употребления лексемы «вечность» в романе С.Н. Дурылина «Колокола» и повести И.С. Шмелева «Лето Господне» показал, что в обоих текстах прилагательное «вечный», в русле христианской традиции, связано с темой смерти и оценкой земного пути человека, напоминая о наказании или о бессмертии и воскрешении. Материальным воплощением «вечного» у обоих авторов стал колокольный звон, что можно объяснить актуальностью в эпоху модернизма работ Ф. Ницше о Вагнере и книги «Рождение трагедии из духа музыки».

Ключевые слова: Лексема «вечность», С.Н. Дурылин, «Колокола», «Лето Господне», И.С. Шмелев, Ф Ницше.

И.С. Шмелев и С.Н. Дурылин — москвичи по рождению, первый родился в 1873 г., второй — в 1886. Их личностное и творческое формирование (неторопливое и постепенное у Шмелева и внезапное, резкое у Дурылина) протекало в эпоху расцвета модернизма; но объединяет их и еще одна особенность: противоречие между вынесенными из семьи детскими религиозными впечатлениями и нигилистической атмосферой внешнего мира. О семейной жизни Шмелевых выразительно написал А. Карташёв: «... уклад конкурировал по своему ископаемому стилю XVII века даже с миром драм Островского. Получалось, что дома жизнь по церковному календарю, с постами, разговинами, встречами икон на дому и молебнами, лампадками, говеньями. А в университете — со сходками, агитациями, прокламациями, демонстрациями, манифестациями, со своим гонором и невидимыми знаками отличия; арестами, судимостью, тюремными отсидками и даже сибирскими про-

гулками»¹. Дурылин же, вспоминая о матери, записывает в дневниковой книге «В своем углу»: «Помню: сидишь поздно ночью и читаешь “афеев” (безбожников). И вдруг донесется из столовой или из ее спальни обрывок, вздох, полслова, случайно неутаенный выплеск ее молитвы о тебе же, читающем Штирнера или Ницше... Неприятно поморщиться, но с каким-то добрым уколом внутрь, – и углубишься в Штирнера, но уж не так читается, как читалось. Что-то не так»².

В конце двадцатых годов писатели оказались по разные стороны границы, и оба обратились к российскому прошлому. Примерно в одно время создавались повесть «Лето Господне» и роман-хроника «Колокола»: «Лето Господне» принято датировать 1927—1948 гг., а «Колокола» – 1928³. Их жанровая принадлежность — всегда спорный вопрос для крупных эпических произведений XX в. — колеблется между романом и хроникой, если последнюю понимать расширенно и включать в нее биографические повествования. Живущий в СССР ссыльный Дурылин создал историософский роман, невозможную для публикации в Советском Союзе хронику трех столетий жизни вымышленного города, а Шмелев утешал эмигрантов подробным рассказом о годе жизни семилетнего ребенка, основываясь на впечатлениях собственного детства. Оба произведения отсылают читателя к смыслу истории как движения времени. Выявить этот смысл помогает обращение к противоположному понятию: вневременному, вечному.

И в «Лете Господнем», и в «Колоколах» лексема «вечность» встречается нечасто и только в атрибутивной форме; видимо, в сознании авторов характерологический потенциал этой категории доминирует над феноменальностью. Однако предметы/объекты, охарактеризованные в текстах как «вечные», выявляют масштабность и универсальность обозначаемого данным прилагательным понятия. Это доказываются уже первыми употреблениями слова в тексте. В обоих случаях два первых

¹ Карташов А.В. Религиозный путь И.С. Шмелева. // Памяти Ивана Сергеевича Шмелева. – Мюнхен, 1956. – С. 71.

² Дурылин С.Н. В своем углу. – М.: Молодая гвардия, 2006. – С. 666–667.

³ Подробнее об истории рукописи см. в: Дурылин С.Н. Рассказы, повести и хроники. – Сост. А. Резниченко и Т. Резвых. – СПб: Владимир Даль, 2014. – С. 826–827.

употребления характерно контрастны, что и создает представление об объемности и всеохватности вечности.

У Шмелева это сначала цитата из Евангелия от Матфея с пропущенным словом «проклятые»: «Идите от Меня... в огонь вечный... уготованный диаволу и аггелам его!»¹, а затем — словосочетание «Вечная жизнь», употребленное в связи с приближающимся Вербным воскресением и тематикой воскресения Лазаря. «— Все премудро сотворено... — радуется на вербу Горкин, <...>. И завсегда так, на св. Лазаря, на Вход Господень. И деревья кланяются Ему, поют Осанну. Осанна-то?.. А такое слово, духовное. Сияние, значит, божественное, — Осанна. Вот она с нами и воспоет завтра Осанну, святое деревцо. А потом, дома, за образа поставим, помнить год цельный будем.

Я спрашиваю его — это чего помнить?

— Как — чего?.. Завтра Лазаря воскресил Господь. Вечная, значит, жизнь всем будет, все воскреснем».

Оба раза слово произносит Горкин, духовный наставник героя-ребенка.

У Дурылина впервые слово звучит в обозначении пасхального звона «Веселие вечное»: «Но и в самый красный звон, на Светлое Воскресенье, когда колоколам надо петь «веселие вечное» (152)²; а затем характеризует каторгу: «вечные рудники в Сибирь».

«Вечный огонь (преисподняя)» и «вечная жизнь»; «вечное веселие» и «вечные рудники». Характеристика «вечным» противоположных явлений — наказания за грехи и радости воскресения (=бессмертия) — у обоих авторов тесно привязана к оценке земного, т.е. временного, локального пути человека. При этом использование слова «вечный» применительно к наказанию имеет конкретную сюжетную мотивировку. Горкин напоминает евангельский эпизод мучающемуся похмельем человеку: «Поднимается шершавая голова Антона, глядит на

¹ Ср.: «Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его» (25: 41). Здесь и далее цитаты из «Лета Господня» даются по: Шмелев И.С. Лето Господне. [Электронный ресурс] http://az.lib.ru/s/shmelew_i_s/text_0030.shtml Дата обращения: 15.03.2015.

² Здесь и далее «Колокола» цитируются по изд.: Дурылин С.Н. Колокола. Избранная проза. — М., — 2009, с обозначением страницы в скобках.

меня мутными глазами, глядит на ведро огурцов на лавке, прислушивается к напевному чтению святых слов... — и тихим, просящим, жалобным голосом говорит стряпухе:

— Ох, кваску бы... огурчика бы...

А Горкин, качая пальцем, читает уже строго:

«Идите от Меня... в огонь вечный... уготованный диаволу и аггелам его!..» Дурылин же рассказывает о судьбе разбойника: «Пришлось Аниките Егорычу идти на соборную площадь, на казнь — быть биту плетьюми, клеймену и снаряжену в вечные рудники в Сибирь» (161).

Противоположное же значение — «веселие» и «жизнь» — реализуется в условной модальности, как надежда или предположение. Традиционная символичность этого значения подтверждается второй особенностью словоупотребления: его теснейшей связанностью в текстах с христианскими концептами бессмертия и воскрешения. В «Колоколах» три из пяти употреблений слова совпадают: это обозначение колокольного звона «веселие вечное», закрепленного за Пасхальным богослужением¹. В повести Шмелева слова «вечная жизнь» также привязаны к теме смерти / воскресения: слово встречается, например, в эпизоде посещения кладбища («По всему кладбищу только и слышно, с семи концов, — то «Христос Воскресе из мертвых», то «вечная память»), в размышлениях во время болезни отца («— Скажи... папашенька будет отходить... как Праведник?...<...>. Господь по правую руку душеньку его поставит, да?... — Со праведными сопричет — по правую ручку и поставит, в жись вечную»), в связи с праздником Пасхи («Как земля кончится, небо тогда начнется, жизнь вечная»).

В основе временной организации «Колоколов» лежит эсхатологический вектор. Роман рассказывает о движении жизни в городе Темьяне к концу мира. Один из центральных образов — книга «Апокалипсис». О движении времени в тексте часто свидетельствует чья-то смерть и ее символические аналоги. Обратим внимание на один эпизод в последней части: у одра доживающего последние дни преосвященного Сильвестра. В ответ на известие о возможном снятии колоколов (их история — основной сюжет романа), умирающий цитирует державинское «Река времен...» и формулирует: «Часы бытия нашего ос-

¹ Тропарь 1-й песни канона Пасхи: «Христос бовоста, веселие вечное».

танавливаются» (413). Этому эпизоду есть своеобразная параллель в повести Шмелева. По идее автора, ввечное Лето (Год, круг) церковного календаря вписана любая человеческая жизнь с естественным завершением ее земного хода. Смерть отца — тема последней части — открывает путь в иное, непостижимое человеку измерение. Потрясение от этой смерти Шмелев выражает схожим (архетипическим) приемом. Ребенок потерял счет времени: «И я опять спрашиваю — «вчера?..» Не могу понять: *вчера ?..* меня Сергей *оттуда* принес... *сейчас* принес...

— Целные сутки, косатик, проспал...» [Выделено автором — И.М.].

Реалистичное объяснение спутанности сознания сонного ребенка не снимает символической нагрузки с описания. Оба микроэпизода отсылают к известной фразе из Откровения от имени ангела, рассказывающего обещания Бога о мире после конца света: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет» (10:5-6).

Теснейшая связь обоих авторов с традиционными христианскими представлениями очевидна. Описанная выше контрастность значений «вечного» коррелирует с аналогичной парой в обозначении человеческих чувств; самые частотные у Дурьлина — слезы и смех¹, у Шмелева — страх и радость. «И что-то особенное около нас, невидимое и **страшное**. Горкин мне рассказал, что теперь — «такое, как душа расстаётся с телом». Они стерегут, чтобы ухватить душу, а душа трепещет и плачет — «увы мне, окаянная я!» Так и в ифимонах теперь читается. Мне делается **страшно**. Я смотрю на Распятие. Мучается, Сын Божий! А Бог-то как же... как же Он допустил?» [Выделено мною — И.М.]

¹ Об этом см. подр.: Мотеюнайте И.В. Юродские слезы, колокольный звон и русская история: (о способах символизации в романе-хронике С.Н. Дурьлина «Колокола» на примере образа юродивого) // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Коллективная монография / науч. ред., сост., предисл. Г.В. Мосалева. — Ижевск, 2009. — С. 337–357.

«И еще — **радостные** слова: «чаю Воскресения мертвых»! Недавно я думал, что это там дают мертвым по воскресеньям чаю, и с булочками, как нам. Вот глупый! И еще нравится новое слово «целому-дрие», — будто звон слышится? Другие это слова, не наши: Божьи это слова. Сыплется густо-густо, будто пришла зима. Я соскакиваю с окна и долго смотрю-любуюсь: совсем метель, даже не видно солнца, — такая **радость!** Под-крякивают и утки, **радостные**, — так-так... так-так... И капельки с сараев радостно тараторят наперебой — кап-кап-кап... И во всем, что ни вижу я, что глядит на меня любовно, слышится мне — так-так. И безмятежно отстукивает сердце — так-так...» [Выделено мною — И.М.]. Спектр человеческих чувств (существование на земле и во времени) обусловлен жизнью внеисторической, вечной; послесмертным существованием.

В целом единое, представление Шмелева и Дурьлина о вечном воплотилось по разные стороны границы и в разных поэтиках. На этом и остановимся подробнее.

Уже названием своей повести Шмелев отсылает читателя к годовому кругу церковных праздников, переживание которых шестилетним Ваней, погруженным в плотное бытовое пространство, демонстрирует приобщение человеческой души к Богу. Параллельность и одновременно теснейшая взаимосвязь земной, исторически ограниченной жизни личности, которая еще только начинает осознавать себя, и существование Вечно-го, запечатленного в традициях Небесного круга бытия — особенность произведения, о которой писали все, к нему обращавшиеся. Эта особенность сказывается в тексте и настойчивой корреляцией семантических полей «Дух Святой» и «запах» земной. Количественное разнообразие запахов в шмелевской повести поражает. Пахнет все: предметы, природа и люди; каждый праздник имеет свой запах, и любой запах — приятен. Вот несколько произвольно выбранных примеров: «Незабвенный, священный запах. Это пахнет Великий Пост»; «...пахнет острою редькой и капустой»; «От закусочных пахнет грибными щами, поджаренной картошкой с луком»; «огромный гроб, «жирновский». Снизу он — как колода, темный, на искраснозолоченых пятках, жирно сияет лаком, даже пахнет»; «Пахнет теплом и снегом, весенним душистым снегом»; «Остреньким холодочком веет с ледяных гор»; «Слышу — рекою пахнет, жи-

вой рекою!»; «Пахнет от них весной, весеннею теплой кислотцою»; «Потягивает из-под навесов дегтем: мажут там оси и колеса, готовят выезд»; «И от согревшихся штабелей сосновых острою кислотцою пахнет, и от сараев старых, и от лужи, — от спокойного старого двора»; «От стен и посейчас пожаром пахнет»; «Пахнет сенцом на солнышке, стоянкой»; «Пахнет тепло мочалой»; «Пахнет церковно, воском»; «Пахнет от Антона медом, огурцом»; «пахнет Пасхой».

Подобная чувственность описаний окружающего мира необходима автору для того, чтобы подчеркнуть важность сиюминутного, «здесь и сейчас» происходящего; убедительнейшее свидетельство совмещенности мига и вечности, непрерывного отражения последней в первом; на шмелевском языке — Духа в запахе. Это своеобразное подтверждение «настоящего» в значении времени «настоящим» в значении реальности, истинности. Такое преодоление времени, с его катастрофичностью и необратимостью, целительно для свидетеля трагедий XX века, одной из которых для эмиграции первой волны стала разлука с родиной. Именно этим принято объяснять высокую оценку шмелевских автобиографических произведений эмигрантами, от близкого ему И.А. Ильина¹ до З.Н. Гиппиус, в принципе мировоззренчески далекой от автора «Лета Господня».

По сравнению с «Летом Господним» «Колокола» безбытны и словно бесплотны. Предметом осмысления Дурьлина стала трехсотлетняя история России до установления Советской власти. Историософская задача автора актуализировала для него традиции символистского романа, особенно, конечно, «Петербург» А. Белого, с его интеллектуальной игрой, аналитичностью и рационалистичностью. Если прибегать к живописным параллелям, то «Лето Господне» правомерно сравнить с жанровой картиной маслом, а «Колокола» на этом фоне — с геометрическим орнаментом, настолько роман идеален и «бесплотен». Однако собирается этот орнамент с помощью образа, монументально и универсально отразившего эмпирическое чело-

¹ См., например: Ильин И.А. Искусство Шмелева// Возрождение. 1933, 28 июля. — № 2978, № 2985 от 4 августа 1933 г.; Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. — М., 1991.

веческое восприятие: образа колоколов¹. Материальным воплощением Вечного в романе становится колокольный звон.

Этот момент кажется особенно интересным для сопоставления дурылинских «Колоколов» с «Летом Господним». Анализ звуковой палитры текста Шмелева убеждает в том, что наиболее художественно структурированным и идейно осмысленным звуком в нем тоже стал звук колоколов. Именно с ним в повествование зачастую вводится слово-рефрен «По-мни». Характерно, что слово часто печатается с разбивкой на слоги, передавая специфическую протяженность звука колокола, физически отличающегося от музыкальных инструментов из-за диапазона. Например: «Потому и пост даден, чтобы к церкви держаться больше, Светлого Дня дожидаться. И не помышлять, понимаешь. Про земное не помышляй! И звонить все станут: помни... по-мни!.. — поокивает он так славно»; «В доме открыты форточки, и слышен плачущий и зовущий благовест — помни... по-мни...»; «Начинают печально благовестить — помни... по-мни... — к ефимонам»; «В глазах у меня остаются херувимы с раздутыми щеками, бледные трубочки оборки... и стук пустоты в ушах. А благовест призывает — по-мни... помни»; «От Кремля благовест, вперебой, — другие колокола вступают.<...>, — благовест: все зовут. Я оглядываюсь на Кремль; золотится Иван Великий, внизу темнее, и глухой — не его ли — колокол томительно позывает — по-мни!.. Кривая идет ровным, надежным ходом, я звоны плывут над нами. Помню»; «Слышен унылый благовест — бо-ом... бо-о-омм... будто это Чистый Понедельник, будто к вечерням это: «помни... по-мни-и...».

Этим же словом автор вводит немногие лирические вставки из слов взрослого автора-повествователя: «Что во мне бьется так, наплывает в глазах туманом? Это — мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... и дынные облачка за ними, и эта моя река, и черные полыньи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов... — были во мне всегда. И все я знаю. Там, за стенами, церковка под бугром, — я знаю. И щели в стенах — знаю. Я гля-

¹ См. об этом: Мотеюнайте И.В. Образ колокола в романе-хронике С.Н. Дурылина «Колокола» на фоне традиции // Cultural studies. Scientific Papers. III. The World of Objects in Literature and Culture. — Daugavpils Universitātes, 2011. — P. 206–216.

дел из-за стен... когда?.. И дым пожаров, и крики, и набат... – всё помню! Бунты, и топоры, и плахи, и молебны... – все мнится быльё, моей быльё... – будто во сне забытом»; «Не помню, снились ли ангелы. Но до сего дня живо во мне нетленное: и колыханье, и блеск, и звон, – Праздники и Святые, в воздухе надо мной, – небо, коснувшееся меня»; «И по сей день, когда слышу светлую песнь – «...иже везде сый и вся исполняяй...» – слышу в ней тонкий звон столкнувшихся хоругвей, вижу священный блеск». Глагол «помнить» в зависимости от формы разделяет временные пласты в повести. Повелительное наклонение «помни» отнесено к прошлому повествователя: герой-ребенок слышит наказания взрослых; а изъявительное «помню» — к настоящему: повзрослевший герой словно отвечает им. Прием обеспечивает лиричность повествования, приближая читателя к описываемому личному прошлому, что и обусловило во многом эффект утешительности самобытной шмелевской повести для эмигрантов. Автор связывает с колокольным звоном мотив памяти, придавая конкретность и своеобразную чувственность образу вечности. Получается, что для его героя память, залог вечного, концентрируется в звуке, как и в «Колоколах» Дурылина.

Столь важная роль звука, практически его сакрализация, в картине мира обоих авторов заставляет искать общие истоки. С этой точки зрения представляет интерес актуальная для эпохи модернизма книга Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»¹, а также другие его работы. По Ницше, «Музыка <...> есть в высшей степени обобщённый язык, который даже ко всеобщности понятий относится приблизительно так же, как эти последние к отдельным вещам. Но её всеобщность не представляет никоим образом пустой всеобщности абстракции; она — совершенно другого рода и связана везде и всегда с ясной определённой. В этом отношении она сходна с геометрическими фигурами и числами, которые, как общие формы возможных объектов опыта, будучи применимы ко всем этим объектам a priori, тем не менее не абстрактны, но наглядны и во всех своих частях определённы. Все возможные стремления,

¹ См. об этом: Кондаков И.В., Корж Ю.В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки о современность.— 2000.— № 6. — С. 176–186.

возбуждения и выражения воли, все те происходящие в человеке процессы, которые разум объединяет обширным отрицательным понятием «чувство», могут быть выражены путём бесконечного множества возможных мелодий, но всегда во всеобщности одной только формы, без вещества, всегда только как некое «в себе», не как явление, представляя как бы сокровеннейшую душу их, без тела»¹. В рассматриваемых художественных текстах Дурылина и Шмелева колокольный звон выполняет схожую функцию, аккумулируя «высшие» смыслы бытия, духа и вечности.

В случае Дурылина воздействие ницшеанства не неожиданно. Свою эстетическую программу он изложил в брошюре «Р. Вагнер и Россия. О России и будущих путях искусства», вышедшей в 1913 г. в «Мусагете»; а осенью 1912 г. Дурылин стал секретарем Московского религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева, участником которого был и Г.А. Рачинский, переведивший упомянутую книгу Ницше как раз в то время: перевод вышел в 1912 г. Высокая оценка Ницше², любовь к Вагнеру, дореволюционный круг общения Дурылина (А. Белый, Н. Бердяев, В. Розанов, П. Флоренский), в котором философия Ницше активно обсуждалась, – все это неоспоримо свидетельствует о неизбежности обращения к философии Ницше, и особенно «Рождению трагедии...». Собственная судьба Дурылина – философа-публициста-священника-искусствоведа, а также осмысление в «Колоколах» истории как трагедии, доказывают глубинную близость между его мировоззренческими установками и философией Ницше.

Что касается Шмелева, то здесь вопрос о влиянии ницшеанства, насколько мне известно, не поставлен; однако невозможно отрицать воздействие на писателя «воздуха эпохи». Представляется, что символизация музыки в эпоху модернизма отозвалась в творчестве реалиста и даже «бытописателя» таким образом: в близкой себе православной культурной традиции он наделил особенной значимостью звуковую составляющую — колокольный звон.

¹ Ницше Ф.В. Рождение трагедии или Эллинство и пессимизм. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://bookz.ru/authors/nicbe-feridrih/niezsc03/1-niezsc03.html> Дата обращения: 17.03.2015.

² См.: Дурылин С.Н. В своем углу. С. 346-347; 766; 809.

Keywords: *Lexeme "eternity", bell-ringing, S. N. Durylin, «The Bells», I.S. Shmelyov, «LetoGospodne», F. Nietzsche.*

Об авторе:

МОТЕЮНАЙТЕ Илона Витаутасовна, доктор филологических наук, профессор; Псковский государственный университет, заместитель декана филологического факультета по научной работе.

ВЕЧНОСТЬ КАК СЮЖЕТ
В НЕПОДЦЕНЗУРНОЙ ПОЭЗИИ 1960—80 ГОДОВ

В статье рассматривается поэзия андеграунда в контексте вечности. По мнению автора, встреча вертикальных и горизонтальных интуиций помогла неподцензурным поэтам обогатить палитру стиха, расширить его содержание.

Ключевые слова: поэзия, святость, сюжет, вечность

Выбираясь из пут коммунистической идеологии, культурное подполье, вполне себе атеистическое по своему духу, встретилось с религией, с ее мифами, ритуалами и целожизненными установками. В результате этой встречи родились стихи, где много игры, культурных реминисценций и искреннего желания авторов достичь горнего.

«Вечность» ассоциировалась у многих участников литературного процесса с иудео-христианским космосом, с представлениями о рае и аде. Во времена строительства развитого социализма разговоры о царстве света чаще всего имели сказочный оттенок. Но при этом часто за мифом сквозила реальность. В качестве примера можно привести стихотворение Анри Волохонского «Рай» 1972 года, где описывается небесный град Иерусалим¹. Стихотворение, начинающееся строчкой «Над небом голубым», было положено на музыку Борисом Гребенщиковым и пользовалось большой популярностью.

У одного из самых ярких поэтов города на Неве Леонида Аронсона тема небесного царства возникает в нескольких ипо-стасях. Мы видим милтоновский потерянный рай:

Но видя все: и пруд, и дерево,
пустой гуляющими сад —
из-под воды смотрела Ева,
смотря обратно в небеса...²

¹ Волохонский Анри. Стихотворения. — HERMITAGE, 1983. — С. 156.

² Самиздат века / Сост. А.И. Стреляный, Г.В. Сапгир, В.С. Бахтин, Н.Г. Ордынский. — М. —Мн.: «Полифакт», 1997. — С. 539.

И неожиданное осознание автором того обстоятельства, что макрокосмос связан с микрокосмосом. Рай, по Аранзону, это не место, а состояние:

И мне случалось видеть блеск —
сиянье Божьих глаз:
я знаю, мы внутри небес,
но те же неба в нас¹.

В стихотворении, из которого мы привели первое четверостишие, поэт ставит вопрос о личном бессмертии. Он к нему не стремится:

Страшусь одной небесной кары,
что Ты принудишь к воскрешенью.

Для Аранзона важна встреча с Создателем здесь и сейчас, а не после смерти. *Невстреча* — катастрофа вселенского масштаба, ад для того:

*кто не веруя живет,
ибо:
наказан каждый тот
незнаньем Божьего сиянья.*

Тему ада не как примитивной картинки с чертями и кипящей смолой, а как богоосталенности развивают и другие поэты питерского андеграунда. В частности, об этом размышляет Сергей Стратановский. Повседневность и миф причудливо переплелись в его творчестве. Это можно видеть, например, в стихотворении 1975 года:

Стеклотару сдают, неботару
Баботару восторгов, надежды
Баботару любви
с отпечатками скотства и пьянства
Неботару без неба, с остатками боли и яда
Боготару пространства
с плотвой Иисусовой, с мусором
С метафизикой боли,
метафизикой зорь и надежды².

¹ Самиздат века. — С. 540.

² Самиздат века. — С. 606.

По сравнению с известным шлягером Высоцкого «Нет, ребята, все не так, все не так ребята» стихи Стратановского не бьют в лоб. Но работают в том же направлении, что и песня: пробуждают уснувшего в своем самодовольстве человека, заставляют взглянуть на себя со стороны. В то же время его объективированные картинки позволяют увидеть космос советского человека, мечтающего на свой лад о рае:

Потопили богов,
и живем мы в колхозе духовном
Чистотелые девушки
лен убирают в полях
Реки полны молока,
и летают по воздуху рыбы
Славят равнины и горы
и новый космический лад¹

Стихи Стратановского далеки от забойной раскрутки строк, от надрывного говорения. Нет в них и экзотических красок. Он выставляет некие словесные инсталляции, несущие конструкции которых — мифологемы и идеологемы советского/постсоветского общества. Представления отдельных людей и их жесты, вписанные в повседневность, составляют структурную основу его произведений. Нередко он кладет на одну полку взгляды духовно разных людей. Например, двух старушек, одна из которых верит во Христа, а другая в Ленина. И смотрит: что же реально происходит с ними. Старушки не пересекаются, не вступают в спор, они живут далеко друг от друга, в разных городах. Поэт создает эпические фрагменты, из коих складывается историческое полотно. Он сводит в одно целое разные ментальности, вещи и явления. И все это работает как цвет, линия, форма в абстрактной живописи. Опыты Стратановского можно сравнить с картинами Пауля Клее. Мы не встретим ни у поэта, ни у художника пафосных сцен, открытых призывов к действию. Но свое отношение к происходящему они, между тем, высказывают.

В стихотворении «Нищие и революция», правда, написанном уже в постперестроечные годы, Стратановский исследует

¹ *Стратановский Сергей. Стихи.* — СПб.: Ассоциация «Новая литература», 1993.

взаимоотношение вечности и времени. Этот текст, являющийся своеобразной презентацией доклада на конференции «Кто виноват в революции?», интересен тем, что в него включены цитаты из духовного стиха о Лазаре. Обычно у автора не встретишь центонных стихов. Да и вообще, чужая речь редко звучит у поэта даже тогда, когда он передает чужие мысли, как в стихотворении «Говорил Тухачевский». «Нищие и революция» — исключение. Духовные стихи здесь иллюстрируют основную мысль докладчика, что из наших представлений о вечности вытекают наши беды.

Лазарь, согласно духовному стиху, не покропил оказавшемуся в геенне богатому «кровавы уста», не остудил его гортань. По мнению выступающего:

Так и в подвалах лубянских
Заключенным измученным также ни капли воды
Не давали тюремщики¹.

Пересказав выступление, поэт удаляется: ни одного комментария. Ни одного прибавления со своей стороны.

Поиск Бога на путях потерянной жизни, влияние метафизики на повседневность являются у Стратановского одной из стержневых тем. Касаются ее и другие поэты, не лишённые метафизического беспокойства:

Гори, гори куст
в каменной пустыне.
Лежи, лежи пуст —
пусть сердце остынет.

Не смотри вперед,
не смотри назад —
все наоборот
который раз подряд.

Гори, гори куст,
лежи, лежи пуст
который раз подряд.

¹ *Стратановский С.Г.* Граффити. — СПб.: Пушкинский фонд, 2011. — С. 6,7.

Это стихи Евгения Сабурова¹, описывающие состояние Моисея после явления ему кушины неопалимой. Но одновременно эти стихи говорят и о самочувствии самого поэта, поскольку вдохновение — от Бога. И в каком-то смысле — божественная миссия. А утрата способности писать стихи сродни богооставленности.

Жизнь без Бога для поэта означает погружение в ад. Но, благодаря горению сердца, человек может идти по водам:

Не дай мне Бог сухого безразличья
к сим знаменам, к сей вечности людской
я по волне морской калечась плача клича
я по волне морской
иду я по волне морской

В иудео-христианском космосе любая теофания говорит о вечном. Более того, любой божественный посланник, ангел, а также святой человек несет в себе свидетельство о бессмертной жизни. Не случайно раньше считалось, что встреча с ангелом — это близость смерти. Потому что людям открывался другой мир, а в нормальном случае он был всегда закрыт. Вспомним хотя бы, как при явлении ангела Иисусу Навину полководец упал лицом на землю. Именно в силу указанной логики. Он подумал, что за ним пришла смерть.

Описание деяний святых, таинственных явлений, божественных знаков связано с темой «вечность как сюжет». Более того, от нее неотделимы сатирические аспекты христианства.

Из поэтов, осваивавших мир ангелов и святых, имя Дмитрия Бобышева должно, наверное, быть названо первым. В стилистически изощренных строчках он рассказал о еще не канонизированной в 1980-м году (когда писалось стихотворение) Ксении Петербургской и ее почитании народом. Такое поэтическое свидетельство:

наскрябана мольба. И дата — наши дни.
«Сдать на механика позволь». «Оборони
от зла завистников»...².

¹ Самиздат века. — С. 495.

² Там же. — С. 474.

Святые становятся предметом поэтических медитаций Олега Охупкина. Библейскому праведнику Иову и пророку Ионе он посвятил свои поэмы. Заметим, что Охупкина интересует расширение поле поэтического дискурса, описание разных библейских историй, о которых среднестатистический советский человек мало что знал.

Если говорить о попытках расширить поле поэзии в контексте нашей темы, то здесь, видимо, стоит обратить внимание на Александра Величанского.

Чрезвычайно пластичная, театрализованная речь Величанского движется между поэзией и риторикой. И стоит читателю погрузиться в нее, как он встретится с метафизикой знаков и жестов, и даже богословием. Возьмем, например, такое стихотворение:

Высоко иль низко,
тяжко иль легко,
но пока Ты близко —
мы недалеко:
Ты — фитиль, мы воска
жар и холод враз,
пока словно воздух Ты
окружаешь нас.
Раньше или позже,
но в урочный час,
удаляясь, Боже,
оглянись на нас
еще не испитых
судьбою до дна,
пока даль путей Твоих
не отдалена¹.

Мне бы хотелось здесь обратить внимание на концовку, особенно на строчки: «Удаляясь, Боже / оглянись на нас». В западной теологии есть выражение «Бог, смотрящий на нас». Смысл его имеет сотериологическую перспективу. Ведь спасенный человек — тот тот человек, которого окликнул Бог, и который услышал этот призыв и вышел к Нему навстречу.

¹ Православная община. — 1997. — № 40.

У поэтов андеграунда сатирические сюжеты связаны не только с христианством, но и с буддизмом и даосизмом. Впрочем, подобных текстов немного.

Буддистская сотериология говорит о возможности для простого смертного прекратить цепь перерождений и достичь нирваны. Даосская мудрость рисует нам образ монаха-отшельника, идущего по пути бессмертных.

Вечность в даосской упаковке мы видим в «Китайском путешествии» Ольги Седаковой¹.

Поэтесса вживается в пейзаж, всматривается в него, распознает его как свой.

И на этом фоне мы следим за поэтическим движением мысли, стремящейся вступить в интимную связь с Дао.

Можно восхищаться многими поворотами седаковского текста — играющими своей парадоксальностью высказываниями, вроде:

несчастен,
кто делает дело и думает, что он его делает,
а не воздух и луч им водят,
как кисточкой, бабочкой, пчелой

или образами, уводящими нас в метафизические дали:

Флейте отвечает флейта,
не костяная, не деревянная,
а та, которую держат горы
в своих пещерах и щелях,
струнам отвечают такие же струны
и слову слово отвечает.

Но по неосторожности в начале цикла поэтесса дала отрывок из Лао-цзы:

Если притупить его пронизательность,
освободить его от хаотичности,
умерить его блеск,
уподобить его пылинке,
то оно будет
казаться ясно существующим.

¹ Седакова О. Китайское путешествие. Стелы и надписи. Старые песни. — М.: Carte Blanche, 1990.

На его фоне все китайские изыски поэтессы блекнут, звучат слабой репликой в разговоре небожителей, о котором читатель может только догадываться.

Богата восточными, особенно японскими мотивами поэзия минималистов. Вечность часто возникает у них как момент созерцания или радостной встречи, узнавания. В качестве примеров приведем стихотворение Ивана Ахметьева:

музыка
уносящая в счастье
и я смотрю в
окно
нужно ли больше¹.

И Михаила Файнермана:

Небо, полное птиц —
я позабыл его имя:
небо,
полное птиц².

Поэтическая картинка становится здесь знаком непреходящего. В капле воды возникает мировой океан.

Отдельного слова заслуживают игры с вечностью поэтов лианозовского круга. Лианозовская группа, или школа, как называют некоторые исследователи, сыграла столь революционную роль в обновлении поэтического языка в 50-60-е годы, что значение ее трудно переоценить. Одна из самых ярких фигур «лианозовской школы» — Игорь Холин — по праву считается главным творцом «барачного» мифа. Его миниатюры, фиксирующие будни простого советского человека, звучат сегодня как своевременные реплики в нудных ностальгических разговорах о дешевой колбасе и счастливом прошлом. Любимая холинская фигура поведения — самоумаление — истинно евангельская. Он отказался от лирического «Я», от позы пророка («Граждане, послушайте меня!» Е. Евтушенко) и устремился туда, где грязь, боль, нищета. В этом решении был духовный выбор:

¹ Самиздат века. — С. 618.

² Там же. — С. 617.

Я постепенно опускаюсь
На дно
Туда
Где люди
Хрюкают
Мычат
И скотский образ жизни
Для них
Единственная форма
Существования
Чем ниже опускаюсь я
Тем ближе к Богу¹.

Холинские стихи ставят человека перед глухой стеной, перед ужасным миром, за которым мир иной, обетованный и прекрасный, человечески простой не сквозит. Они порождают (и будут порождать, поскольку многие черты советской жизни имеют печальное свойство воспроизводиться) в человеке вопрос о выходе, то есть о спасении. В этом смысле холинские тексты имеют отчетливый миссионерский характер. Каким-то краем сознания Холин это понимал. Думается, совсем не случайно у него встречаются русифицированный фрагмент молитвы «Отче наш», поэма «Бог», стихи, вроде «свет / свет / свет / свет / свет / свет / свет / свят».

Не случайно и то, что одной из основных черт «барачной жизни» остается у Холина отсутствие света:

Пролетело лето,
наступила осень.
Нет в бараке света.
Спать ложимся в восемь.
Пролетела осень,
наступило лето.
Спать ложимся в восемь, —
нет в бараке света².

Экзистенциальная сгущенность тьмы не дает читателю даже задаться вопросом: почему в долгие летние дни света по-прежнему не хватает.

¹ Холин И.С. Избранное. Стихи и поэмы. — М.: НЛЮ, 1999. — С. 134.

² Там же. — С. 22.

Попытки московских поэтов андеграунда расширить историко-культурное поле поэзии поэт и идеолог питерского подполья Виктор Кривулин перенес исключительно в сферу «эстетического». В качестве примера он приводил «Псалмь» Сапгира. Действительно, его строки на ветхозаветные темы прозвучали очень необычно. Обратившись к Псалтири во вполне атеистическое, пропитанное духом комиссаров в пыльных шлемах время, Сапгир недвусмысленно заявил о важности для судьбы культуры религиозной традиции. Не юродствуя, не издеваясь над библейскими персонажами, он ввел псалмодические распевы через эти «А-О-А-О-А-О-И» и «О нори — нора руоло!» в современный речевой стих. Актуализируя библейские истины, он приблизил древние писания к современности, например, прочитал псалом 57 в контексте травли Пастернака:

3. Заклинаю вас
вашими актами
протоколами
заклинаю вас
невеселыми
фактами
заклинаю вас
неурожаями
заклинаю вас
уважаемый
вашей серой
карьерой

6. Это все глубоко наболевшее
и простое как доктор Живаго
Листья есть
птицы есть —
небо есть —
и воистину есть
Судия всего живаго¹.

¹ Сапгир В. Избранное. Избранные стихи. — М.: Третья волна, 1993. — С. 72.

Сапфир воспринял и пропустил через себя многие сюжеты и мотивы Псалмопевца. При этом, как царь Давид, он остался в жестких рамках монотеизма Торы. Ветхозаветная Церковь, как мы знаем, возводила добро и зло к Богу. Проблемы безвинных страданий Иова, конечно, волновали избранный народ. Но не будем забывать, что книга Иова — это поздняя книга. Со всей остротой вопрос о трагической судьбе любви в этом мире встал лишь на рубеже новой эры, и для ветхозаветного сознания Крест и Голгофа так и остались соблазном. Когда поэт в псалме 148 пишет: «Он повелел — и сотворилось / злодобро и доброзлом / завязаны узлом / Да здравствует Твоя жестоко-милость!», то отнюдь не кощунствует, хотя идет по грани. Конечно, он был верующим человеком, но не существовал внутри какой-либо религиозной традиции. Но речь сейчас не об этом.

Еще у одного лианозовца, Всеволода Некрасова, стих движется на дальних подступах к церковной ограде. Мы обнаруживаем у автора напряженный диалог с каноном, точнее, с интерпретацией его в классической литературе. Вот, например, фрагмент спора поэта с Достоевским:

Это
Демонов что ли
изгоняли
Бесами
Бесов
чертями
тех дьяволами
Вот и пойми
какого это тоже она
Дьявола
Делала
Наша
Великая Русская Литература
И тут-то ей
и ура¹.

¹ Некрасов Всеволод. Стихи конца 50-х — начала 60-х гг. Избранные стихотворения / Сост. Иван Ахметьев. 1998 г. // <http://www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-6.html> Дата обращения: 01. 05. 2015.

По этим немногим примерам видно, что метафизика сыграла свою роль в развитии неподцензурной поэзии. Встреча вертикальных и горизонтальных интуиций помогла обогатить палитру стиха, расширить его содержание. Вечность перестала быть архаикой, стала актуальной. Конечно, авторы с ней много играли, злили ей атеистов. Как делал, например, это Евгений Бачурин, певший в студенческих аудиториях песенку «Все от Бога». Но в то же время, вопреки собственным намерениям, поэты вдруг открыли для себя и слушателей небо небес. Духовная вертикаль в эпоху утраты нравственных ориентиров неожиданно заявила о себе со всей силой.

Keywords: *poetry, holiness, plot, eternity.*

Об авторе:

КОЛЫМАГИН Борис Федорович — член Союза литераторов Москвы, член Союза журналистов России.

**ПЛАСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ВЕЧНОСТИ В РАССКАЗЕ
Х.Л.БОРХЕСА «САД РАСХОДЯЩИХСЯ ТРОПОК»**

В рассказе «Сад расходящихся тропок» Борхеса интересует связь настоящего, прошедшего и будущего. Он соединяет детективную нарративную с философской гипотезой. Автор делает предметом рассмотрения две концепции времени — линейную, европейскую, и даосскую, для которой время существует в виде параллельных рядов. Борхес отказывается от циклического воплощения вечности как единственно возможного. Он предлагает лабиринт с развилками в пространстве и во времени. И вечность Борхес видит как единство развилок времени, в органическом слиянии с пространством.

Ключевые слова: Борхес, детектив, время, лабиринт, вечность, символ, точка бифуркации, аттрактор.

Памяти Бориса Дубина

В 1936 году Х.-Л. Борхес пишет цикл эссе «История вечности». В нем сконцентрированы вопросы, которые будут волновать писателя на протяжении всего творчества — время и вечность, соотношение личного времени каждого с общематематическим временем, связь будущего с прошлым, учение о циклах, вечное возвращение циклического времени, течение художественного времени в развитии сюжета («Переводчики “Тысяча и одной ночи”»), иллюзия и реальность в описании («Приближение к Альмутасиму»).

«Сад расходящихся тропок» написан позднее, в 1941-м и в нем сконцентрированы в художественной форме большинство из этих проблем. Движение сюжета строится на оригинальной концепции времени, которая находит воплощение в событиях рассказа, принадлежащего к жанру детектива, классического английского детектива тридцатых годов. В рассказе связь фабулы и сюжета представляется глубоко оригинальной, поскольку Борхес последовательно выстраивает все переходы событий от обдуманного убийства одним из героев невинной жертвы до восхождения к философской рефлексии. Образы,

которые позволяют Борхесу осуществить этот переход — сад расходящихся тропок и лабиринт.

Смены стиля в рассказе резко разграничены, при этом плавность повествование и напряженность развития действия не ослабевают.

Автор, сообщая нам сведения о некоем событии времен первой мировой войны, вскоре передает функции рассказчика главному герою — китайскому шпиону Ю Цуну, работающему на Германию. В первых абзацах автор еще присутствует, он комментирует исповедь героя, чтоб вызвать у читателя ощущение подлинности событий, а не умозрительной философской модели времени и мира, упоминает реально существующую «Историю мировой войны», дальше, в скользя, другие исторические сочинения — «Анналы» Тацита, китайскую «Утраченную энциклопедию». Затем автор устраняется, чтоб не прерывать медитаций Ю Цуна, которые, как известно герою, вскоре должны закончиться его смертью. «Казалось невероятным, что этот ничем не примечательный и ничего не предвещавший день станет днем моей неотвратимой смерти. Я, оставшийся без отца, я, игравший ребенком в симметричном хайфынском садике, вот сейчас умру. Но тут я подумал, что ведь и все на свете к чему-то приводит сейчас, именно сейчас. Века проходят за веками, но лишь в настоящем что-то действительно совершается: столько людей в воздухе, на суше и на море, но единственное, что происходит на самом деле, — это происходящее со мной»¹.

Мир существует только осязаемо, здесь и сейчас, в восприятии конкретного человека.

Мысль о том, что такое настоящее, как оно связано с прошлым и будущим, не оставляет Борхеса. Он ищет ответ у разных авторов, от Плотина до Ницше и Шопенгауэра. К обсуждению этой проблемы автор и приглашает читателя. Он дает две разные концепции времени. Одна существует имплицитно, как данность для читателя — уверенность европейской философии в единстве времени, основанная на «Математических началах натуральной философии» Исаака Ньютона и сочине-

¹ Борхес Х. Л. Сад расходящихся тропок // Борхес Х. Л. Сочинения в трех томах. — Том 1. Эссе. Новеллы. — М.: Изд. фирма «Полярис», 1994. — С.320-321.

нии «Мир как воля и представление» Артура Шопенгауэра, о чем Борхес пишет в эссе «Новое опровержение времени». Но автора волнует и другое понимание времени — китайское. Точнее даосская картина параллельных временных рядов, которая как шарик в шарике, заключена в романе «Сад расходящихся тропок» некоего Цюй Пэна, о котором идет речь в рассказе. Роман был посвящен бесконечному лабиринту, и эту проблему Борхес представляет читателям для размышления.

Бесконечность для европейца, исповедующего последовательное течение и единство времени — основа восприятия. Она отражается в линейной логике построения сюжета, в событиях, сменяющихся друг друга. И кроме циклической последовательности событий, бесконечность не может получить другого воплощения. Но автор суммирует эти концепции, передавая их как интеллектуальный вызов китаисту-англичанину по фамилии Альбер. Альбер решает задачу — расшифровывает тайну связи пространства и времени, тайну вечности и лабиринта. Альбер прочитывает книгу-лабиринт предка героя: «...я спрашивал себя, как может книга быть бесконечной. В голову не приходило ничего, кроме циклического, идущего по кругу тома, тома, в котором последняя страница повторяет первую, что и позволяет ему продолжаться сколько угодно... Еще мне представилось произведение в духе платоновских «идей» — его замысел передавался бы по наследству, переходя из поколения в поколение, так что каждый новый наследник добавлял бы к нему свою положенную главу или со смиренной заботливостью правил страницу, написанную предшественниками¹». Альбер использует две системы чтения. Знакомый с логикой китайского понимания времени — времени пути Дао, выходит из европейской системы и разгадывает тайну. Читатель напряженно следит за логикой разгадки. Борхес переводит поиски ответа из одной системы координат — временной — в другую, — пространственную, и обращает нас к лабиринту, его сакральному смыслу в китайской и европейской традициях.

Понятно, что национальность героя, китайца Ю Цуна, не случайна. Борхесу нужно создать остранение и ввести другую, не европейскую систему координат в отношении времени, про-

¹ Там же. — С. 326.

странства, вечности, которые воплощаются в пространстве сада.

Прежде всего стоит обратить внимание на то, что «природа» в понимании европейца и китайца — две разные вещи. Для европейца мир четко разделен на рукотворные предметы и собственно природу — то, что нас окружает. У китайцев мы же видим совсем другое распределение пространства: природа не существует в отрыве от человека. Согласно древней традиции, мир делился на три составляющие: Небо, Землю и Человека, все три сущности едины, а высшая цель человеческой жизни — достижение гармонии и полного единения с природой. Китайский сад явился зрительным изображением этих мыслей, как бы идеальной сферой, в которой можно предаваться мыслям и отдохнуть.

Подобные сады были формой уединения. Здесь важно отметить, что понятие «отдых» для китайской культуры неразрывно связано с мыслительной деятельностью, с духовным саморазвитием, уединением и философствованием. Именно для такой деятельности и создавались эти сады: считалось, что в них концентрируется благотворная энергия «ци», поэтому в садах можно было сочинять стихи и заниматься любой творческой деятельностью.

Интересно отметить, что каждый сад уникален. Конечно, существуют некоторые общие признаки, по которым можно описать китайский сад, однако каждый из них своеобразен и не похож ни на один другой. Особенностью китайских садов и отличие их от европейских является то, что в саду отсутствует четкая планировка, нет прямых аллей и геометрически-выверенных площадок, также отсутствует газон как таковой, так как, по представлению китайцев, такие места являются пустыми¹, не обогащенными энергией. Китайский сад не стремится приукрасить природу, но стремиться воссоздать природные ландшафты во всем разнообразии, показать бесконечность бытия. Каждый элемент китайского сада символичен и наводит посетителей на философские размышления. Так что идея уникального сада, представляющего из себя лабиринт, лаби-

¹ *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. — М.: Астрель, АСТ, 2003. — С. 302-351

ринт символов, лежит в основе китайской садово-парковой традиции.

Но символическое восприятие лабиринта не менее характерно и для европейской традиции. Действие рассказа происходит в Англии, известной англо-китайской стилем в садово-парковом искусстве, который возник как реакция на скуку французских симметричных садов в манере А. Ленотра.

В Европе «начиная со Средних веков и далее, в эпоху Ренессанса и особенно в эпоху барокко, сады ассоциировались с историей Христовых страстей... При этом сад мыслился как сумма различных сакральных значений, но и, в своей целостности, еще и как замкнутое пространство, в котором разыгрывается драма души, любящей Господа, ее очищение, воссоединение с Предвечным. Но именно здесь возникало внутреннее противоречие: огороженный сад-парк призван был служить эмблемой пути, который, по определению, бесконечен... Лабиринт представлял собой зримую мистерию: созданное из кустов и других растений отражение человеческой жизни и человеческих стремлений. Прохождение же через лабиринт, который имел еще и иное название — «Сад заблуждений», — это рассматривалось как паломничество, странствие человека в целях само— и миропознания. Причем здесь важно подчеркнуть, что сама архитектурная конструкция лабиринта предполагала, что каждый сделанный шаг тут же исчезает из перспективы: временный план сада и телесный прогуливающегося составляют единый утраченный рай»¹

Борхес не вводит в текст европейских сакральных значений сада, мотива страстей, жертвы героя. Все это остается за рамками текста. Борхес лишь слегка намекает на это, не проясняя читателю обстоятельств. «С чувством ненависти и страха (что мне стоит признаться теперь в своем страхе: теперь, когда я перехитрил Ричарда Мэддена и жду, чтобы меня скорей повесили) я подумал: а ведь этот грубый и, должно быть упивающийся счастьем солдафон и не подозревает, что я знаю тайну»². Автор направляет читателя по ложному следу, делая вид, что речь идет о тайне лишь в обстоятельствах раскрытия преступ-

¹ Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. — М.: ОЛИ, 2008. — С. 82-84.

² Борхес Х. Л. Сад расходящихся тропок // Там же. — С. 321.

ления, поединка героев в реальности шпионажа и войны. Тогда как вся вторая половина рассказа посвящена тайне сада расходящихся тропок и лабиринта символов. «Видимо, однажды Цюй Пэн сказал: “Я ухожу, чтобы написать книгу”, а в другой раз: “Я ухожу, чтобы построить лабиринт”. Всем представлялись две разные вещи; никому не пришло в голову, что книга и лабиринт — одно и то же¹».

Герой дважды испытывает состояние выпадения из времени в рассказе. Борхес приводит описание таинственного романа Цюй Пэна, из которого становится ясна разница этого произведения со всей остальной литературой. «Стоит герою романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом²». После чего читатель без труда узнает, что в этом романе мир описывается как бы проявлением, развертыванием Дао, путем, воплощенном в сущем. Человек может сходить с этого Пути, нарушая первозданную простоту естественности своей собственной жизни и вселенной. Даосизм уделяет большое внимание недеянию, в определении поступков проповедует релятивизм, теорию космического резонанса. Уже в момент рождения человек одновременно представляется стариком. Его поступки развиваются по спирали и назначение человека воспроизводить жизненную энергию, чувствовать суть мироздания, которое постигается и достигается иррационально, благодаря опытным практикам.

Борхес дважды описывает остановку времени, в результате чего герой чувствует неуловимое, потаенное роевое движение каких-то персонажей, возможно, созданных фантазией его предка. Это и есть подлинное переживание времени для героя. «Оставляю разным (но не всем) будущим временам мой сад расходящихся тропок». И тут я понял, ... слова «разным (но не всем) будущим временам натолкнули меня на мысль о развилках во времени, а не в пространстве³», — говорит Альбер. В свете этого момента выбора совершается возвращение к исходной точке, совершается потому, что «выбирая все разом, герой

1 Там же. — С. 325.

2 Там же. — С. 327.

3 Там же. — С. 326.

творит различные будущие времена, которые, в свою очередь множатся и ветвятся. Отсюда и противоречия в романе¹».

Здесь Борхес в художественной форме, прибегнув к восточному колориту, описывает модель эволюционирующей системы в точке выбора, в точке бифуркации, точнее, модель странного аттрактора. Существуют странные аттракторы, когда траектории системы совершают произвольные и не поддающиеся регулярному описанию блуждания внутри определенной области. Герой выбирает все возможности. Конус притяжения аттрактора как бы затягивает в себя множество возможных траекторий системы, определяемых разными начальными условиями. Будущее словно протягивает щупальца в настоящее. Эту мысль Борхес повторяет несколько раз на протяжении рассказа, один раз даже выделяя курсивом. «Я предвижу время, когда людей принудят исполнять день за днем и более чудовищные замыслы; скоро на свете останутся одни вояки и головорезы. Мой им совет: *исполнитель самого чудовищного замысла должен вообразить, что уже осуществил его, должен сделать свое будущее непреложным, как прошлое*».²

И вечность Борхес видит как единство развилок времени в органическом слиянии с пространством. «Я подумал о лабиринте лабиринтов, о петляющем и растущем лабиринте, который охватывал бы прошедшее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю вселенную. Поглощенный призрачными образами, я забыл свою участь беглеца и, потеряв ощущение времени, почувствовал себя самым сознанием мира. Я попросту воспринимал это смутное, живущее своей жизнью поле, луну, последние отсветы заката и мягкий спуск, отгонявший даже мысль об усталости. Вечер стоял задумчивый, бескрайний³».

Тайна, о которой говорит герой, существует не только на его уровне, уровне детективного жанра. Автор, предоставляя обсуждать разгадку Ю Цуну с Альбером, предлагает код шарады: «Какое единственное слово недопустимо в шараде с ключевым словом “шахматы”? Я секунду подумал и сказал: “Слово «Шахматы»”. // Именно, — подхватил Альбер⁴».

1 Там же. — С. 327.

2 Там же. — 322-323.

3 Там же. — 324.

4 Там же. — 328.

Шарада, которую загадывает в качестве гипертекста своего рассказа Борхес, имеет простую разгадку. Это вторая часть размышлений автора о разветвляющемся времени, а именно — то состояние, где время, постоянно перетекая из одной точки в другую — останавливается и образует **вечность**.

***Keywords:** Borhes, detective, time, labyrinth, Eternity, symbol, point of bifurcation, the attaractor.*

Об авторе:

БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ Ирина Леонидовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры лингводидактики и межкультурной коммуникации факультета иностранных языков Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования г. Москвы «Московский городской психолого-педагогический университет» ГБОУ ВПО г. Москвы (МГППУ).

ОТ БЕЗДНЫ К ВЕЧНОСТИ

(ЭССЕ Б. ФОНДАНА «БОДЛЕР И ОПЫТ БЕЗДНЫ»)

Французский философ Бенжамен Фондан рассматривает понятие бездны в поэзии Ш. Бодлера в эссе «Бодлер и опыт бездны». Бездна разрушает пространственно-временные координаты и приводит к восприятию сущности мира, атрибуты которого — бесконечность и вечность. Бездна открывает подлинную сущность человеческого «я», срывая покровы идеальных понятий, набрасываемые рационализированной культурой.

Ключевые слова: бездна, вечность, бесконечность, рационализированная культура, Ничто, бытие, сущность мира, «я».

Бенжамен Фондан (Беньямин Векслер, 1898-1944) — философ румынского происхождения, эмигрировавший во Францию в 1923 году.

В нашей стране его творчество практически не исследовано, хотя во Франции и других странах интерес к его поэзии и философии весьма велик. Фондан был популярен в 1930-40-х годах, затем практически забыт, но с конца 70-х годов прошлого века вновь вошел в круг филологических и философских исследований. Философия Фондана оказала серьезное влияние на творчество Ж. Делеза.

Будущий философ родился в образованной еврейской семье и был воспитан в традициях хасидизма. Первые литературные опыты (он начинал как поэт и драматург) Фондана состоялись еще в Румынии. Эмигрировав во Францию, он продолжает поэтическое творчество. В 1924 году в салоне Жюлья де Готьё Фондан знакомится с Львом Шестовым, единственным непосредственным учеником которого становится впоследствии. Как вспоминал Герман Ловицкий, муж сестры Шестова, Беньямин Векслер был практически единственным, кто настоящему понял адогматическую философию Льва Шестова. Фондан стал писать философские произведения под влиянием своего учителя, развивая его основные идеи.

Непростая эпоха диктовала такие условия жизни, которые не укладывались в привычные рамки рационального мышления. Фондан обостренно ощущал трагедию эпохи, в том числе и в силу национальной принадлежности (еще в детстве он видел последствия еврейских погромов, и судьба собственного народа отражалась в его творчестве, особенно в поэзии). Начиная с самых ранних поэтических опытов, он искал возможность выразить в поэзии трагедию человеческого существования, которая полностью не укладывается даже в слова. Фондан понял, что только молчание или одинокий крик — полное выражение человеческого отчаяния. Поэзия может приблизиться к этому крику, но никогда не может адекватно его отобразить¹. Трагедийность, присущая человеческому бытию вообще, усугублялась политическими реалиями 30-х годов, стоять в стороне от которых было невозможно.

Фондану были чужды формалистические поиски, поэтому он резко выступал против теории поэтического творчества Поля Валери, заботившегося прежде всего о поэтической форме. Основные идеи собственной теории поэтического творчества он излагает в «Ложном трактате об эстетике» («Faux Traité d'esthétique», 1938). Поэзия для Фондана — способ защиты хрупкого, противоречивого, не поддающегося рационалистическому определению человеческого существования. Такая поэзия сама нуждается в философском обосновании и защите, следовательно, философия Фондана — прежде всего способ защиты человека от рационализированной культуры, сводящей на нет реальное человеческое существование. Эта культура, по мнению Фондана, отдаст человека в конечном счете на откуп Ничто, которое понимается как «иллюзорный характер рациональной структурированности мира», скрывающей онтологическую полноту мира реального².

Фондан вел в 30-е годы рубрику «Живая философия» в издававшемся в Марселе журнале «Южные тетради», где публиковал свои рецензии на многочисленные философские произведения этого времени. Это позволяло ему откликаться на са-

¹ Fondane, Benjamin. *Le lundi existentiel*. Edition du Rocher, Monaco, 1990. — P.IV

² Salazar-Ferrer, Olivier. *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*. — P.: Corlevour, 2008. — P. 44

мый широкий круг проблем, затрагивавшихся в тогдашней французской мысли.

В 1939 году он пишет эссе «Шум и ярость, или Человек перед историей», в котором классифицирует гитлеровский нацизм как производное рационализма западной культуры. Идеологи нацизма стремились, по его мнению, внести разумное начало в историю, продолжая традицию, начатую Гегелем. Эта рационализированная история, движимая Универсальным разумом, не принимает в расчет человеческое существование, предпочитая строгий порядок выдуманного идеологом, то есть Ничто, о котором говорилось выше. Именно это объясняет бесчеловечность нацизма, а не иррациональное начало, которое часто ему приписывалось. Пафос борьбы с бесчеловечной культурой, предпочитающей не укладывающемуся в прокрустово ложе ее схем человеческому существованию следование придуманным, идеализированным «разумным» началам, выражается в этом эссе с особой силой отчаяния. Человек, по мнению Фондана, может спастись только тогда, когда признает, что история — рассказ идиота, полный шума и ярости¹. Отчаяние автора понятно — самые страшные годы были впереди. Сам Фондан тоже стал жертвой Универсального разума: он погиб в Аушвице-Биркенау в октябре 1944 года.

Фондан был автором нескольких поэм, многочисленных стихотворений, пьес, а также нескольких эссе. Кроме уже упоминавшегося «Ложного трактата об эстетике», нас интересует незаконченное эссе «Бодлер и опыт бездны» («Baudelaire et l'expérience du gouffre»), которое создавалось на протяжении 1940-1944 годов и было издано посмертно в 1947 году. Именно в этом произведении формируется и понятие Ничто.

Здесь автор одним из первых привлек внимание к поэзии Шарля Бодлера, первого из череды «проклятых поэтов», выразившего протест против лицемерия современной ему культуры и попытавшегося выйти на иррациональные основания человеческого бытия.

Прежде чем перейти к изложению некоторых идей этого эссе, следует изложить наше понимание вечности, ее соотношения с другими атрибутами бытия, а также с понятием бездны.

³ Fondane, Benjamin. Le lundi existentiel. — P. 148

В философской традиции, начиная с античности, складывается два основных типа представлений о вечности: «1) всецелая собранность, неизменность и полнота бытия и жизни; 2) нескончаемая длительность»¹.

Следовательно, вечность может пониматься как нечто неизменное, данное раз и навсегда, а может — как нарушение привычного хода времени и вообще — как нечто противоположное привычному порядку вещей: время — вечность.

При этом если атрибутами нашего универсума являются пространство и время, то их противоположностью, соответственно, станут бесконечность и вечность.

Принимая в целом первое из двух пониманий вечности как «пробывания в состоянии всецелой бытийной собранности, вне становления, изменения, возникновения и рассеяния, в неизменности настоящего»², являющегося прообразом времени, свяжем его с понятием бесконечности как второго важнейшего атрибута бытия, а впоследствии — и с понятием бездны.

Такое понимание восходит к поздней античности: «в позднейших греческих теориях вечность как единая, монадически собранная, как неделимое настоящее (αἰών, aeternitas) отличается от всегда-сущего, существующего во всякое время (εἰδύον, εἰδιότης, sempiternitas, perpetuitas, aevum, aeviternum), так и от момента «теперь», относящегося к настоящему во времени, но временем не являющегося (nunc) и, наконец, от времени как ограничиваемой длительности (χρόνος, tempus)»³.

Современная философия утрачивает интерес к понятию вечности как качественно противоположному временной оформленности, длительности. Вместе с тем, как представляется, вечность является не менее важной, чем время, характеристикой бытия человека. Вечность характеризует сущность бытия и, соответственно, отношение конечного человеческого существования к вечности определяет один из важнейших аспектов человеческого бытия в мире.

Перейдем к характеристике понятия «бездна» как центрального в эссе Фондана.

¹ Никулин. Д.В. Вечность / Новая философская энциклопедия: В 4 т. — М.: Мысль, 2010. — Т. 1. С. 392.

² Там же.

³ Там же.

Бездна может быть охарактеризована как катастрофа, разрушение привычных связей, причинно-следственной зависимости. Вечность, как было заявлено, — качественно иное состояние по сравнению с временной оформленностью бытия, как бесконечность — качественно иное состояние по сравнению с конечным пространством. Бездна разрушает и пространственную, и временную оформленность бытия.

Бездна лишает корней (апофеоз беспочвенности); во временном плане — разрушает связь прошлого, настоящего и будущего, поскольку в вечности нет течения времени.

Бесконечность и вечность, как было сказано выше, могут быть поняты как атрибуты того, что мы считаем сущностью мира. Это может быть Бог как бесконечный космос Николая Кузанского или Неведомое (Inconnu) Бенжамена Фондана. Николай Кузанский еще в XV веке блестяще доказал, что бесконечность — качественно иное состояние, чем конечное. В бесконечности совпадают максимумы и минимумы бытия, то есть теряют смысл многие понятия, связанные с конечным универсумом, например, линейные размеры. Следовательно, и вечность — качественно иное состояние универсума, чем временная оформленность. С точки зрения конечного во времени и пространстве существа, пусть и разумного, бесконечность и вечность видятся как некий хаос, не укладывающийся в рамки нашего мышления. Представитель римской патристики Квинт Септимий Тертуллиан характеризовал то, что не поддается разуму, то, что кажется абсурдом, как атрибут Бога (а Бог, естественно, для него — сущность бытия): «Верую, ибо абсурдно». Бездна открывает также противоречивый хаос человеческого существования. Именно из противоречивого хаоса, из безумной сложности человеческого бытия и рождаются все прозрения — философские, литературные, религиозные, да и научные. Через бездну, открывающую вечность и бесконечность, становится возможным восприятие сущности мира, характеристиками которой они являются. Бездна, открывающая сущность бытия, разрушает также рационализированные представления культуры, скрывающей под своим покровом все противоречия и уродства реальной действительности. Разум набрасывает эти покровы на противоречивую и не определяющуюся при помощи абстрактных дефиниций сущность бытия мира и человеческого «я». И чтобы защитить возможность реального существо-

вания человека, нужно разрушить все, что скрывает сущность бытия — в этом, как говорилось выше, и состоял пафос философии Фондана.

В европейской литературной и философской мысли от Жан-Жака Руссо до Виктора Гюго образ бездны использовался для обозначения чего-то не имеющего общепризнанной по человеческим понятиям меры (физической, моральной, гносеологической, эстетической) Чаще всего бездна связывалась с величественным явлением природы, особенно в романтизме (например, образ океана или гор). Здесь присутствует уже и образ бездонного психического, и некая интуиция бесконечного в чувстве возвышенного, однако у этого понятия еще нет ясной функции, связанной с бесконечностью и вечностью. Есть, конечно, и исключение — бездна Паскаля, о которой говорит и Бодлер. Однако Паскаль, будучи математиком, связывает бездну прежде всего с бесконечностью, то есть с пространственной характеристикой. При этом, что важно для нашего исследования, Паскаль подчеркивает качественный характер бесконечности, ее принципиальное отличие от представлений о конечном пространстве. Г.Я. Стрельцова пишет: «Бесконечность — одно из центральных понятий философии Паскаля...» И далее: «Именно бесконечность обуславливает в его философии противоречивую сущность космоса в целом, окружающей человека природы, многообразные парадоксы человеческого бытия и познания»¹. Прозрения Паскаля применительно к человеческой природе были поняты лишь много позднее. О соотношении бездны Паскаля и бездны Бодлера более подробно будет сказано ниже.

Начиная с второй половины XVIII века выражение «бездна» предполагает разрушение координат *эпистеме* средневекового космоса, конечного и упорядоченного, чтобы открыть вне этого космоса тревожащее бесконечное. У Фондана опыт бездны обладает определенной функцией, которая связана с кризисом познания и в целом рационального характера западной культуры.

Будучи динамическим понятием, бездна обозначает одновременно «внезапное видение» непрочности оснований рацио-

¹ Стрельцова Г.Я. Паскаль и европейская культура. — М.: Республика, 1994. — С. 126.

нализации культуры и стремление отбросить эту рационализацию. Бездна открывает некое бесформенное пространство, не поддающееся опознанию, в котором присутствует возможность падения и потопления. Это опасное пространство, характеризующееся крахом глубинных оснований. Оно связано с другими катастрофическими фактами: крушение, разгром, конец света и т.п.² Отметим, что это скорее иной универсум, пространственно-временной континуум, поскольку разрушение пространственных координат не может оставить неприкосновенными координаты временные.

Так же, как геологическая бездна является катастрофой в структуре почвы, абсурд представляет катастрофу в рациональном познании. Она появляется, когда ценности истины, красоты, добра рушатся, как и утешение стоической и христианской мудрости и прогрессивистской морали XIX века. Это крушение совершается под влиянием травмирующих событий, которые не укладываются в логику утешения или оправдания и которые делают их brutally неэффективными¹.

О. Салазар-Ферре отмечает, что бездна у Фондана имеет ницшеанские источники. В самом деле, бездна представляет динамическую оппозицию дионисийского и аполлоновского, определенную в 1 и 2 параграфах «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше. Здесь аполлоновский инстинкт, с одной стороны, гармонизирует и упорядочивает художественную активность, но, с другой стороны, конструирует теоретический мир, скрывающий под своей вуалью уродства жизни, которые находятся по ту сторону добра и зла в символике дионисийского. Бездна же снимает покров рациональных понятий и внезапно обнаруживает пульсирующую, уродливую и противоречивую сущность «я».

Эта катастрофическая функция представляет напряжение между миром понятий, ориентированным при помощи идеалистических ценностей, который придает большую значимость самоотречению «я», и миром темных и нагих сил, которые ведут к утверждению безграничного могущества «я».

² Salazar-Ferrer, Olivier. Benjamin Fondane et la révolte existentielle. — P.: Corlevour, 2008. — P. 54

¹ Ibid.

Обратимся к анализу Фонданом стихотворения «Бездна» из «Новых цветов зла». Для рассмотрения возьмем перевод Эллиса, который кажется нам более адекватным в плане передачи смысла, заложенного автором.

Ты бездну страшную, Паскаль, влачил с собою!
Увы! все — бездна в нас: слова, дела, мечты!
Мой волос дыбом встал пред чувством пустоты,
Я дрожью Ужаса пронизан ледяною.

Везде: вверху, внизу, вдали, передо мною -
Безмолвие пространств и ужас высоты,
И ночью Божий перст в провалах темноты
Кошмары чертит с их бездонной глубиной.

Я снов моих страшусь, как черных пропастей,
Что нас безвестными путями увлекают;
Все окна предо мной безбрежность отверзают,

Мой разум кружит вихрь безумий и страстей.
Небытие зову я, ужасом объятый,
Но слит со мною мир Существ и Числ проклятый!¹

Приведем здесь же французский оригинал, поскольку некоторые нюансы не передаются ни в одном переводе.

Le gouffre²

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
—Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
Maintes fois de la Peur je sens passer le vent.
En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.
J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,

¹ Шарль Бодлер. Стихотворение «Бездна» [Электронный ресурс]: Сборник стихов. — Режим доступа: <http://www.sbornik-stihov.ru/bodler90.html/> - Дата обращения: 4 апреля 2015 . Загл. с экрана.

² Французская поэзия в переводах русских поэтов 10-х — 70-х г.г XX века .— М.:Радуга, 2005 . — С.300.

Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,
Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!

Различия оригинала и перевода могут показаться несущественными с позиций передачи собственно поэтического пафоса, но нас интересуют смысловые нюансы, важные с позиций и самого Бодлера, и Фондана. Прежде всего бездна обозначается здесь двумя разными словами: *l'abîme* у Паскаля, *le gouffre* у Бодлера, на русский переводящимися одинаково. Стоит отметить, что Бодлер, говоря о бездне Паскаля, применяет термин «*le gouffre*», а далее — «*l'abîme*», который характеризует и его собственную бездну. Таким образом, видимо, подчеркивается глубокое духовное родство Паскаля и Бодлера. Об отличиях понимания бездны двумя авторами поговорим позднее. Следующее существенное, на наш взгляд, отличие, в описании кошмаров, которые рисует Бог. В оригинале Бог рисует кошмары своим «искусным перстом». Сами кошмары при этом бесформенные (точнее, «мультиформенные») и непрерывные (*sans trêve*). При этом здесь есть один нюанс: понятие «*trêve*» исторически означало в сочетании со словом “*Dieu*”, то есть «Бог», передышку в религиозных войнах. Здесь, видимо, можно усмотреть намек на отсутствие Божьей милости.

В остальном, как представляется, смысл «Бездны» Бодлера в переводе Эллиса передан вполне адекватно.

Автор эссе отмечает, что Бодлер, как и Паскаль, имел свою бездну, с которой существовал. Обозначая отношение Бодлера к Паскалю, он говорит прежде всего о том, что Бодлер воспринимает Паскаля не как «авторитет», которому можно почтительно следовать, а как духовного брата. Бодлер стремится углубить свое понятие бездны, соотнеся его с таким же понятием Паскаля. Однако Паскаль — прежде всего философ и математик, а Бодлер — поэт, поэтому понятия бездны у них отличаются. Паскаль имеет в виду прежде всего бесконечность, пространственную, математическую, о чем упоминалось выше. И поскольку Паскаль был прежде всего великим математиком, он уделяет этим характеристикам серьезное внимание. Существуют споры о том, был ли Паскаль философом. Однако, несмотря на все эти споры, ясно, что бездна Паскаля имеет от-

ношение к философской проблематике. Он стремился исследовать экстремальное, далекое от золотой середины, и открыл бесконечность как в макро-, так и в микромире. Открыв для себя бездну, он отказывается от научных занятий и обращается к Богу, поскольку математика стала препятствием в его отчаянных поисках. Но для Паскаля любой вид искусства был прежде всего «развлечением» и отвлечением от более серьезных занятий. Для Бодлера же искусство было всем, «до такой степени, что неважно, откуда оно — с Небес или из Ада»¹. Разумеется, открытие бездны изменило и Паскаля, и Бодлера. Но Паскаль после этого оставил занятия математикой, Бодлер же оставить поэзию не мог.

Бездна Паскаля открывает, что нет ничего достоверного и бесспорного в разуме, истину может открыть только сердце. На первый взгляд, поэзия Бодлера не имеет никакого отношения к этим материям. Более того, казалось бы, поэзия не может стать препятствием в поисках сущности человека и в поисках Бога. Однако определенное сходство в исканиях Паскаля и Бодлера все же можно найти. До Бодлера поэзия понималась прежде всего как плод неустанных трудов, который дает человеку уверенность в достоверности и бесспорности моральных догм, царящих в обществе. Поэзия должна была нести некую высокую идею; чувства, которые испытывает и передает поэт, должны быть «благородными». Однако Бодлер испытывает не меланхолию, а ненависть, злобу, ярость, животную тоску; его одолевают беспричинные страхи. Общепризнанная поэзия создавала некий идеализированный образ человека, «я», который практически сводил на нет истинную его сущность. Такая поэзия рада была бы избавиться от подлинного «я», отягощенного такими свойствами, которые не укладывались в рамки высоких идей и благородных чувств. Бодлер далек от любых абстрактных идей, он не придерживается «золотой середины», его поэзия — крик, исполненный самых экстремальных чувств и «низменных» страстей. Но это крик, выражающий человеческую сущность. Поэтому Бог пишет ему своим «искусным перстом» (*doigt savant*) кошмары, которым нет конца и из которых нет выхода.

¹ Fondane, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. — Bruxelles: Complexe, 1994. — P. 247.

Бездна, открывшаяся Паскалю, показала ему, что нет ничего беспорного и достоверного в разуме. Бездна, открывшаяся Бодлеру — что нет ничего беспорного и в поэзии, и в человеке, и в мире. Более того, Бодлер выступает против разделения человеческих качеств на телесные и духовные. Для него все человеческие чувства духовны, даже ненависть.

Однако и Паскаль, и Бодлер говорят о некоей зачарованности мира, которая скрывает его истинную сущность. Оба они приходят к понятию «грустного я», в котором отражается и живет мир, необъяснимый без предположения о его зачарованности и без обращения к Богу. Бодлер помещает в это «грустное я» все, что может испытывать человек. «Я» грустно, потому что другого не существует¹.

Таким образом, Фондан показывает, что ярость Бодлера спровоцирована попыткой рационализированной культуры скрыть истинную природу человека. Она вызывает тем самым ненависть к проявлениям человеческой природы, не укладывающимся в рамки общепринятых ценностей, которые, в конечном счете, и отдают человека на откуп Ничто, полностью нивелируя все элементы естественного, дионисийского. Эта культура предпочла бы вообще отказаться от реального «Я», заменив его идеальной схемой, не имеющей ничего общего с действительностью.

Майкл Финкенталь приводит фрагмент, не вошедший в окончательный вариант эссе: «[бездна] является новой категорией, через которую трансцендентное входит в имманентное»¹. Видимо, можно сказать, что понятие бездны могло стать основой совершенно новой экзистенциальной онтологии, которая строится на совпадении противоположностей, открывающих совпадение трансцендентного и имманентного, то есть возможность познания вечного и бесконечного. Фондан, как и Бодлер, использует понятие бездны для защиты поэзии, способной выразить то мятущееся, тревожное, противоречивое, что составляет сущность человека: «Через бездну они [Бодлер

¹ Finkenthal Michaël. Ennui et gouffre de Baudelaire à Cioran [Электронный ресурс]: сайт Société d'études Benjamin Fondane. — Режим доступа: [www/fondane.org](http://www.fondane.org). — Дата обращения: 30.05.2015 . — Загл. с экрана

и Фондан — И.С.] выработали философию экзистенции, философию, где поэзия является философским методом. Для Бодлера бездна была «черной дырой»; он никогда не мог из нее выйти. «Фондан попытался сделать невозможное: он начал строить — вначале следуя за Шестовым, затем обгоняя его, — новое видение мира...» Для этого он пытался концептуализировать понятие бездны.¹

Разница в понимании бездны у Паскаля и Бодлера объясняется, конечно, и разницей эпох. Бодлер отбрасывает любую романтизацию, облагораживание человеческих чувств. Постоянно упоминающиеся в его стихах ненависть, злоба, тоска, страдание, страх, изгнанничество — все это становится практически общим местом в литературе и философии XX века. Бодлер одним из первых, раньше Ницше, показывает значимость раскрытия этих сторон человеческой природы, порой не осознавая этого, движимый лишь личным стремлением освободиться от своей бездны. Однако объективно он показывает те глубины человеческой души, без которых невозможно полное понимание того, что есть человек. И здесь, как представляется, мы видим освобождение от пространственно-временных характеристик бытия, которое, как было сказано выше, и есть признак приближения к восприятию его сущности.

Экзистенциальная антропология Бенжамена Фондана осталась незавершенной. Однако даже в таком виде она дает возможность намного глубже понять возможности поэзии в исследовании и выражении того, что является сущностью человека. Философское обоснование роли поэзии как единственной защитницы реального человеческого «Я» не теряет своей актуальности и поныне.

Keywords: *abyss, eternity, infinity, rationalized culture, Nothing, being, the essence of the world, the "I".*

¹ Сазеева И.Б. Экзистенция и поэзия в философии Бенжамена Фондана // Семиозис и культура. Философия и антропология разрыва (текст, сознание, код): сборник научных статей / под ред. И.Е. Фадеевой, В.А. Сулимова. — Сыктывкар: Коми пединститут, 2010. — Выпуск 6. — С.227.

Об авторе:

САЗЕЕВА Ирина Борисовна, кандидат философских наук, доцент; доцент кафедры гуманитарных дисциплин АНО ВО ЦС РФ «Российский университет кооперации», Арзамасский филиал.

С.В. ДЕНИСЕНКО

ЯПОНСКАЯ КУМУЛЯТИВНАЯ СКАЗКА

В АСПЕКТЕ ВЕЧНОСТИ

В статье С. В. Денисенко анализируются две японские народные сказки «Длинная-длинная сказка» и «Длинное имя» в контексте размышлений о "вечности".

Ключевые слова: *хронотоп, вечность, сказка, дзен, бесконечность, движение.*

Сначала хотелось бы определиться с понятием «кумулятивная сказка». Как известно, как такового точного жанрового ее определения нет. Основной ее прием состоит, по В.Я. Проппу, «в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким образом цепь не прерывается или же не расплетается в обратном убывающем порядке»¹. Мы же будем понимать здесь под «кумулятивной сказкой» сказку с длинным или даже бесконечным сюжетом. Объектом моего анализа послужила японская сказка как раз под таким названием: «Длинная-длинная сказка». Речь в ней идет о неисчислимом количестве прыгающих лягушек.

Обращение мое к лягушкам в контексте конференций о «времени как сюжете» должно быть понятно читателям. На прошлой конференции «Будущее как сюжет» я рассказывал о лягушках из Осаки и Киото, о сюжете «будущем без будущего». Я говорил о том, что для философии дзен категория времени, в отличие от категории пространства, вообще представляется незначимой. «Время» в дзен-буддизме легко подменяется «пространством», и перейти из «настоящего» в «будущее», как мне представляется, осуществляется буквальным «шагом» («я иду»), а не существованием во времени, не его проживанием («я проживаю»). В японской дзен-философии категория времени в большой степени нивелирована.

В том же докладе я анализировал автограф Басё «Старый пруд», где в рисунке и стихах предьявлены одновременно все три вида времени: прошедшее, настоящее и будущее (лягушка прыгнула, лягушка прыгает, лягушка собирается прыгать — и

¹ Пропп В.Я. Поэтика фольклора. — М., 1998. — С. 253.

так до бесконечности, почти как в докучной сказке, — во всяком случае, пока мы созерцаем этот автограф или размышляем над этим стихотворением. Только в отличие от докучной сказки это не акт бесконечного проговаривания, а акт бесконечного действия).

Эти рассуждения о лягушках понадобятся мне сейчас.

Кроме того, я выбрал лягушек, поскольку мне показалось любопытным разговоры о «вечности», о времени наглядно проиллюстрировать прыжками этих маленьких добродушных и простых существ. Впрочем, быть может и вечность — всего лишь прыжок лягушки?

Итак, «Длинная-длинная сказка». Она осложнена обрамляющим сюжетом. Один владетельный князь очень любил слушать сказки, причем длинные. И эта его особенность, или даже навязчивая идея, мешала ему управлять страной, а его подданным жить спокойно. «Сказки-то в наши времена пошли короткие, куцые... — говорил он. — Только начнешь слушать с утра пораньше, как уже к вечеру сказка кончается. Нет, не те пошли теперь сказки, не те...» И повелел князь повсюду объявить: «Кто придумает такую длинную сказку, что князь скажет: “Довольно!” — тот получит в награду все, что пожелает». Наконец, нашлась одна «седая сгорбленная старушонка», которой, видать, порядком надоел этот произвол, и она взялась за трудную задачу. Вот что она начала сказывать:

«Давным-давно это было. Плывут по морю сто больших кораблей, к нашему острову путь держат. Нагружены корабли по самые края драгоценным товаром: не шелком, не кораллом, а лягушками. Плывут лягушки на корабле. На беду, только показался вдали наш берег, как все сто судов — трах! — разом налетели на камни. А волны кругом так и кипят, так и бушуют.

Стали тут лягушки совет держать.

“Давайте, сестры, — говорит одна лягушка, — доплывем до берега, пока не разбило наши корабли в мелкую щепу. Я старшая, я и пример покажу”.

Поскакала она к борту корабля.

“Ква-ква-ква, ква-ква-ква, ква-ква-ква. Куда голова, туда и ноги”.

И прыг в воду — шлеп!

Тут и вторая лягушка поскакала к борту корабля.

“Ква-ква-ква, ква-ква-ква, ква-ква-ква. Куда одна лягушка, туда и другая”.

И прыг в воду — шлеп! <...>

Семь дней не умолкала старуха».

Тут князь, наконец, прервал сказительницу. Она же сожалела: «Я только-только за седьмой корабль принялась. Еще много лягушек осталось».

В отличие от докучной сказки, где повествование обращается по бесконечному кругу, в сказке о лягушках существует и вектор времени, и вектор движения. Не одна и та же лягушка прыгает — они все разные, и прыгают последовательно. Кроме того, это еще и лягушки с разных кораблей, которые все же исчислимы: их сто. Гипотетически эта сказка имеет конец (когда-нибудь последняя лягушка с сотого корабля всё же прыгнет!), но человеческий разум до него добраться не может. Это сродни тому, как невозможно представить бесконечность вселенной. Как невозможно постигнуть разумом «вечность». (Вспомним Мандельштама: «Не говорите мне о вечности — / Я не могу ее вместить».) Поэтому князь прерывает сказительницу и, поторговавшись, отдает ей обещанную награду. Но «долго еще у князя в ушах звучало: “Ква-ква-ква, ква-ква-ква... И прыг в воду — шлеп!” С тех пор разлюбил князь длинные сказки».

Пересчет прыгающих лягушек напоминает средство от бессонницы, когда нужно что-то считать: слонов или овец, прыгающих через изгородь. В результате человек засыпает и попадает в другое время и пространство, даже измерение: сон. Который, как известно, сродни смерти, «вечному сну». Князь в сказке, прервав старушку, возвращается к действительности не потому, что он боится бесконечности, вечности, смерти, а потому, что ему становится скучно. Японская «Длинная-длинная сказка», безусловна, юмористична. Но в ней можно почувствовать дзэн. Старушка, как наставник дзэн, дает своему ученику «коан», но он его не воспринимает и потому не достигает просветления и не может приобщиться к вечности. В сборнике японских буддийских легенд «Нихон рёйки» много раз встречаются рассказы о святых, тысячу раз прочитавших

«Сутру лотоса» и попадающих в «Край Вечной Радости»¹.
Опять же вспоминается Мандельштам:

Немногие для вечности живут,
Но если ты мгновенным озабочен —
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Долгое проговаривание ведет к просветлению, к обретению вечности, а на эмпирическом уровне — к смерти. Это можно проиллюстрировать другой японской юмористической сказкой под названием «Длинное имя», где кумуляция является сюжетообразующей основой.

Итак, одна женщина стала придумывать имя своему новорожденному сыну. А «кто-то сказал ей, что люди с длинным именем долго живут». Она думала много дней и ночей, «наконец сочинила такое длинное имя, какого и на свете никогда не бывало». В результате этих нечеловеческих усилий, произнесся только первый слог имени — «Чон», женщина умерла. Мальчика назвали поэтому «Только-Чон». Зато мачеха Только-Чона была посылнее и через три дня дала своему сыну *хорошее* имя. Вот оно:

ОНИЮДО КОНЮДО МАППИРАНОНИЮДО ХИРАНИЮДО
СЭЙТАКАНОНИЮДО ХАРИМАНОБЭТТО ХЭЙТОКО ХЭЙТО-
КО ХЭЙХАНОКО ХЭМЭТАКАМЭТА... ИЧООГИРИКА ЧО-
ЧОРАГИРИКА ЧОНИ ЧОНИ ЧОБИКУНИ ЧОТАРОБИ-
ЦУНИ НАГАНОБИЦУНИ АНОЯМА КОНОЯМА АМООСУ
КОМООСУ МООСУ, МООСУ МООСИГО ЯСИКИАНДОНИ
ТЭММОКУ ТЭММОКУ МОКУНО, МОКУНО МОКУДЗОБО
ТЯВАНЧООСУНО ХИХИДЗО-ЭЙСКЕ.

Разумеется, вся работа по дому доставалась Только-Чону, потому как «чтобы позвать младшего, нужно было иметь много свободного времени». «И мать его думала: “Как хорошо, что я дала своему сыну такое длинное имя!”» Однажды Только-Чон упал в колодец, но мальчишки позвали взрослых, и те его быстро вытащили. Как вы понимаете, вскоре и младший попал в колодец... «Товарищи бросились к дому его родителей и стали кричать:

¹ См., например, легенду «Об обожателе “Сутры лотоса” из земли Харима»: Японские легенды о чудесах (IX–XI вв.). — М., 1984. — С. 146.

— Скорее! Скорее! Ваш ОНЮДО КОНЮДО МАППИРА-
НОНЮДО ХИРАНЮДО СЭЙТАҚАНОНЮДО ХАРИМАНО-
БЭНКЭЙ (НЕТ, НЕ БЭНКЭЙ!) ХАРИМАНОБЭТТО ХЭЙТОКО
ХЭЙТОКО ХЭЙХАНОКО КОКЭТАОТИТА... ХОНЭТАТОКЭ-
ТА...

Тут они сбились и начали сначала:

— Скорее! Скорее! Ваш ОНЮДО КОНЮДО МАППИРА-
НОНЮДО ХИРАНЮДО СЭЙТАҚАНОНЮДО ХАРИМАНО-
БЭТТО ХЭЙТОКО ХЭЙТОКО ХЭЙХАНОКО ХЭМЭТАҚАМЭ-
ТА...

Тут они опять сбились и опять начали сначала:

— Скорее! Скорее! Ваш ОНЮДО КОНЮДО МАППИРА-
НОНЮДО ХИРАНЮДО СЭЙТАҚАНОНЮДО ХАРИМАНО-
БЭТТО ХЭЙТОКО ХЭЙТОКО ХЭЙХАНОКО ХЭМЭТАҚАМЭ-
ТА... АНОЯМА КОНОЯМА АМООСУ КОМООСУ МООСУ,
МООСУ...

Но тут один мальчик закричал:

— Неверно, неверно, мы пропустили всю середину! И они
опять начали сначала:

— Скорее! Скорее! Ваш ОНЮДО КОНЮДО МАППИРА-
НОНЮДО ХИРАНЮДО СЭЙТАҚАНОНЮДО ХАРИМАНО-
БЭТТО ХЭЙТОКО ХЭЙТОКО ХЭЙХАНОКО ХЭМЭТАҚАМЭ-
ТА...

Тут они замолчали, отдохнули немного и заговорили снова:
ИЧООГИРИКА ЧОЧОРАГИРИКА ЧООНИ ЧООНИ ЧОБИ-
КУНИ ЧОТАРОБИЦУНИ НАГАНОБИЦУНИ АНОЯМА КО-
НОЯМА АМООСУ КОМООСУ МООСУ, МООСУ МООСИГО
ЯСИКИАНДОНИ ТЭММОКУ ТЭММОКУ МОКУНО, МОКУ-
НО МОКУДЗОБО ТЯВАНЧООСУНО ХИХИДЗО-ЭИСКЕ упал
в колодец!

Услышали это родители, схватили веревку и побежали к
колодецу.

Но было уже поздно: мальчик с длинным именем утонул».

Юмор здесь в том, что персонажи сказки, обыватели, в от-
личие от праведников, «вечность» понимают как долгую жизнь
и, тем самым, опошляют самое понятие. Вот уж, действительно,
по Мандельштаму, «Большая вселенная в люльке / У ма-
ленькой вечности спит».

Бесконечность, бесконечное время (векторное) превращается в застывшую бесконечность (вечность), в которой существуют, как в автографе Басё сразу три времени, прошлое настоящее и будущее. Другими словами, вечность — это преодоление времени. Собственно, если прибегнуть к даосскому миропониманию, это и есть Дао, которое «всё и ничто», у которого нет ни начала, ни конца. Не будем забывать, что одна из трактовок (или названий) «дао» — это Путь...

Мои размышления о «вечности» на примере двух кумулятивных японских сказок — это попытка посмотреть на объект изучения нашей конференции под несколько другим углом. И я понимаю, что она не может претендовать на проникновение в мироощущение японцев, для которых, кажется, значимым является «вечное сейчас», когда в каждый настоящий момент бытия изменяется настоящее и будущее.

Впрочем, что говорить? Ведь

У вечности ворует всякий,
А вечность — как морской песок.
Он осыпается с телеги, —
Не хватит на мешки рогож.
И, недовольный, о ночлеге
Монах рассказывает ложь.

Keywords: *time-space, eternity, fairy tale, Zen, infinity, motion.*

Об авторе:

ДЕНИСЕНКО Сергей Викторович — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

ПРЕДЕЛЫ ВЕЧНОСТИ



ЛИКИ ВЕЧНОСТИ В ИЗОБРАЖЕНИИ Державина

Слово «вечность» в своем непосредственном значении (время, не имеющее конца) не принадлежит к числу употребительных, но оно довольно часто обретает метафорический характер (время длящееся, более или менее протяженное), и тогда умножается его частотность. В статье рассматриваются попытки поэтов (Державина и Радищева) запечатлеть осязаемый облик вечности (в прямом значении слова). Поскольку в религиозном сознании вечным признается существование души, представлены варианты изображения «небесной обители» в поэзии Державина.

Ключевые слова: *Державин, Радищев, время, вечность, смерть, жизнь, система ценностей.*

Слово «вечность» и его производные вряд ли принадлежат к числу наиболее активно употребляемых в языке, но все-таки встречаются относительно часто. Парадокс: слово крайне редко употребляется в своем непосредственном значении, зато очень легко обретает метафорическое наполнение и именно в таком виде становится обиходным.

Поэты — волшебники: они способны придавать зримый облик невещественным предметам, абстракциям, умозрениям. По этой части можно считать виртуозом Державина. Глаз способен видеть умирающих и умерших живых существ, но понятие смерти незримо. Е.Г. Эткинд только в одной оде-элегии «На смерть князя Мещерского» насчитывает четырнадцать обликов смерти, каждый из которых «обладает неотразимой материальностью — зрительной и звуковой. ...Всякий раз Смерть оказывается отчетливо видимой фигурой — когда она “зубами...скрежешет”, или “зияет... славу стерт”, или “глотает царства” (так и видим разинутую пасть), или “все” “без жалости... разит” (разумеется, мечом), или сокрушает звезды, гасит солнца, “приходит... как тать”, “бледна... на всех глядит”. Соединить все эти облики Смерти не может никакое воображение — нельзя соединить чудовище вроде дракона; сказочный скелет с косой; воина, размахивающего мечом; бледную женскую фигуру; загадочную вселенскую силу, способную гасить солнца; подкрадывающегося злодея (“как тать”). <...> Четырнадцать отрицающих друг друга обликов создают образ *небытия*. Именно: *образ небытия*, а не его аллегорическую идею — как

бывало у классицистов-просветителей...»¹. «Державин создает ошеломляюще зримую картину, в которой приобретают телесность и *часы*, которые *протекли*, и *бездна хаоса*, в которую они *улетели*...» (с. 182).

Не воспринимается органами чувств время — Державин заставляет время слышать: «Глагол времен! металла звон!» (84)². Оно становится зримым:

Как в море льются быстры воды,
Так в вечность льются дни и годы... (85).
А вот и первый зримый лик вечности!

Напрямую смертному человеку адресоваться к вечности, да еще всерьез, затруднительно, но и фантазии художников пределы не поставлены! Самая выразительная, именно зримая и развернутая картинка вечности, которая попала мне на глаза, принадлежит Радищеву; она открывает его оду «Осмнадцатое столетие».

Урна времен часы изливает, каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли,
И на дальнейшем берегу изливают пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни берегов;
Не возвышался там остров, ни дна там лот не находит;
Веки в него протекли, в нем исчезает их след³.

Здесь привлекает сама неуклонная последовательность, с которой отправка метафора выстраивает целостный ряд. Радищев не первым уподобляет движение времени движению воды, зато мы осязательно воспринимаем реализацию диалектического закона перехода количества в качество. Капли —

¹ *Эткинд Ефим*. Рождение «крупного слога» (Державин и поэзия Фридриха Второго Прусского) // Гаврила Державин. 1743–1816. Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Том IV. Нортфильд, Вермонт, 1995. С. 180. Курсив здесь и далее авторов, мои выделения даются полужирным шрифтом.

² *Державин Г.Р.* Стихотворения. Библиотека поэта. 2-е изд. — Л.: Сов. писатель, 1957. Здесь и далее страница этого издания указывается в тексте. Ссылки на издание: «Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота», т. I–III. Стихотворения. СПб.: изд. императорской академии наук, 1864–1866 даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ *Радищев А.Н.* Избранные философские и общественно-политические произведения. — М.: Госполитиздат, 1952. С. 545.

ручейки — реки — бездонное море... Малое, за счет безграничного возрастания количества, становится огромным.

Привлекает пластичность радищевского описания. Капля по капле... В реку времени попадает огромное количество единиц, не оставляющих по себе памяти: они воистину подобны каплям чистой, прозрачной воды — и составляют существенную часть потока. Легко представить себе точку обзора: она на грани миров, на земном берегу, откуда хорошо видно устье впадающего в бездонное море потока времени. Поток в основном смешивается с однородным составом моря, но он несет и какие-то сгустки, которые далеко не сразу теряют свою форму.

И все-таки впечатляющую картину зачина остается воспринимать отдельно. Зачин оды оставлен Радищевым особняком. Логика его ясна: пред ликом вечности бессильны все потуги человека, прямо отмечено, что в море вечности исчезает след веков. Но поэт ставит перед собой задачу иную: он стремится выделить деяния уходящего на его глазах века, достойные памяти: «Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро» (с. 546). Такое воззрение правомерно (оно возможно, если представить, что в реке осмнадцатого века, впадающей в море вечности, различимы некоторое время какие-то сгустки, которые рассосутся — но не сразу); такое воззрение отражает позицию историка, взгляд с близкого расстояния. Судьба значительного, которое видится так на данный момент, в удаленной перспективе не рассматривается.

Державину оказался свойствен удивительный для поэта второй половины восемнадцатого века космический ракурс восприятия мироздания. Это приводит его к четкому разделению художественного времени на земное, человеческое (измеряемое мгновениями, часами, днями, годами, веками, эпохами) — и космическое, вселенское (которое не измеряется, потому что оно — вечность; человеку доступно побывать лишь «в дверях вечности»).

Разве не впечатляет такая поэтическая картина мироздания:

Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют,
Так звезды в безднах под тобой (114–115).

Державин достойно идет путем, проложенным «научной поэзией» Ломоносова. Постигаемое только умозрением становится зримым благодаря сравнению неохватного с доступными

наблюдению земными предметами. Державин выбирает красивую картинку: это обеспечивает эмоциональный ореол его высказыванию. Воображению доверяется зримые «пылинки инея» развернуть в безразмерную картину. Но каков дар художника — умение найти доступную бытовому опыту модель мироздания!

Два потока художественного времени в поэзии Державина не обязательно существуют автономно, они могут пересекаться, взаимодействовать. Весьма красноречивый стык двух потоков времени можно наблюдать в «Памятнике».

Так! — весь я не умру, но часть моя большая
От тлена убежав, по смерти будет жить,
И слава прирастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить (233).

Горделивый прогноз Державина ничуть не завышен и подтверждается на протяжении двух веков. Но прогноз не ориентирован на вечность! Предел ему наступит за пределами человеческого воображения. Истории рода славян, равно как и рода человеческого (если не произойдет трагических эксцессов) предстоит еще по мерам земного времени длиться необозримо долго — но не вечно, ибо окончится время существования Солнца и Солнечной системы: «состав частей изменится земных» (Тютчев).

Последние написанные Державиным стихи беспощадны.

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Через звуки лиры и трубы,

То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы (360).

Тут даже помечены знаки долголетия (звуки лиры и трубы), но это выделение относительно: жерло вечности поглощает и безвестное, и знаменитое.

Понятно, что стихи в основе своей медитативны, но и здесь Державин остается верен своему дару живописца. Внешних примет вечности немного, всего две; только ведь и все стихотворение предельно лаконично, уместается в восемь строк. Интересные нам детали — «пропасть забвенья» и «жерло вечно-

сти». Детали не сливаются в общую картину, остаются сами по себе, но это соответствует манере художника (сродни четырнадцати обликам смерти в оде на смерть князя Мещерского).

В обоих штрихах к изображению вечности есть и нечто общее. Земная пропасть — крутой и глубокий обрыв, провал, щель, расселина между соседними горами; сорвавшемуся в пропасть грозит гибель. «Пропасть забвения» бездонна, так что сорвавшимся в нее лететь бесконечно. «Жерло» имеет значение — узкое (сужающееся) глубокое отверстие. Так что и затянутым в жерло лететь — «вечно»!

Д.Д. Благой усматривает противоречивость в позиции поэта: «Оптимистический характер непосредственного восприятия мира и глубоко пессимистическая мысль о нем — таково одно из основных противоречий творчества Державина, определенное его временем и ограниченностью социально-исторического кругозора поэта»¹. Мировоззренческая позиция Державина в обозреваемом пространстве как раз отличается последовательностью, и цельностью, и гибкостью. Различие его заключений — это не произвольные зигзаги мысли, а мотивируемая смена ракурса восприятия. В суровых выводах поэта — не пессимизм, а бесстрашие, мужество смотреть беспощадной правде в глаза. Именно это мужество позволяет поэту о страшных вещах говорить спокойно, даже с будничной интонацией. Предельно заостренные стихи Державина ничуть не пессимистичны, они правдивы. Кроме того они фиксируют очень важное: человек на вечность не запрограммирован. Чтобы проявить себя по полной и тем самым сохраниться в памяти потомков, человеку вполне хватает времени исторического. А праведникам обещано вечное блаженство? После земных треволнений немножко поблаженствовать — оно и заманчиво. Но я не могу себе представить, что значит — блаженствовать вечно...

Смерть венчает всякую жизнь; что — **потом**? Ничего — или нечто? Мысль объемлет оба варианта.

А.А. Левицкий (не он один) ссылается на то, что Державин, готовя к изданию первые два тома своих сочинений, поставил на первое место религиозные оды, соответственно «Бог» и «Бесмертные души», а завершил горацянскими стихами («Памятник» и «Полигимнии») Начальные оды «определяют его <по-

¹ *Благой Д.* Гавриила Романович Державин // *Державин Г.Р.* Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. — Л.: Сов. писатель, 1957. С. 55.

эта> роль в метафизическом или сакральном контексте, а заключительные, горацянские, — в мирском; и если первые стихотворения навеяны текстами псалмов и предыдущей духовной лирикой, то последние — одами Горация, поэта мира конкретного и языческого. Таким образом, лира, предлагаемая читателям в первых книгах, должна была служить промежуточным звеном между этими двумя *никак не антитетичными*, но в сознании Державина взаимодополняющими в поэзии полюсами¹. Решительно с такой оценкой не согласен. Полюса на то и полюса, что они не дополняют друг друга; будучи не совместимыми, сугубо контрастными, они соответствующим образом организуют раскинувшееся между ними пространство.

Державин попал в труднейшее положение. Он действительно два тома своих сочинений открыл подборками религиозных стихотворений. Этот шаг ни в малейшей степени не конъюнктурный, стихи написаны жаром сердца, это знак искренней веры. Но поэт не может отказать себе в необходимости рассуждать. А религия и неизбежный атеизм размышлений несовместимы...

Державин позволяет себе мыслить неканонично. Читаем в оде «На смерть князя Мещерского»:

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мещерский! ты сокрылся?
Оставил ты сей жизни брег,
К брегам ты мертвых удалился;
Здесь персть твоя, а духа нет.
Где ж он?² — Он там. — Где там? — Не знаем (86).

Сами вопросы поэта, тем более ответы на них с точки зрения религии кощунственны. Как сметь спрашивать о том, что принято считать общеизвестным? Одно из основополагающих установлений религии — представление, что человек создан Богом, что Бог вдохнул в него душу, которая, в отличие от пло-

¹ *Левицкий А.* Державин, Гораций, Бродский (тема бессмертия). // XVIII век. Сборник 21. — СПб.: Наука, 1999. С 264.

² По мнению А.А. Левицкого, «вопрос “где” находится дух Мещерского потому и абсурден, что он за границами не только жизни, но и времени, и смерти» (*Левицкий А.А.* Образ воды у Державина и образ автора // XVIII век. Сборник 20. — СПб.: Наука. 1996. С. 65, сноска). «Абсурдным» сочтен «вечный» вопрос, волновавший не только поэтов, но и всех разумных людей! Разделивший людей на верующих и неверующих!

ти, бессмертна. А тут друзья лишились приятеля. Дух (душа) его покинула «персть», сорок дней на испытании, а далее, по земным делам человека, праведным определено вечное блаженство, а грешным — вечное мучение. А Державин рискует заявить — **не знаем**. По поводу державинских вопросов-ответов Е.Г. Эткинд замечает: «Здесь вершина просветительского агностицизма, унаследованного Державиным от Фридриха II, иначе говоря — от Вольтера»¹.

Атеистический крен (даже если он стихийен) более поддается осмыслению. Надо разумно распорядиться дарованной тебе жизнью! Это означает выполнение своих обязанностей (в меру определенного твоим положением). Далее в обозримой перспективе поэт уповает на благодарную память потомков. В таком ракурсе Державин прежде всего опирается на пример великих. Поэт придерживается убеждения, что (относительное) бессмертие человеку обеспечивают его земные дела. Он славит известного мецената графа И.И. Шувалова:

О! сколько юношей тобою
Познания прияли свет!
Какою пламенной струею
Сей свет в потомство притечет! (254).

Поэт щедр. В оде «На смерть графини Румянцевой» он чтит почившую за то, что она за свою долгую жизнь «монархам осямерым служила», что родила и вырастила сына, ставшего знаменитым полководцем, затмившим «лунный свет» (победителя в войнах с Турцией). Отсюда и вывод: «именем своим прекрасным / Еще, еще она живет» (119).

Державина не смущает ситуация, если за человеком не числится громких дел. Но на одном условии поэт настаивает. Оду на смерть князя Мещерского он заканчивает обращением к приятелю:

Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар (87).

Что значит «покой» в понимании поэта? Прежде всего это умение жить в ладу со своей совестью.

¹ Эткинд Ефим. Рождение «крупного слога» // Гаврила Державин. — Нортфильд, Вермонт. 1995. С. 181.

Нельзя сказать, что Державин всегда безмятежно принимает горькую неизбежность смерти. Ода «Водопад» написана на смерть князя Потемкина. Понятные человеческие эмоции бунтуют. «И плоть и труд коль истлевают, / Что ж нашу славу составляет?» (189). И по конкретному поводу: «Не ты ли счастья, славы сын, / Великолепный князь Тавриды?» (185). И обыденная смерть в дороге, в бескрайней степи... «Где слава? Где великолепье? / Где ты, о сильный человек?» (187). Накал чувств приводит мысль поэта даже к не частой у Державина и все-таки иногда проступающей безнадежности: «Вся наша жизнь не что иное, / Как лишь мечтание пустое» (187). Что значит мощь человека, когда «одно стихиев дуновенье» — и герои попораны в пыли?

Поскольку Державина так затягивает тема смерти, логично ожидать, что поэт, со своим даром живописца, заглянет и в царство мертвых. Ожидание не будет напрасным, именно протестуя против вторжения смерти, в какое-то утешение себе, поэт пробует заглянуть и за роковую черту. Картина остается не слишком развернутой и предметной; поэт скромно останавливается «в дверях вечности».

Державин приветствовал стихами рождение великой княжны Ольги Павловны. Увы, судьба отпустила ей всего три года жизни. Державин откликнулся одой и не ее кончину. Скорбь поэта неутешна, но хотя бы в слабое утешение рисуется такая картинка:

Вижу в сиянье
Грады эфира,
Солнцы кругом!
Вижу собранье
Горнего мира;
Ангелов сонм,
Руки простерши
Ольгу приемлют
В светлый свой полк (220).

(Державин разделяет представление, что ангелы — души умерших в малолетстве безгрешных детей). «Ангелов сонм» — в изображении поэта еще один лик вечности.

В стихотворении «Урна», посвященном кончине графа И.И. Шувалова, сталкиваются контрастные представления Державина о посмертном бытии человека. Начало — наиболее характерное для поэта, безнадежное убеждение:

Сраженного косой Сатурна,

Кого средь воющих здесь роц
Печальная сокрыла урна
Во мрачну, непробудну ночь? (252).

Тут самый набор эпитетов более чем показательный: роци — воющие, урна — печальная, ночь — мрачная, непробудная. Оказывается, «тот мир» может выглядеть весьма непривлекательным.

Внезапно картина в корне меняется:

От мира дух твой возлетает
Так вечности в **прекрасный дом**.
Эта картина разворачивается:
Подобно в **неизмерны бездны**
От мира тленного спеша
Летит сквозь мириады звездны
Блаженная твоя душа.

И далее:

...вижу, душ блаженных
Полки встречать тебя идут!
В эфирных ризах, позлащенных,
Торжественную песнь поют:

Гряди к нам, новый неба житель!
И отрясая прах земной,
Войди в **нетленную обитель...** (253).

В нетленную обитель сам Творец призывает войти спасителя отечества фельдмаршала Кутузова.

Отверсты вижу небеса:
В лазурном блещет отдаленье
Непостижимая краса! (III, 177).

Можно заметить, что тут фантазия поэта не слишком богата; влияет, надо полагать, не слишком выигрышная точка обзора («Я в дверях вечности стою»). А как воспринимать полки встречающих «в эфирных ризах, позлащенных»? Выходит, что достойные (о, достойные!) в царствие небесное и «персть» свою прихватывают (стало быть, в царстве мертвых надо налаживать и производство соответствующих одежд).

Бесплотные души ведут себя ровно так же, как живые люди на родной земле. Однако воззрения Державина допускают такую аналогию. Убеждение поэта: «я», человек, — малая час-

тичка Бога, дает ему основание для уподобления небесного мира миру земному.

Даже в оде «Бог» поэт не может обойти своей устойчивой мысли о смертности человека: «Я телом в прахе истлеваю...» Именно в логике, заданной темой, Державин уповает на бессмертие души человека:

Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну преходило
Мое бессмертно бытие;
Чтоб дух мой в смертность облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! — в бессмертие твое (116).

В усеченном виде набор контрастных параметров в определении человека встречался и ранее, уже в оде «На смерть князя Мещерского»: «Сегодня бог, а завтра прах...» (86). Там тема инобытия снята, будто ее вовсе нет, акцент на восклициании «Сегодня бог...» Это ощущение живого человека, именно в избытке жизненных сил, в сознании своего (временного) могущества. Это всего лишь могущество мысли, отнюдь не могущество деяния, но этого не так уж мало, и это — прерогатива человека.

Ода «Бог» в связке «я — Бог» делает акцент, естественно, на заглавном предмете. В оде «Бессмертие души» сохраняется та же связка: она замыкает оду на кольцо («*Жив Бог — жива душа твоя!*») — II, 2, 11); акцент смещается на человека. В сущности, «Бессмертие души» звучит гимном в его честь.

Дух тонкий, мудрый, сильный, сущий
В единый миг и там и здесь,
Быстрее молнии текущий
Всегда, везде и вкупе весь,
Неосязаемый, незримый,
В желаньи, в памяти, в уме
Непостижимо содержимый,
Живущий внутрь меня и вне;

Дух, чувствовать, внимать способный,
Все знать, судить и заключать,
Как легкий прах, так мир огромный
Вкруг мерить, весить, исчислять... (II, 4).

Картина, начертанная поэтом, воистину впечатляюща. Человеческое сознание (живого человека!) могущественно. Оно

властвует над временем и пространством, досягая звезд, перемещая человека и в прошлое и в будущее. Державин имеет право сказать, что дух живет и внутри, и вне, но происходит это лишь по ощущению: сознание способно уносить нас далеко от нашего бренного тела, хотя на самом деле и не покидает его. Я.К. Грот сообщает, что начальные строфы «Бессмертия души» выделял Мицкевич в своих лекциях о русской литературе, читанных в Париже. Дух, по Мицкевичу, «означает духовного, внутреннего человека, одушевляющего тело...» Державин «не признает также души и тела отдельными частями, он говорит, что *Дух* существует сам по себе и отдельно, что он воплощается то в желание, то в ум, то в сердце, но не будучи поглощаем ни одним из этих органов» (II, 3). Державин влюблен в это замечательное свойство человека, которым он и выделен из всех существ, на земле живущих.

Но чего только не поделают с художником своевольные эмоции! Державин — поэт бесстрашный, однако на этот раз он приходит в панику от угрозы уничтожения главного сокровища:

Сей дух возможет ли косою
Пресечься смерти и не жить?
Как можно, чтобы царь всемирный,
Господь стихий и вещества,
Сей дух, сей ум, сей огонь эфирный,
Сей истый образ Божества,
Являлся с славою такою
Чтоб только миг в сем свете жить,
Потом покрылся б вечной тьмою?
Нет, нет! сего не может быть (II, 4–5).

Тут Державин руководствуется весьма шатким принципом, который иронично выражается бытовой присловицей: если нельзя, но очень хочется, то можно. Конечно, устремления поэта противостоят низменным, они самые благородные. Это не прибавляет им убедительности.

Когда человек в панике, его мысль хаотично, разрозненно выхватывает всякие крайности. Человека дух укрепляет! Верно — пока человек живет. «Чего бессмертному страшиться? / Он будет и за гробом жить» (II, 6). Странно: Державин помнит об этом религиозном постулате — и все равно страшится «вечной тьмы». А высказываемая мысль может стать опасной, если повлечет беспечность в отношении к земной (единственной) жизни. Вот во сне душа покидает неподвижно лежащее тело —

«Во смертном сне так непреложно / Жить будет и душа моя» (II, 7). Повод для иллюзии есть, но не более чем повод.

Я здесь живу, — но в целом мире
Крылата мысль моя парит;
Я здесь умру, — но и в эфире
Мой глас по смерти возгремит (II, 7).

Потомки имеют возможность проверить это пророчество. Поэт жив в творениях, созданных при жизни. «Оттуда», из эфира, ни от Державина, ни от кого другого посланий не получено.

А у человека и близ могилы не пресекаются желания! Верно. Только для исполнения желаний ему жизни не добавляется.

Наш прах слезами оросится,
Гроб скоро мохом зарастет;
Но огонь от праха в том родится,
Надгробну надпись кто прочтет... (II, 8).

Но это же совсем о другом! Это же об эстафете живущих, опирающихся на опыт предков своих. В таком смысле предки бессмертны.

В панике возникают жалобные и жалкие мысли:

Но если нет души бессмертной,
Почто живу в сем свете я?
Что в добродетели мне тщетной,
Когда умрет душа моя? (II, 7–8).

Верующие укрепляют себя обращениями к высшему: «Бессмертие — стихия наша, Покой и верх желаний — Бог!» (II, 10). И рисуется благодная картинка, как праведник, «Спеша в объятия отчизны, / С улыбкой испускает дух» (II, 10). И чего было пугаться, что вдруг да и душа умрет, стало быть, и добродетель тщетна? Получается, что это сомнение бьет бумерангом: если душа бессмертна, почто я живу в сем свете? Скорее бы туда... «в едином Боге вечно жить...» (II, 10).

Повод написания оды «Тление и нетление» значительный — кончина Кутузова. Поэт настолько поглощен общим горем, что руководствуется только эмоциями.

Ужель и в гробе созерцанный
Отечества спаситель, вождь,
Герой в блеск лавров увенчанный, —
Картина тления того ж?

Тут он совершенно забывает то, о чем сам многократно писал: перед оскалом смерти люди равны («Монарх и узник — снесь червей...» — 85), — и бунтует! Как водится, эмоции уводят далеко.

И добродетель просвещенна,
И службой честь приобретенна,
И слава, поздних гул времен,
И уваженье царска рода,
И благодарность от народа,
И память вечная — все тлен? (III, 177).

Дальше еще острее: «ужели тленье? / И нет бессмертия?» (III, 177).

Несомый потоком эмоций, Державин не замечает, что подменяет предмет размышления. Тленно то, что облачено в физическую форму, а весь этот перечень состоит из понятий не материальных: добродетель, честь, слава, уваженье, благодарность, память. Это оценка деятельности почившего, но со стороны современников и потомков. Тут поэт упрям:

... но их дела
Из мрака и веков блистают;
Нетленна память, похвала
И из развалин вылетают... (188).

Это то, что остается на земле. Это то, что реально. Здесь совпадают чувства людей разных духовных ориентаций. У гроба почившего такого единения не предвидится.

В первых двух строфах кутузовской оды рисуется естественный плач, «воздыханье / Толь множества печальных лиц» (III, 176). Попробуем представить себе на фоне общего горя фанатика, у которого «восторг объемлет ум и дух». Но под религиозным углом восприятия смерть теряет заявленный вначале мотив мрачности и трагизма! (То же в «Урне»: «Смерть мужа праведна прекрасна!» — 253). Поэт демонстрирует свои «восторженные» чувства не публично, а дома, над листами рукописи. Вообще-то в логике веры в царство небесное похороны и публично должны превращаться из траурного в панегирический обряд. Возвращение человека к своему духовному Отцу — это ли не праздник?

К оде «Бессмертие души» примыкает стихотворение «Молитва». Здесь получает развитие итоговая мысль оды:

О, сладка мысль и дерзновенна —

Желать с Творцом слияну быть!
Когда придет неизреченна
Мне радость та, чтоб в боге жить! (II, 15).

Когда поэт в оде «Бог» определял соотношение человека и Творца как малого и всеохватного, было вразумительно: помогало сравнение — и в малой капле отражается солнце. Но что означает **слияние** с Творцом? Когда капелька попадает в океан, сливается с ним, она перестает быть сама собой! О каком бессмертии души остается говорить?

У Державина встретятся нервные произведения, написанные, что называется, кровью сердца: поэт принимает господствующее миропонимание, но он не может расстаться с чем-то заветным, что чувствует в себе. Д.Г. Харрис замечает: «Обнаруживается контраст между одой на смерть Мещерского и одой Богу. Это может быть обобщено как разница между простым отвержением скептицизма и фатализма и полным принятием нового оптимизма, основывающегося на доктрине веры...»¹. Указанные параметры мировоззрения Державина образуют реальные полюсы его сознания. А вот окончательного выбора из них поэту не суждено было сделать, на колебания между ними поэт был обречен на протяжении всей своей творческой жизни. Тут сама проблема из числа «вечных», нерешаемых; за человеком остается только право индивидуального выбора из крайностей — или малопродуктивный поиск компромиссов.

Державин был слишком ярким жизнелюбом. Державный интерес всегда был у него на приоритетном месте. Он был вельможей, занимая ряд высоких должностей, был первым министром юстиции в реорганизованном Александром I правительстве (но был отправлен в отставку с таким обескураживающим разъяснением царя: «Ты слишком ревностно <?!> служишь»). Для него была бы мучительной ему еще не ведомая фаустовская ситуация выбора счастливого мгновения. Державин признает субординацию ценностей, но он широкий человек, ему необходимо и большое, и малое. Вот почему Державин умозрительно принимает жизнь в Боге, но ему тягостно ради этого расстаться с земными привычками.

Зато какой неожиданный ход он предпринимает! В оде «Фелица» уже первая строка-обращение поднимает образ на предельную высоту: «Богоподобная царевна...» (97). Сюда же

¹ Харрис Джейн Г. Державин и Эдвард Юнг (К вопросу о влиянии переводов на литературный процесс) // Гаврила Державин. — Нортфильд, Вермонт. 1995. — С. 217.

поэт возвращает героиню в концовке: «Фелицы слава — слава бога...» (103). А далее следует серия придаточных, которым мало оказалось пространства двух десятистишных строф (они завершились только в третьей), исчисляющих, чему покровительствует Творец. В основе перечня — бытовые и домашние дела! Воистину: Державин умел «в сердечной простоте беседовать о боге...» Ему для этого не пришлось подниматься в неведомые высоты, он Бога приближает к зоне видимости с Земли.

Но в результате возрастает роль земных приоритетов и человеческих ориентаций. Здесь хотелось бы отметить любопытную деталь, связанную с последними стихами Державина¹. Многие исследователи констатируют, что в кабинете поэта висела аллегорическая карта «Река времен». К.Ю. Лаппо-Данилевский дает подробное описание этого документа. Полное название карты — «Река времен, или Эмблематическое изображение Всемирной истории от древнейших времен по конец осьмого надесять столетия. Сочинено Фредериком Страссом. Переведено в Санкт-Петербурге, 1805». Выделю важную деталь: справа по краю вертикаль образует перечень — «Изобретения, открытия, успехи просвещения. Славные мужи»; среди ученых и писателей поименован и Державин (с. 157). А вот это здорово: поэтические размышления Державина идут не по ассоциативному пути подтверждения современниками его притязаний на бессмертие в памяти потомков, а путем ассоциации по контрасту. К.Ю. Лаппо-Данилевский делает вывод: «Может быть, именно это признание современниками его поэтических заслуг побудило Державина перед лицом смерти ощутить тщету достигнутого, предельно абстрагироваться от мира событий, от всего вещественно-материального и подвести в удивительном по емкости акrostихе итог длительным историкософским раздумьям» (с. 158). Гипотеза весьма основательна.

А вот тему бессмертия души к пониманию «Реки времен...» К.Ю. Лаппо-Данилевский притягивает совершенно произвольно — только потому, что она важна в ряде других державинских произведений. Но почему в «Реке времен...» поэт дол-

¹ Опускаю здесь довольно обширную полемику вокруг прочтения стихотворения как акrostиха: начальные буквы строк по вертикали читаются РУИНА ЧТИ (ЧесТИ); в усеченной форме слово «честь» дважды встречается в «Слове о полку Игореве». Об истории такого прочтения см.: *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Последнее стихотворение Г.Р. Державина // Русская литература. 2000. — № 2. — С. 147).

жен мыслить точно так же, как мыслил где-то когда-то? Или историкософские воззрения корректировать можно, а теологические ни в коем случае нельзя? Так ведь онтологическая позиция Державина отнюдь не однозначна. Она бывала строго религиозной, но акростих — по содержанию и смыслу стихотворения — по праву нужно помещать в другой контекст, заданный одой «На смерть князя Мещерского».

Державину чужда мысль, что земная жизнь — лишь испытательный срок, приуготовление к жизни вечной. Поэт слишком любит жизнь и ее радости — за то, что это радости. Он воспринимает человека существом активным, способным самому определять, пока жив, свою судьбу, восклицавшему даже в глаза капризному, несговорчивому счастью: «Спокойствие мое во мне!» (130); сам поэт вспоминал о себе былом: «Ум и сердце человечье / Были гением моим» («Признание» — 342). На кольцо замыкают динамику философских воззрений Державина ода «На смерть князя Мещерского» и стихотворение «Река времен...» Это взгляд земного человека на его земное, такое краткое, зато такое милое бытие.

Keywords: *Derzhavin, Radischev, time, eternity, death, life, system of values.*

Об авторе:

НИКИШОВ Юрий Михайлович — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

В ОДНОМ МГНОВЕНЬЕ ВИДЕТЬ ВЕЧНОСТЬ:
ВЕЧНОСТЬ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматривается вечность как одно из центральных понятий романтизма; анализируется специфика восприятия и изображения вечности в раннем и позднем романтизме; показывается эволюция оппозиции «вечность/ мгновение» в романтическом мировосприятии на материале русской и зарубежной художественной литературы.

Ключевые слова: романтизм, романтическая литература, вечность, мгновение, художественное время, эволюция романтизма.

Вечность — категория, принципиально значимая в романтизме; это одна из абсолютных ценностей романтического мироощущения, это мерило и точка отсчета, из которой вытекают все остальные компоненты романтического мировидения. По сути, весь романтизм есть стремление к вечности.

Конечно, романтизм — явление сложное, многогранное и разнородное. Однако можно говорить об общеромантических философских установках, характерных для романтического мировосприятия в целом.

Так, в раннем романтизме, для которого характерно оптимистическое мироощущение, понимание мира как гармонии, оппозиция «времени» и «вечности» лишена, по сути, оппозиционных отношений, так как во всем конечном, оформленном, временном угадывается бесконечное, универсальное, вечное. Эта мысль высказана в стихотворении У. Блейка:

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой госте — бесконечность
И небо — в чашечке цветка
(перевод С.Я. Маршака).

Для раннеромантического сознания мир представляется прекрасным, гармоничным творением, где все элементы находятся в гармонии с целым, где каждая частица вмещает в себя весь мир, будучи частью космоса, она одновременно сама есть космос. Причем гармония является для ранних романтиков универсальной силой, охватывающей всё мироздание. По сло-

вам Н.А. Гуляева, раннеромантическое сознание «выражало восторг, изумление как бы перед заново открытым миром, который <...> представлял в новом единстве и цельности»¹. Личность в раннем романтизме верила в «гармонию всех вещей» и вступала в их «великий союз». «Все мы — во всём!» — радостно восклицает Новалис во «Фрагментах»². «Всё во мне — и я во всём!»³ — подхватывает эту мысль в стихотворении Ф.И. Тютчев.

Произведения ранних романтиков исполнены пафоса великого союза и синтеза, беспредельности и красоты мира, открывающимися человеку в каждой его частице, порыва к вечности, ощущением восторга бытия.

В литературоведении уже утвердилась мысль о том, что центральной пространственно—временной оппозицией романтизма является оппозиция «конечное/бесконечное». «Конечное» есть малое по объёму, величине, замкнутое, временное, имеющее границы, воплотившееся в конкретной материальной форме, определенное. В «бесконечном» же всё поставлено под знак непрерывной изменчивости, неуловимости, движения; «бесконечное» не имеет предела, границы, воплощения, оно являет собой некий универсальный синтез, духовное, вечное.

Однако в раннем и позднем романтизме эта оппозиция имела свою специфику.

В раннеромантической системе воззрений всё малое, материальное, конечное, ограниченное в пространстве и времени — миг, точка — все, имеющее границы, есть одновременно и бесконечное, необъятное, всеобщее, духовное, вечное. Говоря словами В.А. Жуковского, «всё необъятное в единый вздох теснится»⁴.

При этом очевиднее всего эта идея воплощается в природе. Характерны для романтиков слова героя романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», восторгающегося красотой и величием природы: «Я слушаю, я слышу, как предвечный мировой дух с мастерским совершенством ударяет по струнам устрашающей арфы, рождая своей игрой всё многообразие явлений, на крылах духа разносящихся по всей природе.

¹ Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма. — Тверь: ТвГУ, 1991. — С. 52.

² Новалис. Фрагменты. — М.: Лирень, 1914. — С. 16.

³ Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1987. — С. 127.

⁴ Жуковский В.А. Собр. соч. в 4 т. — М., Л.: Государственное издание художественной литературы, 1959. — Т. 1. Стихотворения. — С. 337.

А восторг маленького человеческого сердца хочет вмешаться в эту игру и изнемогает в поединке с величайшим духом, который спокойно и красиво правит всей природой <...>. О, вы, глупцы, полагающие, что вы можете приукрасить всемогущую природу... Единственное, что в ваших силах — дать нам некое слабое представление о природе, в то время, как сама природа даёт нам представление о божестве»¹. Роман Л. Тика изобилует восторженными описаниями природы, но данный отрывок показателен ещё и тем, что в нём утверждается безмерная мощь и божественное начало природы. Божество присутствует в природе, что придаёт ей статус вечности. Природа в романтизме торжественна, величественна, одухотворена. Нелепо предпринимать попытки приукрасить природу, так как она сама совершенство красоты, в ней самой присутствует мировой дух, правящий ею. Так или иначе эта мысль высказана в огромном количестве романтических произведений. Например, в стихотворении В.А. Жуковского «Невыразимое»:

Что наш язык земной пред дивною природой?
С какой небрежною и лёгкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разнородное с единством согласила!
Но где? Какая кисть её изобразила?
Едва—едва одну её черту
С усилием поймать удастся вдохновенью...²

Поэтому человек тянется к природе, желая постичь вечность, проникнуться гармонией бытия, вечная душа пытается слиться с вечной природой. Как в лирике Ф.И. Тютчева, например, в стихотворении «Тени сизые смешались...»: «Мотылька полёт незримый слышен в воздухе ночном... Час тоски невыразимой! Всё во мне — и я во всём! Сумрак тихий, сумрак сонный, лейся вглубь моей души...»³. Человек, находящийся в гармонии с природой, настроенный на восприятие её музыки и очарования, распахнувший для неё своё сердце, имеет возможность постичь красоту мира, многообразие явлений жизни, ощутить восторг бытия, осознать целокупность жизни и присутствие божества. В том же произведении Тика Штернвальд и

¹ Тик Л. Странствия Франца Штернвальда. — М.: Наука, 1987. — С. 136.

² Жуковский В.А. Собр. соч. в 4 т. — Т. 1. Стихотворения. — С. 336.

³ Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1987. — С. 127.

Рудольф «пришли в восторг, взглянув с холма на буйную роскошь цветения. Сердце ширилось у них в груди, они словно народились на свет, точно магнетической силой влекла их любовь к небу и земле»¹. И даже мятежный лирический герой М.Ю. Лермонтова смягчается и открывает душу навстречу гармонии и божеству в мгновения общения с природой в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...»:

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога!².

В романтизме через природу универсум становится если и невидимым, то внутренним зрением прозреваемым. Поэтому так часто романтики предлагают «всмотреться» в природу, в мир, окружающий человека³. Так, Н.В. Гоголь в «Майской ночи» призывает открыть душу божественной природе и посмотреть на привычное взглядом первооткрытия: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! <...> Весь ландшафт спит. А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!»⁴.

Как верно отмечено И.В. Карташовой, «созданная в ранний период система жизненных и духовных ценностей оказалась важнейшей и необходимой гранью романтического идеала вообще. В дальнейшем, пережив много разочарований <...>

¹ Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. — М.: Наука, 1987. — С. 108.

² Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4 т. — М.: Государственное издание художественной литературы, 1957. — Т. 1. — С. 15.

³ Подробнее см.: Карандашова О.С. Художественное пространство «украинских» сборников Н.В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»). — Учебное пособие по спецкурсу. — Тверь: Научная книга, 2005. — 116 с.

⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч. в 5 т. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. — Т. 1. — С. 87.

романтики не станут сомневаться в их «абсолютной» ценности, будут продолжать страстно их утверждать»¹. Хотя в поздний период развития романтизма идеалы приходят в столкновение с действительностью. Мир, казавшийся ранним романтикам таким гармоничным и целесообразным, предстаёт для поздних романтиков в совершенно ином свете. Становится непонятным, дисгармоничным, отчего рождается тоска о несостоявшемся идеале. Целостный когда — о мир распадается, раскалывается на два мира, друг другу противостоящих, это уже мир «абсолютного двоемирия», мир конечного и мир бесконечного, мир реальности и мир идеала, мир материальный и мир духовный, мир здесь и мир там, мир временный и мир вечный.

Поздний романтизм, так же как и ранний романтизм, утверждает духовное, понимаемое как бесконечное, в качестве высшей ценности, но в отличие от раннего романтизма, отказывает в этом конечному, реальности, историческому, «здешнему» бытию. В позднеромантическом миропонимании возникают дисгармоничные, оппозиционные отношения между «конечным» и «бесконечным», отношения противопоставления. Раннеромантическое «бесконечное» потому и бесконечно, что в нем снимаются границы между явлениями; в сущности каждое явление включает в себе все мировые явления. В познеромантической же картине мира на смену раннеромантическому синтезу приходит распад «конечного» и «бесконечного», материи и духа.

В то же время, противопоставляя «бесконечное» и «конечное» как норму и антинорму, поздний романтизм мыслит мир как их нерасторжимое единство; будучи миром абсолютного двоемирия, он един как структура. Позднеромантический мир в этом смысле — «мир единства антитез, единства этических и эстетических полюсов, друг без друга невозможных, но друг с другом не сливающихся»². Таким образом, идеал цельности, универсализма, гармонии остаётся, но достижение его в позднеромантизме признаётся невозможным, отчего возникает тема трагической обреченности. Романтическая личность в этот период ощущает себя безгранично одинокой, замкнутой в границы обыденного, томится по миру иному, свободному, безграничному. Подобная тоска, глубокое разочарование в действительности нередко проецируется на весь мир, на всю все-

¹ Карташова И.В. Гоголь и романтизм. Дисс...докт. филол. наук. — Калинин: КГУ, 1982. — С. 63.

² Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. — Рига: Зинатне, 1988. — С. 279.

ленную, достигая размеров «мировой скорби». Иллюстрацией может служить практически вся лирика М.Ю. Лермонтова (до 1836 г. точно); в качестве яркого примера вспомним стихотворение «Ангел»:

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел; <...>
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нёс
Для мира печали и слёз <...>.
И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
Но звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли¹.

Эти принципиальные сдвиги в мироощущении проявились в произведениях Н.В. Гоголя, где вечная Диканька трансформируется в Миргород (целый мир сужается до города и огораживается многочисленными заборами), где величественный Днепр, до середины которого долетит «редкая птица» превращается в миргородскую лужу... Поэтому вполне закономерный вздох вырывается из уст рассказчика: «Скучно на этом свете, господа!».

Keywords: *romanticism, romantic literature, eternity, moment, art time, evolution of romanticism.*

Об авторе:

КАРАНДАШОВА Ольга Святославовна — кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой истории русской литературы Тверского государственного университета (ТвГУ).

¹ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М.: Государственное издание художественной литературы, 1957. — Т.1. — С.205.

Е. П. БЕРЕНШТЕЙН

**ВЕЧНОСТЬ ОБРЕТАЕМАЯ И ОБРЕТЁННАЯ
(АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, «ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ»)**

В статье рассматриваются образ вечности, соотношение времени и пространства в лирике Андрея Белого.

Ключевые слова: Андрей Белый, символизм, образ вечности.

*Посвящается студенту первого курса
филфака КГУ (1974 г.)
Фиме Беренштейну*

Нет, не луна. А светлый циферблат
Сияет мне, — и чем я виноват,
Что слабых звёзд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь,
И он ответил любопытным: вечность!
(Осип Манделъштам, 1912)

Elle est retrouvée.
Quoi? — L'Eternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.
(Arthur Rimbaud, 1872)

Пару слов об эпитафиях. Первый — радикально анти-символистский, где предметность, «вещность» мира противопоставлена абстрактной и «безумной» (все мы помним о судьбе Батюшкова) вечности.

Второй эпитафия, насквозь символистский, — о Вечности обретённой и явленной в цветах моря и солнца, то есть, своего рода «золото в лазури». Совпадение? Андрей Белый¹ был знаком с творчеством юного французского поэта, но это тема особого исследования.

¹ В дальнейшем — АБ.

«Символизм в широком смысле не есть школа в искусстве. Символизм — это и есть искусство»¹, — писал АБ в «Литературном дневнике» (1907).

Не только этот тезис, но всё его творчество, как и биография, наглядно демонстрируют неоспоримый факт: АБ — абсолютный символист, вобравший в себя и воплотивший в произведениях самые экстремальные тенденции этой школы.

Это, в частности, подтверждается и тем, что заглавия его поэтических книг указывают на устойчивое смысловое пространство, воплощенное в тетралогии «Золото в лазури» (1904), «Пепел» (1909), «Урна» (1909), «Звезда» (1922). Об этом сам поэт прямо заявлял в предисловиях к книге «Урна» и к «Стихотворениям» 1923 года².

Проблема пространства — времени — вечности занимала АБ на протяжении всего его творчества. Вечность становится для него прямой антитезой реальному пространственно-временному континууму. Реальное пространство — дурная бесконечность:

Просторов простёртая рать:
В пространствах таятся пространства.
Россия. Куда мне бежать
От голода, мора и пьянства?
(«Русь», 1908)

Время — «седой старик», «старик косматый» («Время», 1909) — иллюзорно, бессмысленно, а главное, — конечно: «... мы / перетопатываем годы / и утопатываем в тьму» («Последнее свиданье», 1921).

Что же вечность? У АБ вечность двулика; светлое и тёмное начала в ней как бы уравнены, недаром в том едином жизнетворческом пути, о чём мы писали чуть выше, душа движется от упоительных «солнечных» восторгов, но сгорает и превращается в «пепел», погребенный в «урне», чтобы затем вознестись «звездой».

Вечность в её негативном модусе — поглощает (здесь очевиден державинский «след»). Она холодна, равнодушна и немолима. Показательно, что подобный «образ вечности» предстаёт нам в самых горьких книгах поэта — в «Пепле» и «Урне» («засветила суровая вечность / полярное пламя своё»; «алмазом

¹ *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. — Т. 2. — С. 240.

² *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. — М.- Л., 1966. — С. 545, 558.

полуночным вечность / свой тёмный бархат изоткёт»; «вечный путь — прильнуть, уснуть»; «<лучи> прильнут к окну — и в вечность канут» и др.).

Но вот другой вектор: вечность — зовёт и обещает. Что обещает? Конечно, не гурий и не валькирий. Скорее, к тому, о чём Блок сказал: «И с миром утвердилась связь». Тем не менее, «зовы» АБ весьма абстрактны, и в них, скорее, присутствует восторженное настроение, нежели конкретная цель, что, впрочем, весьма логично: нелепо, откликаясь на «зов вечности», ждать от неё каких-то умопостигаемых и, тем более, предметных благ. Кстати, излишне будет заметить, что наш поэт в начале 1930-х годов готовил двухтомник своих стихов под названием «Зовы времён», хотя издание так и не вышло...

Вот этот позитивный образ вечности наиболее рельефно проявляется в первой поэтической книге АБ «Золото в Лазури»¹ (1904). Много позже сам автор весьма резко отзывался о ней, однако, несмотря на категоричные слова из предисловия к «Зовам времён»: «*Со всею силой убеждения прошу не перепечатывать дрянь первой редакции* (курсив автора. — Е.Б.)»², — он всю жизнь упорно перерабатывал стихи из этой книги (кстати, чаще всего — портил), а значит её темы, её интенции и пафос имели для него весомую ценность.

Что скрывать: книга, действительно, имеет целый ряд досадных недочётов, но мы на этом сейчас не будем останавливаться и обратимся непосредственно к нашей теме. Присутствие, явленность вечности — мотив, устойчиво присутствующий в ЗВЛ, особенно, в первом разделе, озаглавленном так же, как и вся книга: «душа мира... вечной тучкой несётся»; «вечный напев, грустно-задумчивый зов» и др.

Непосредственным объектом художественной рефлексии Вечность выступает в двух стихотворениях: «Путь к невозможному» и «Образ Вечности» (оба — 1903). Первое из них написано от лица «мы». С самого начала заявлена антитеза: время — Вечность; былое (уходящее) — желаемое. Былое невозвратимо, потому что «... мучительным ядом / сожаленья отравлена грудь». И здесь возникают два аспекта «невозможного»: необратимость прошлого — и полёт к Вечности. Метафора, относящаяся к времени — «седой водопад» — подчёркивает процесс нисхождения. Но «серебряный путь», по которому осуществляется полёт к невозможному, вырывает «мы» из обыденных рамок и представлений:

¹ Далее — ЗВЛ.

² Там же. — С. 568.

Ах, и зло и добро
Утонуло в прохладе манящей!
Серебро, серебро
Омывает струёй нас звенящей.

«Серебро» становится символом просветления и перехода из сферы временного существования к нетленному:

Это к Вечности мы
Устремились желанной.
Засиял после тьмы
Ярче свет первозданный.

Ясно, что образ последнего стиха невозможно описать даже метафорически, и это ещё раз подтверждает то, что «серебро» есть промежуточная область между земным существованием («тьмой») и сферой «невозможного». Нисхождение (невозвратимость; водопад) оборачивается восхождением.

Завершается стихотворение следующим четверостишием:

Глуше вопли зимы.
Дальше хаос туманный...
Это к Вечности мы
Полетели желанной.

Понятно, что «зима» и «хаос» — знаки преходящего, которое сурово, равнодушно и бессмысленно. Показательно, что стихотворение не разделено на строфы; это со всей очевидностью указывает на непрерывность пути восхождения (здесь явственен «след» Ницше).

В этом стихотворении, конечно, видна наивность автора — образы незатейливы, их символика не отличается оригинальностью, как и пары: время — Вечность, добро — зло, свет — тьма... Чередование трёх— и двустопного анапеста создаёт яркий ритмический рисунок, подчёркивающий динамику восхождения. Да и пафос стихотворения при всей его наивной прозрачности весьма обаятелен.

Стихотворение «Образ Вечности» более прихотливо и по форме, и по содержанию. Как в заглавии, так и в самом тексте мы имеем дело именно с *образом*, который персонифицирован. «Образ возлюбленной Вечности» — этот стих повторяется трижды и создаёт кольцевую композицию стихотворения. Оно посвящено Бетховену, композитору, который был особенно любим АБ, причём, не какому-то одному его произведению, но и не биографической личности — он предстаёт как символ высокого, одухотворённого творчества и прорыва из брэнного в вечное. Вполне вероятно, что навеяно стихотворение финальной

частью девятой симфонии, где, как мы знаем, звучит «Ода к радости» на стихи Шиллера — в стихотворении один раз использовано слово «радость» («... но радость снится»), однако для нашего поэта важна патетичность Бетховена в целом. (Этим же путём пошел позднее и Пастернак, посвятив «Сестру мою — жизнь» Лермонтову.)

Эпитет «возлюбленная» переводит отношение к Вечности в интимный план, что усиливается строками: «чьи-то призывы желанные, / чей-то задумчивый взгляд». Этот «образ» непосредственно предстает лирическому «я» (Образ возлюбленной — Вечности — / Встретил меня на горах»). Тире семантически ярко маркировано: Вечность является возлюбленной особого характера, исключительной, и самим фактом своего постоянного присутствия избавляет героя от временного ига. Что же касается «на горах», — это весьма символично: «горь» для АБ — это и место встречи неба с землёй, это и «переживание превознесённости над миром»¹.

Дважды — в начале и конце стихотворения — мы встречаем рифму: «Вечности» — «беспечности», — причём, если в начале дан стих: «сердце в беспечности», — то в заключительной, шестой строфе этот стих преобразуется: «сердце полно несказанной беспечности». Как мы видим, первоначальная фиксация определённого душевного настроения в конце становится переполняющим всё человеческое существование состоянием. «Беспечность» здесь — это, конечно, не легкомыслие, а свободу и беззаботность. Что в первой, что в последней строфе есть образ «жизни загубленной», но опять же, в начале простая констатация факта, в конце — «жизни не жаль / мне загубленной» — уже выстраиваются отношения между «жизнью» и «Вечностью», когда перед лицом последней первая утрачивает смысл и ценность.

Лирическое «я» изображается в угасающем возрасте («я стар — серебрится / ус мой и темя»), однако, далее: «мой чёлн сквозь время, / сквозь мир промчится», — то есть, печать времени перед лицом Вечности не оставляет следов. Время в его линейности представляется иллюзией.

И умчусь сквозь века
в лучесветную даль...
И в очах старика
не увидишь печаль.

¹ Там же. — С. 554.

Пользуясь терминологией Фрейда, можно здесь говорить об антитезе Эроса и Танатоса, а точнее, даже не об антитезе, а о торжестве Эроса над Танатосом. Конечно, здесь очевидно влияние боготворимого нашим поэтом Владимира Соловьёва с его Вечной Женственностью.

У Зинаиды Гиппиус есть известные строки: «стремлюсь к тому, чего я не знаю, / не знаю...». У АБ, по существу, звучит «знаю», и это знание сверхчувственное и сверхрациональное — мистическое и духовидческое. Это, пожалуй, первый шаг к антропософии, в которую через десять лет головокружительно «впадёт» наш поэт. Но об этом — в другой раз.

В 1923 году в Берлине выйдет большая книга АБ «Стихотворения», собранная самим автором и подводящая своего рода итог его более чем двадцатилетнему поэтическому творчеству. В раздел «В горах» (о «горах» в толковании АБ мы писали выше) он включил стихотворение «Вечность», представляющее собой контаминацию двух вышерассмотренных произведений. Здесь, как видим, убрано слово «образ», хотя в самом тексте оно, естественно, присутствует. Здесь же снято посвящение Бетховену. Поэт убирает из новой редакции мотив времени и старости, оставляя лишь «жизнь загубленную». «Беспечность» тоже удалена: «Смотрит в туман бесконечности — / образ возлюбленной, / образ — Вечности». Акценты несколько смещаются: задушевной интимности здесь уже нет. Тем не менее, «мировая даль» — рядом: обретаемое в мистико-эстетическом переживании становится обретённым.

Keywords: *A. Bely, symbolism, image of eternity.*

Об авторе:

БЕРЕНШТЕЙН Ефим Павлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и теории культуры Тверского государственного университета.

П. С. ГРОМОВА

ПРОБЛЕМА ВЕЧНОСТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

В статье рассматривается представление о вечности, формирующееся в художественном творчестве Л.Н. Андреева, философские и аксиологические аспекты содержания этого понятия, а также освещается проблематика прозы, связанная с ним.

Ключевые слова: *Л.Н. Андреев, русская литература рубежа XIX-XX веков, художественная проза, вечность, бессмертие.*

*Добрые люди, что звезды и небо —
Звезды и небо! — а я человек!..*

М.Ю. Лермонтов. Небо и звезды

*А что говорит мне солнце? Вечность.
А что говорят луна и звезды?
Вечность и тайна. Я не хочу
вечности и тайны. Я хочу шоколада
и какао...*

Л.Н. Андреев. Проклятье зверя

Среди классиков русской литературы вряд ли можно назвать другого настолько «неклассического» писателя, как Леонид Андреев. Получивший путевку в большую литературу от Максима Горького, своего рода иконы русского реализма, он был охарактеризован им так: «самый интересный писатель Европы и Америки. И в то же время самый талантливый писатель двух частей света»¹. Однако Андреев не только не стал его последователем, но и вообще вышел за пределы существовавших литературных традиций и направлений. В то время как журнально-газетная критика отказывала его произведениям в высокой художественности и указывала на повышенный интерес к изображению различных физических и психических отклонений, а современники провозглашали его новым «властителем дум», сам Андреев называл себя «апостолом самоубийч-

¹ Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка // Литературное наследство. — М., 1965. — Т. 72. — С. 278.

тожения»¹ и настойчиво подтверждал свои слова как суицидальными поступкам, так творческой практикой. В 1910 году вышла в свет книга «Психопатические черты в героях Леонида Андреева»², написанная врачом-психиатром, который, проанализировав «Красный смех», «Бездну», «В тумане», «Жизнь Василия Фивейского», «Мои записки», воссоздал историю болезни героев и поставил каждому из них конкретный диагноз. При этом исследователь признал бесспорный талант Андреева в точном изображении поведения душевнобольных героев с медицинской точки зрения. В 1913 году появилась книга «Патологическое творчество Леонида Андреева», где уже средствами литературоведческого анализа, методом проекции героев Андреева и их поступков на реальный жизненный план автор книги настойчиво убеждает, что творчество Андреева «странно», «патологично», «болезненно и специфично»³. Следует отметить, что дискуссии на обозначенную более века назад тему ведутся до сих пор⁴.

Ни современная писателю литературная критика, ни последующие литературоведческие исследования не смогли в полной мере охарактеризовать сложный, глубокий и многомерный художественный мир Андреева, и в настоящее время он является одним из самых «диссертационных» авторов⁵. Осо-

¹ Андреев Леонид. S.O.S.: Дневник (1914—1919); Письма (1917—1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918—1919) / Вступ. ст., сост. и прим. Р. Дэвиса, Б. Хэллмана. — М., СПб: Atheneum; Феникс, 1994. — С. 63.

² Муморцев А.Н. Психопатические черты в героях Леонида Андреева. — СПб, 1910.

³ Ткачев Т.Я. Патологическое творчество (Леонид Андреев). — Харьков, 1913. — С. 17—19.

⁴ Подробнее см.: Фредерик Х.Уайт. Так был ли болен Л. Андреев? (О правде, правдоподобности и праве на литературную диагностику). — [Электронный ресурс] / Проект «ПОРТАЛУС». Всероссийская база полнотекстовых научных публикаций. — Электрон. дан. — [М.], 2008. — Режим доступа: http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1204025170&archive=1206184915&start_from=&ucat=&, свободный. — Дата обращения: 25.05.20015. — Загл. с экрана.

⁵ См.: Бондарева Н.А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм. Дис. ... канд. филол. наук. — Орел, 2005. — 205 с.; Киселёва А.Н. Художественные формы трагического сознания в прозе Леонида Андреева (1898—1907): проблемы становления и архетипического соответствия. Дис. ... канд. филол. наук. — М., 2004. — 187 с.;

бый интерес представляют философские проблемы в творчестве Андреева. Его увлеченность в раннем возрасте Гартманом и Шопенгауэром, близость воззрений с идеями Камю, Сартра, Шестова, Бердяева, Лосского, Булгакова и других философов позволяет взглянуть на его сочинения с иного, нового ракурса. «Ранние андреевские рассказы не менее философичны, чем проза зрелого Андреева, и первоначальные экзистенциальные послышки сохраняют свою силу и поворачиваются в более поздних работах Андреева разными гранями, как если бы все его произведения были разделами единого философского сочинения, создававшегося писателем на протяжении всей своей жизни. Писатель доверяет своим персонажам выразить его собственные мысли, надежды, ценности»¹. В своих произведениях Андреев затрагивает вечные человеческие проблемы жизни и смерти, любви, справедливости, добра и зла, смысла жизни (и смысла смерти). Одной из таких проблем является проблема вечности.

«А что говорит мне солнце? — задается вопросом безымянный герой рассказа Андреева «Проклятье зверя» (1908 г.) и сам себе отвечает: — Вечность. А что говорят луна и звезды? Вечность и тайна. Я не хочу вечности и тайны. Я хочу шоколада и какао. Я хочу, чтобы на небе было написано, что я понимаю, что сладко и не пугает меня» (с. 198)². Бегущий от пугающей вечности, явленной в безразличном мире природы, герой этого рассказа стремится к временному, суетному, человеческому и поначалу даже находит в нем утешение. Но мир людей отталкивает его своим единообразием, бесконечной повторяемостью одних и тех же объектов и страшной, противоестественной похожестью людей друг на друга, среди которых герой начинает терять себя. Оба мира для него притягательны, но и в обоих мирах есть то, что его отталкивает. Какой же все-таки пред-

Корнеева Е.В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева. Дис. ... канд. филол. наук. — Елец, 2000. — 171 с.; *Назаров И.А.* Художественное воплощение феномена безумия в творчестве Л.Н. Андреева. Дис. ... канд. филол. наук. — М., 2013. — 205 с.; *Румянцев М.Г.* Стиль прозы Леонида Андреева и проблема экспрессионизма в русской литературе начала XX века. Дис.... канд. филол. наук. — М., 1998. — 198 с. и др.

¹ *Демидова С.А.* Мироззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ. Дис. ... канд. филос. наук. — М., 2008. — С. 141.

² Здесь и далее цитирование художественных текстов Л.Н. Андреева с указанием страниц в скобках по изданию: *Андреев Л.Н.* Иуда Искариот / Леонид Андреев. — М.: Эксмо, 2013. — 640 с.

почтительней? Ответ с первого взгляда может показаться чересчур радикальным: никакой. И дело совсем не в том, что, живя в мире вечности, герой грезит о далеком Городе на горизонте, и наоборот. Оба мира в конечном итоге оказываются для героя неприемлемыми, в обоих нельзя жить и быть счастливым — однако по разным причинам.

В «Проклятье зверя» противопоставление временного и вечного, лежащее в основе художественного конфликта, все-таки не выдвинуто писателем на первый план. Андреев не раскрывает природу вечности, в которой пребывает герой, и указывает лишь на его иррациональный, подсознательный страх перед вечностью. Между тем рассказ может быть прочитан как развернутая метафора противопоставления жизни и смерти, и вечность в этом рассказе, как и в творчестве Андреева в целом, соотносится со смертью. Так, в «Рассказе о семи повешенных» лексема «вечность» попадает в характерный для нее в прозе писателя ряд. После дороги к месту казни (в прямом и метафизическом смысле) будет остановка — «и тут наступит смерть — вечность — вечная тайна» (с. 586). Перед сознанием этого чувства героев словно атрофируются, разум испытывает коллапс, поскольку не в силах вобрать в себя вечность и ужас, который она внушает.

Интересен оценочный потенциал однокоренных лексем «вечный», «вечно». В произведениях Андреева этими определениями характеризуются, как правило, отрицательные, «неприятные» и пугающие персонажи. К ним относится, например, сумасшедший доктор из рассказа «Красный смех», «вечно чему-то улыбающийся», или убийца Михаил Голубец (Мишка Цыганок), который «вечно куда-то торопился», в котором сидел какой-то вечный неугомон <...> и то скручивал его, как жгут, то разбрасывал его широким снопом извивающихся искр» («Рассказ о семи повешенных», с. 541). Оба они являются жертвами деструктивного начала мироздания и вместе с тем его проводниками. Именно доктор впервые открыто пророчит пришествие Красного смеха и воцарение великого безумия, а Голубец испытывает нездоровое влечение к смерти и готов как принять ее, так и принести другим. Измученный «предсмертным томлением», он едва ли не с гордостью и чувством собственного достоинства ведет к месту казни Мусю, и Андреев подчеркивает ужасающую обыденность поведения обоих: «Двинулись Муся и Цыганок. Женщина шла осторожно, оскользаясь и, по привычке, поддерживая юбки; и крепко под руку, остерегая и нащупывая ногою дорогу, вел ее к смерти мужчина» (с. 594). Для Цыганка Муся — возможность обрести за гробом не самую страшную участь, поэтому он идет умирать вместе с

ней, «как со младенцем». Но то, что кажется прообразом дороги в новую, может быть, лучшую жизнь, развенчивается писателем: повесть оканчивается оксюморонной картиной приветствия рассвета мертвецами и полусумасшедшими исполнителями приговора.

Определение «вечный» становится своего рода маркером, которым отмечает героев и их поведение, их судьбу иной, недобрый мир. Так, в повести «Жизнь Василия Фивейского» тот самый «суровый и загадочный рок», который тяготеет над всей жизнью героя, имеет не только событийно-конкретные, но и экзистенциальные проявления. Это «вечная тревога», «вечное непонимание», «вечная тайна» на устах невоскресшего мертвеца, «вечно лгущая» и «вечно одинокая, вечно скорбная человеческая жизнь». Рефреном повторяется выражение «вечное молчание», которое олицетворяет безысходность существования и невыразимый ужас. Как отмечают исследователи, «писателя неотступно влечет трагическая проблема одинокого «я»¹. Перед лицом вечности эта трагедия переживается особенно глубоко и сильно. Василий Фивейский, пожалуй, один из самых драматичных героев, созданных Андреевым, и он в своей земной, человеческой жизни оказывается буквально окружен вечностью-смертью. С сыном-идиотом, пугающим его, зачатом в безумии и рожденным безумным, он «вечно вдвоем, вечно наедине». Апогеем кошмара становится видение о. Василия, в котором ему мерещатся сын-идиот и покойник в одном гробу, «в непостижимом слиянии вечной жизни и вечной смерти» (с. 157).

Близким к вечности оказывается у Андреева понятие «бесконечность», и оно тоже вызывает иррациональный, экзистенциальный страх.

«— Вы представляете себе бесконечность? — спросила Зиночка, прикладывая ко лбу пухлую ручку и зажмуривая глаза.

— Нет. Бесконечность... Нет, — ответил Немовецкий, также закрывая глаза.

— А я иногда вижу ее. Первый раз я увидела, когда была еще маленькая. Это как будто телеги. Стоит одна телега, другая, третья, и так далеко, без конца, все телеги, телеги... Страшно, — она вздрогнула». («Бездна», с. 252)

Бесконечность тоже пугает, и ее воплощение в обыденных, но противоестественно повторяющихся предметах только усиливает этот страх. Следует обратить внимание на то, что при

¹ Келдыш В.А. Между реализмом и модернизмом // Русская литература на рубеже XIX и XX веков. — М., 1994. — С. 73.

попытке представить бесконечность оба героя закрывают глаза. Этот мотив — не-видения, слепоты — часто возникает у Андреева в связи с проблемой смерти-бесконечности. Именно через глаза Елеазара смотрит на людей «непостижимое Там» («Елеазар») и так отравляет их существование, лишая воли к жизни и способности радоваться, а жертва собственного разума доктор Керженцев, переживший страшную встречу со своим двойником, наставляет возможных последователей: «Если когда-нибудь одному из вас придется пережить то, что пережил я в ту ночь, завесьте зеркала в той комнате, где вы будете метаться. Завесьте так же, как вы завешиваете их тогда, когда в доме стоит покойник. *Завесьте!*» («Мысль», с. 293—294).

Закрывать глаза или защититься иным способом нужно для того, чтобы сохранить рассудок, поскольку он не способен выдержать столкновение с вечностью. Однако этого оказывается недостаточно, и в произведениях Андреева формируется несколько стратегий приобщения к вечности, примирения с ней и преодоления ее.

Одна из таких стратегий основана на временной природе понятия «вечность». В рассказе «Так было» одним из центральных образов являются башенные часы, такие огромные, что их механизм занимает целый этаж. Однообразный и таинственный звук их маятника часовщик «переводит» на человеческий язык словами «Так было — так будет». Движение маятника за кулисами разворачивающейся в рассказе истории отмечает движение от деспотии к революции и народовластию. Но в начале рассказа никто не помнит, откуда взялся король Двадцатый (напрашивается символическое добавление к этому слову: «Двадцатый век») и как он стал править, сквозит только мысль — один над многими — властвует, совершает расправу. А к концу рассказа многие (все) властвуют над одним (королем, запертым в тюрьме) и совершают над ним расправу. То есть, маятник истории достигает противоположной вершины своего качания и, вероятно, вот-вот устремится в обратную сторону: от народовластия к деспотии. Предзнаменование этого видят герои, стоя на мосту над рекой, по которой уплывают трупы: «Со стороны, противоположной закату, где река терялась в черных берегах и густая тьма копошилась, как живая, подымалось что-то огромное, бесформенное, слепое» (с. 429). Таким образом, история в рассказе существует только в пределах амплитуды движения маятника, за ней — пустота. История зациклена и обращена в вечность (кольцевая композиция рассказа утверждает это и на формально-организационном уровне). Но это «дурная», ненастоящая вечность, подобная гелеевской «дурной бесконечности», которая представляет собой

только отрицание конченного и которой противопоставляется «истинная бесконечность», явленная в Абсолютном духе¹.

Другая стратегия заключается в буквальном преодолении вечности — то есть, в преодолении смерти, выступающей у Андреева ее «экзистенциальным синонимом». Наиболее полно эта стратегия реализована в рассказе «Елеазар», своеобразной антипритче или апокрифе², посвященном судьбе Лазаря после воскрешения. В этом произведении Андреев изображает человека, по воле Господа преодолевшего смерть. «Три дня он был мертв: трижды всходило и заходило солнце, а он был мертв; <...> И теперь он снова среди людей — касается их — смотрит на них — смотрит на них! — и сквозь черные кружки его зрачков, как сквозь темные стекла, смотрит на людей само не постижимое Там» (с. 435). Елеазар ничего не говорит, кроме слов «я был мертвым», он ничего не рассказывает о вечности, в которой ему довелось побывать, но по тому, как его взгляд влияет на людей, становится очевидно, что эта вечность ужасна. Судьба влюбленных, знаменитого скульптора, разочаровавшегося и в искусстве, и в жизни, участь мудреца, лишившегося способности думать, тому подтверждение. Ближе всех к вечности с «этой» стороны смог подойти император, и страшная картина открывается его глазам: «Точно медленно расходились какие-то тяжелые, извека закрытые врата, и в растущую щель холодно и спокойно вливался грозный ужас Бесконечного. Вот двумя тенями вошли необъятная пустота и необъятный мрак и погасили солнце, у ног отняли землю, и кровлю отняли у головы. И перестало болеть леденеющее сердце. <...> Остановилось время, и страшно сблизилось начало всякой вещи с концом. Только что воздвигнутый, уже разрушился трон Августа, и пустота уже была на месте трона и Августа. Бесшумно разрушился Рим, и новый город стал на месте его и был поглощен пустотою. Как призрачные великаны, быстро падали и исчезали в пустоте города, государства и страны, и равнодушно глотала их, не насыщаясь, черная утроба Бесконечного» (с. 450). Таким образом, Елеазар, приобщившись к вечности и вернувшись в мир живых, не становится символом новой жизни, а приносит смерть с собой. Он сам не возвращается к жизни в полной мере и, что страшнее, «заражает» смертью окру-

¹ См.: Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — СПб.: Наука, 1997. — 800 с. — С. 17—348.

² См.: Скорород Н.С. Леонид Андреев. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 430 с. — С. 178—180.

жающих. Так развенчивается еще одна стратегия обретения «положительной» вечности.

Не склонный к политической одиозности ни в творчестве, ни в жизни, Андреев тем не менее в этот рассказ закладывает глубоко философский нравственный урок. От мрака смерти правителя спасают мысли о своем долге перед народом: «Он вспомнил о народе, щитом которого он призван быть, и острой, спасительной болью пронизалось его омертвевшее сердце. “Обреченные на гибель”, — с тоской подумал он. “Светлые тени во мраке Бесконечного”, — с ужасом подумал он. “Хрупкие сосуды с живой, волнующей кровью, с сердцем, знающим скорбь и великую радость”, — с нежностью подумал он. И так, размышляя и чувствуя, склоняя весы то на сторону жизни, то на сторону смерти, он медленно вернулся к жизни, чтобы в страданиях и радости ее найти защиту против мрака пустоты и ужаса бесконечного» (там же). Елеазар же по приказу императора ослеплен — то есть «убит», «обезврежен». Смерть его, если таковая настигла его во второй раз, в рассказе Андреева не изображена, и остается открытым вопрос, сможет ли обрести покой человек, у которого отняли смерть, не вернув ему жизни.

Но если проникновение в вечность, преодоление смерти невозможно в физическом плане, может быть, человеческая мысль способна на это? В рассказе «Мысль» главный герой доктор медицины Антон Керженцев убежден в силе своей мысли: «Меня жалели, как признанного больного, <...> — пишет он. — И только один я знал, что я здоров, как никто, и наслаждался отчетливой, могучей работой своей мысли. Из всего удивительного, непостижимого, чем богата жизнь, самое удивительное и непостижимое — это человеческая мысль. В ней божественность, в ней запас бессмертия и могучая сила, не знающая преград. <...> Я и моя мысль — мы словно играли с жизнью и смертью и высоко-высоко парили над ними». (с. 288). Керженцеву удается в полной мере исполнить свой преступный замысел, что, казалось бы, утверждает триумф его мысли. Однако именно мысль предает Керженцева. Когда задуманное уже исполнено, герой слышит свою собственную мысль о себе в третьем лице: «Он думал, что он притворяется, а он действительно сумасшедший» (с. 293). С этого момента муки неразрешимого противоречия — безумен он или нет — терзают героя сильнее, чем могли бы терзать его муки совести и раскаяния. Таким образом, и эта стратегия приобщения к вечности и утверждения не оправдывает себя, поскольку человек оказывается не хозяином даже своей собственной мысли.

Подводя итог, хочется указать на то, что в прозе Андреева мы можем обнаружить не только вышеуказанные, но и иные

художественные коллизии, связанные с попытками героев приобщиться к вечности и тем экзистенциальным ужасом, с которым они сталкиваются. В научной литературе пока еще не достаточно освещено пространственное понимание вечности (определения вечности как некоего «там»), которое также присутствует в художественном мире Андреева. Исследовательский интерес представляет и репрезентация времени и вечности в его произведениях, посвященных евангелической истории, где особенности соотношения этих понятий во многом определяет мифологический хронотоп. Таким образом, можно говорить о том, что проблема вечности является сквозной в творчестве Андреева и дальнейшее ее изучение может существенно расширить понимание литературного наследия писателя.

Keywords: *L.N. Andreev, Russian literature abroad XIX-XX centuries, fiction, eternity, immortality.*

Об авторе:

ГРОМОВА Полина Сергеевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет».

О. И. ФЕДОТОВ

**НА ГРАНИ ЖИЗНИ И СМЕРТИ (О МОТИВЕ ВЕЧНОСТИ
В КНИГЕ ХОДАСЕВИЧА «ПУТЁМ ЗЕРНА»)**

В статье рассматриваются шесть циклизующихся стихотворений Владислава Ходасевича из сборника «Путём зерна»: 1) «Милые девушки, верьте или не верьте...», 2) «В Петровском парке», 3) «Слезы Рахили», 4) «Смоленский рынок» 5) «В заботах каждого дня...» и 6) «Золото». Написанные в промежутке с августа 1916 по 7 января 1917 гг., они воспроизводят экзистенциальные переживания лирического героя, пребывающего на грани жизни и смерти в ожидании перехода в бесконечный мир вечности.

Ключевые слова: Владислав Ходасевич, между жизнью и смертью, «Путём зерна», Вечность и время.

Нет ничего парадоксальнее времени. Мы в нем живем, его проживаем, переживаем, но реально осязать не можем, потому что, согласно Августину Блаженному и интерпретировавшему его Бердяеву, «прошлого уже нет, будущего еще нет, а настоящее распадается на прошлое и будущее, а потому неуловимо». Следуя этой логике, «время есть как бы распавшаяся вечность, и в этой распавшейся вечности неуловима ни одна из распавшихся частей, ни прошлое, ни настоящее, ни будущее. Человеческая судьба осуществляется в этой распавшейся вечности, в этой страшной реальности времени и вместе с тем призрачности прошлого, настоящего и будущего. Потому так превратна человеческая судьба»¹.

Постигнуть вечность логическим путем в принципе невозможно. На помощь пытливому человеческому разуму с древнейших времен приходили мистические откровения теософов античности, иудаизма, христианства, зороастризма, ислама, а также образные прозрения поэтов, начиная с Гомера, у которого «веком» измеряется жизнь человека, отпущенная ему судьбой (Илиада, IV, 478, IX, 415), и кончая Иосифом Бродским,

¹ Бердяев Н.И. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения. — Париж: YMCA-Press, [1934]. — С. 284-285.

которого философская категория времени в сопоставлении с пространством волновала как никого другого.

Особенно преуспел в поэтизации вечности Серебряный век с его уникальным, можно сказать конгениальным всплеском религиозной философии и философской лирики. В унисон с концепцией дихотомии мироздания, согласно которой параллельно сосуществуют два мира: «...мир Времени и мир Вечности. Первый есть мир Зла, второй — мир Добра. Найти выход из мира Времени в мир Вечности — такова задача, стоящая перед каждым человеком. Победить Время, чтобы всё стало Вечностью, — такова последняя цель космического процесса»¹, «поэт в философии и философ в поэзии» Вл. Соловьёв интенсивно разрабатывает эти мотивы в своей лирике. Во многих его стихотворениях, прежде всего таких, как «Бедный друг, истомил тебя путь..», 1887, «Из Петрарки», 1888, «Око Вечности», Январь 1897², в ярких поэтических образах подтверждаются и углубляются философские раздумья поэта. С его лёгкой руки тема человеческих судеб в потоке бесконечного течения времени стала одной из самых востребованных в ту поистине апокалипсическую эпоху, о которой лапидарно и ёмко было сказано Блоком: «Испепеляющие годы!/ Безумья ль в вас, надежды ль весть?! От дней войны, от дней свободы -/ Кровавый отсвет в лицах есть»³.

Конечно, с концептом вечности соприкасались главным образом художественные миры символистов. Брюсов, к примеру, создает целый цикл стихотворений, посвященных временным метаморфозам: «Тени ходят, ветер веет..», 1898-1900, «Патмос» («Единый раз свершилось чудо...»), 1902, «К устью» («На волны набегают волны...»), 1903, «Помню вечер, помню лето...», 1904, «Атлантида» («Повеял дух, идущий мимо...»), 1913 и др.

¹ Брюсов В. Я. Владимир Соловьёв. Смысл его поэзии (1900) // Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. Т. 2. — М., 1987. — С. 245.

² Мокрова А. В. Концепция «времени / вечности» в творческом сознании Вл. Соловьёва: Философия — литературная критика — поэзия: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. — Колонна, 2003.

³ Блок А. А. Рождённые в года глухие... // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. — Т. 2. — Л., 1980. — С. 239.

Подобное можно обнаружить и у других символистов: «Вечность и миг», «Сон Мелампа»¹ Вяч. Иванова, «Вечность бросила в город...», «Полюби эту вечность болот...», «В снегах» Блока², «В тихий вечер на распутьи двух дорог...», «Святая молитва» Сологуба, «Вечность», «Образ вечности»³ А. Белого и пр.

Владислав Ходасевич, как известно, довольно продолжительное время находился под обаянием поэзии символистов. На первых порах его поэтическая концепция Вечности складывалась под несомненным влиянием Брюсова, с младшим братом которого Александром он был дружен. Мотивы вечности прямо и непосредственно, либо в сложно опосредованном виде дают о себе знать на протяжении всего его творчества. Особой интенсивности они достигали в периоды крутых исторических катаклизмов и драматических переломов в его личной судьбе. Здесь несомненно выделяются такие события, как Первая мировая война, тяжёлая травма позвоночника, полученная 30 сентября 1915 г., и Октябрьский переворот 1917 г.

В промежутке с августа 1916 по 7 января 1917 гг. им было написано несколько ключевых лирических стихотворений, вошедших в сборник «Путём зерна», в которых тема вечности приобрела в его трактовке вполне определённые концептуальные контуры.

1. В лирике Владислава Ходасевича мотив вечности получил свое художественное воплощение главным образом в экзистенциальном аспекте. Поэт не отличался крепким здоровьем, вследствие чего вслед Апухтину мрачно каламбурил: «Милые девушки, верьте или не верьте:/ Сердце моё поёт только вас и весну./ Но вот уже давно меня клонит к смерти,/ Как вас под вечер клонит ко сну». Примериваясь к неизбежному переходу в мир иной, поэт, конечно, не мог не думать о том, как это произойдет, что будет с его бессмертной душой после того, как она расстанется с бранным телом и как в корне изменится его ми-

¹ См.: Троицкий В.С. Об одной модели времени у Вяч. Иванова // Символ. № 53–54 (2008): Вячеслав Иванов: несобранное и неизданное — Париж; М., 2008. — С. 815–825.

² Аллин Валерий. Бесконечность против Вечности [Электронный ресурс] // <http://val000.livejournal.com/> — Дата обращения: 3.04.2015.

³ Дёмин В.Н. Андрей Белый [Электронный ресурс] // http://www.litmir.me/br/?b=98526&p=24#n_14_back — Дата обращения: 3.04.2015.

роощущение. Казалось бы, шуточная зарисовка в финальном катрене «положивших голову на розовый локоть» купальщиц, лежащих на берегу в Коктебеле, неожиданно приобретает в высшей степени серьёзные, обобщённо-символические коннотации: «Я бессонно брожу по земле меж вами,/ Я незримо горю на лёгком огне,/ Я сладчайшими вам расскажу словами/ Про всё, что уж начало сниться мне» (94)¹. «Бессонно бродить по земле» (а не по коктебельским камням!) и «незримо гореть на лёгком огне» (а не безмятежно загорать на солнышке!) — конечно же, не равнозначно праздному разгуливанью по пляжу и медленному обгоранию на солнышке. Это выражение скорее намекает на завершающего свой жизненный путь человека, готового уснуть мёртвым сном и перенестись в иной мир, чтобы потом поведать об увиденном. «Лёгкий огонь», как нам предстоит убедиться, окказионально символизирует у Ходасевича душу, возносящуюся к небесам, либо ее вечное пристанище.

2. Из наиболее концептуальных произведений Ходасевича доэмигрантской поры, посвящённых взаимодействию живых и мёртвых, временного и вечного, ранее других было написано стихотворение «В Петровском парке». Оно состоит из трех шестистиший, равномерно чередующих три женских холостых стиха с тремя рифмочленами на одно мужское созвучие.

Избранная строфическая форма вкупе с коротким ямбическим размером (ЯЗжм) хорошо приспособлена для беспокойно-остраненного повествования об увиденном поэтом реальном событии в Петровском парке Москвы, свидетелем которого он был весной 1914 года, когда возвращался с женой и Игорем Терентьевым из ночного ресторана (389). Речь идет о повешенном, вернее о том жутком впечатлении, которое самоубийца производил: «Висел он, не качаясь,/ На узком ремешке./ Свалившаяся шляпа/ Чернела на песке./ В ладонь впились ногти/ На стиснутой руке» (96).

Пригоршня зорко подмеченных деталей подчеркивает необычный ракурс увиденного: висящий между небом и землей силуэт человека «не качается», хотя и висит на «узком», практически невидимом ремешке. На, разумеется, светлом песке

¹ Здесь и далее стихи Ходасевича цитируются по изданию Ходасевич Владислав. Собр. соч. в 8 т. — Т.1. Полное собрание стихотворений. — М., 2009, с указанием страниц в круглых скобках.

«чернеет» его «свалившаяся шляпа», а ногти судорожно впились в ладони стиснутых рук; здесь лирический герой не столько видит эту по-человечески очень понятную подробность, сколько домысливает ее, сопереживая не выдержавшему испытания жизнью.

Увиденное запечатлено на фоне глубоко равнодушного к человеческой трагедии восхода, даже не подозревающего об их возможной соизмеримости: «А солнце восходило,/ Стремя к полудню бег,/ И, перед этим солнцем/ Не опуская век,/ Был высоко приподнят/ На воздух человек». Вот, оказывается, в чем дело. Лирического героя и нас тревожит неестественность неподвижно висящего в воздухе человека. К тому же, он «высоко приподнят», «не опуская век», т.е. парит в воздухе с широко раскрытыми глазами: «И зорко, зорко, зорко/ Смотрел он на восток./ Внизу стопились люди/ В притихнувший кружок./ И был почти невидим/ Тот узкий ремешок» (96). Что видит он с этого на том или, наоборот, с того на этом свете? Ходасевич касается здесь мучительного вопроса, преследовавшего его всю жизнь — о неразрешимой, экзистенциальной загадке смерти, о той невидимой грани (как «узкий ремешок!»), которая отделяет бытие от небытия.

3. «Слёзы Рахили». Общественная тематика не слишком занимала поэта, получив в его творчестве далеко не центральное, но все же достаточно заметное место. Поводом для написания одного из немногих по-настоящему выстрадаанных откликов на военные события, без крайностей пораженчества¹ или квасного ура-патриотизма послужил проливной дождь, заставший вернувшегося из Крыма в Москву Ходасевича у Смоленского рынка. Поэт обращается к библейскому мифу для того, чтобы выразить мысль о вечной повторяемости и неизбежности страданий, испытываемых и оплакиваемых женщиной-матерью. Недаром запечатленные в заглавии слова с роковой предопределённостью повторяются в рефренных строках, завершающих все три восьмистишия.

В первой строфе, представляющей собой своеобразную лирическую экспозицию, поэт задаёт соответствующую трагиче-

¹ Хотя, как признается Ходасевич, после прочтения стихотворения «за ужином у Лосевой (первая встреча в Москве с Осоргиным, приехавшим из Италии)» Чулков-таки упрекнул его в пораженчестве (380).

скому освещению темы тональность, ориентирует нас во времени и пространстве: «Мир земле *вечерней* и грешной! Блещут лужи, перила, стёкла» и намечает сопутствующие медитации конкретные жизненные обстоятельства: «Под дождём я иду неспешно,/ Мокры плечи и шляпа намокла». Далее следует расширение плана содержания и ключевое сопоставление получившего у нас на глазах вселенские масштабы дождя с «древними слезами Рахили»:

Нынче все мы стали бездомны,
Словно *вечно* бродягами были,
И поёт нам дождь неумный
Про *древние* слёзы Рахили. (85-86)

Во второй и третьей строфах главная тема разворачивается в будущем и настоящем применительно к современности: «Пусть потомки с гордой любовью/ Про дедов легенды сложат — / В нашем сердце грехом и кровью/ Каждый день отмечен и прожит». Парафраз тютчевских строк «*Блажен*, кто посетил сей мир в его минуты роковые» → «*Горе нам*, что по воле Божьей/ В страшный час сей мир посетили!» — причудливым образом сопрягается с современностью и вневременным, вечным: «На щеках у старухи прохожей — / Горючие слёзы Рахили». В завершение лирической медитации возвращается личностное начало, поскольку трещина поражённого катастрофой мира не минует сердца поэта:

Не приму ни чести, ни славы,
Если вот, на этой неделе,
Ей прислали клочок кровавой
Заскорузлой солдатской шинели.
Ах, под нашей тяжёлой ношей
Сколько б песен мы не сложили —
Лишь один есть припев хороший:
Неутешные слёзы Рахили! (86)

Отметим, что «припев хороший», а точнее говоря, рефрен Ходасевич в привычной ему манере частично варьирует, надевая «слёзы Рахили» разными эпитетами и выделяя тем самым различия форсированным смысловым ударением: «древние», «горючие» и «неутешные».

Вариативно повторяющийся рефреном заключительный стих «Про древние слезы Рахили» → «Горючие слезы Рахили» → «Неутешные слезы Рахили» не просто придает каждой строфе характер некоего сакраментального, как исступленное заклинание, высказывания, но и соединяет их в единую стройную композицию.

4. 12-13 декабря 1916 года датировано небольшое стихотворение «Смоленский рынок», написанное 2-стопным астрофическим ямбом с чередованием женских и мужских окончаний, то перекрёстной, то охватной рифмовки, без видимой закономерности: «Смоленский рынок/ Перехожу./ Полёт снежинок/ Слежу, слезу./ При свете дня/ Желтеют свечи./ Всё те же встречи/ Гнетут меня./ Всё к той же чаше/ Припал — и пью.../ Соседки наши/ Несут кутю./ У церкви — синий/ Раскрытый гроб./ Ложится иней/ На мёртвый лоб.../ О, лёт снежинок./ Остановись!/ Преобразись,/ Смоленский рынок!» (96-97).

Нарушения инерции альтернанса (на 5-м и 15-м стихах) создают ощутимые ритмические перебои, продиктованные контрастным столкновением непрерывности земной жизни с трагической синкопой смерти. Ультракороткими строчками, образностью и тематикой «Смоленский рынок» напоминает, а точнее, предвосхищает, с одной стороны, 14-сложный сонет 1928 года «Похороны» («Лоб...»), а с другой — сцену воспоминаний о похоронах полотера Савельева в «Соррентинских фотографиях», 5 марта 1925, Sorrento 27 февраля 1926 Chaville). Энергия ритма коротких 2-стопных стихов поразила воображение Марины Цветаевой, которая «их везде и непрестанно повторяла» (389). Склонность её самой к коротким размерам общеизвестна. Смоленский рынок, о котором идёт речь, мог бы располагаться на той самой Сенной площади, где происходила экзекуция простонародной сестры Музы Некрасова («Вчерашний день, часу в шестом,/ Зашел я на Сенную...»), но, нет, речь идет об одноименной площади в Москве. Тем не менее текст некрасовского стихотворения может рассматриваться как ритмический катализатор «Смоленского рынка»¹. Не следует, ви-

¹ В еще большей мере на ритмику, а отчасти и на тематику «Смоленского рынка» могло повлиять стихотворение К.М. Фофанова «Что наша вечность?! Остывший лоб,/ Под кисею/ Открытый гроб...» (390). О рецепции поэзии пушкинской эпохи в лирике В.Ф. Ходасевича под-

димо, упускать из виду и установку на афористический лаконизм, издревле свойственный жанру эпитафии.

5-6. Завершается этот своеобразный миницикл двумя стихотворениями, окончание работы над которыми было синхронно датировано 7 января 1917 г.: «В золотах каждого дня...», 14 декабря 1916— 7 января 1917, и «Золото» («В рот — золото, а в руки — мак и мёд...»), 7 января 1917.

17 января 1912 г. Ходасевич выступил с докладом о Надсоне на вечере, посвящённом 25-летию со дня смерти поэта. Сравнивая стихотворение А. Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...» с будто бы ответом ему Надсона «Не знаю, отчего, но на груди природы...», приходит к выводу, что «оба стихотворения родились из одного желания: на время выйти из круга людей, от быта бежать к бытию»¹. Подобным же стремлением заглянуть из времени в вечность была порождена и его собственная миниатюра «В заботах каждого дня...». На генетическую связь этих произведений указывает, в ряду прочего, дольник, которым они оба написаны, правда, у Фета — 4-х, а у Ходасевича 3(2)-ударный; различия дают о себе знать и в анакрузе, и в каталектике. Ср.:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве *душой* уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю².

В заботах каждого дня
Живу, — а *душа* под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.

И часто, спеша к трамваю
Иль над книгой лицо склоняя,
Вдруг слышу ропот огня —
И глаза закрываю. (100)

робнее см.: Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. — Томск, 1999. — С.365-366.

¹ Ходасевич Владислав. Собр. соч.: в 8 т. — Т.2. М., 2010. — С. 88.

² Фет А.А. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1959. — С. 98.

В содержательном плане интертекстуальных точек соприкосновения отыщется также довольно много: это — и подспудная работа души, и ее устремленность у Фета к «сверкающим звезд золотым ресницам» и «пламени» «солнца мира», а у Ходасевича к более обобщенному «пламенному чуду» и, наконец, ее принципиальная отъединенность от тела («И каждый луч, плотской и бесплотный» → «...Каким-то пламенным чудом/ Живет *помимо* меня»).

Уникальный пример паритетного соотношения земного времени с вечностью представляет стихотворение «Золото». Его тексту, написанному, по признанию поэта, «минут в 10-15» (379), т.е. по сути дела экспромтом, предпослан эпитафия — фрагмент из трагедии Зыгмунта Красиньского «Иридион», которую Ходасевич перевел на русский язык: «Иди, вот уже золото кладем в уста твои, уже мак и мёд кладем тебе в руки. *Salve aeternum*¹» (109). Семь афористических дистихов, выстроенных в загадочном порядке, представляют собой имитацию некоей мифологемы, символически воссоздающей идею бренности человеческой жизни на фоне вечной нетленности духа:

В рот золото, а в руки — мак и мёд;
Последние дары твоих земных забот.

Но пусть не буду я, как римлянин, сожжён:
Хочу в земле вкусить утробный сон.

Хочу весенним злаком прорасти,
Кружась по древнему, по звёздному пути.

Но через много, много тёмных лет
Пришлец неведомый отроет мой скелет,

И в чёрном черепе, что заступом разбит,
Тяжёлая монета загремит —

И золото сверкнёт среди костей,

¹ Ритуальное латинское словосочетание *Salve aeternum* (Здравствуй вечно), возможен, отсылает к зачину знаменитого стиха из «Энеиды» Вергилия: «*Salve aeternum mihi maxime Palla, Aeternumque vale*».

Как солнце малое, как след души моей. (109)

Конечно, поэт не просто апеллирует здесь к сюжету когда-то переведенной им драматизированной поэмы Красиньского, направленной против «валленродизма» Мицкевича, которого действительно многие подозревали в том, что он разделяет взгляды вымышленного Конрада Валленрода. Ходасевич не разделял этой точки зрения. Напротив, по его мнению, в финале поэмы Мицкевич развенчивает своего героя, лишив его возлюбленной Альдоны («Прекрасной Дамы и Психеи»). «Сомнения, мучившие Красиньского, приходит он к выводу, были <...> хорошо ведомы и Мицкевичу. Но он переболел ими раньше, чем Красинский вступил на литературное поприще»¹. Сюжет «Иридиона» не менее сложен, чем сюжет «Конрада Валленрода». Грек Иридион, томящийся в неволе при дворе римского императора Гелиогобала, затевает против него заговор, который с треском проваливается. Отчаявшись, Иридион готов броситься в пламя костра, но в самый последний момент рядом оказывается его тайный демон-вдохновитель Массиниса, отрицающий всё и вся (и тиранию императоров, и христианские заповеди). Он погружает Иридиона в сон на шестнадцать веков с тем, чтобы тот смог увидеть ненавистный ему Рим в полном ничтожестве. Аналогичным образом, в анабиоз, длящийся целую вечность, погружается лирический герой, сливающийся с персонажем Красиньского. Покорно подчиняется он древнему ритуалу, принимая «в рот золото, а в руки мак и мёд». Здесь мы должны считаться с традиционной символикой по крайней мере трёх упомянутых субстанций, сопровождающих обряд погребения: золота (золотой монеты)², мака и мёда. Золото испокон веков у всех народов символизировало свет, прекрасное, божественное и, конечно, богатство: Василий Великий в золоте и звёздах усматривает красоту духовного озарения, а византийские иконописцы золотым фоном стремились передать вневременность и светоносность изображенного на иконе. Соответственно мак столь же прочно ассоциировался

¹ Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. — Нью-Йорк, 1954. — С. 102.

² Вместо традиционного оболы, который клали в рот покойнику в уплату Харону за перевоз в царство мертвых Аид.

со сном и смертью, а мёд — со сладостью и мудростью. «Значение “мёд” может также соотноситься со значением “середина” и “время”: мёд считался напитком (бессмертия), вечности и олицетворением Вселенной»¹. Нетрудно вычислить, какие значения актуальнее всего в нашем случае. Лирический герой, перевоплотившись в своего античного прототипа, предпочитает после смерти не быть сожжённым, как римлянин, а похристиански «в земле вкусить утробный сон», т.е., иными словами, вновь вернуться в материнское лоно, к таинству рождения, как будет сказано спустя несколько лет в другом стихотворении «Из дневника» («Должно быть, жизнь и хороша...»), 1-2 сентября 1925 Meudon: «И мягкой вечностью опять/ Обволокнуться, как утробой» (174). Но и этого мало: в 3-й строфе, обогащаясь, модифицируется центральный мотив книги «Путём зерна», согласно которому только умершее зерно возродится с потомством. Всё пройдет, останется нетленным только золото, которое «сверкнёт среди костей,/ Как солнце малое, как след души моей».

Keywords: *Vladislav Khodasevich, between life and death, "By grain", Eternity and time.*

Об авторе:

ФЕДОТОВ Олег Иванович — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Московского института открытого образования.

¹ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 222.

Ю.В. ДОМАНСКИЙ

**«ЗДОРОВО И ВЕЧНО» «ГРАЖДАНСКОЙ ОБОРОНЫ»:
ФРАЗА, ПЕСНЯ, АЛЬБОМ, ФИЛЬМ**

В статье рассматривается категория вечности в системе разноуровневых текстов, принадлежащих группе «Гражданская оборона»: фраза «Здорово и вечно», одноимённая песня, одноимённый альбом и одноимённый документальный фильм. Вся эта система исследуется в ракурсе категории вечности, в результате чего возникает возможность приблизиться к осмыслению художественного мира лидера «Гражданской обороны» Егора Летова.

Ключевые слова: рок-поэзия, песня, рок-альбом, кино, Егор Летов.

Речь пойдёт об одной фразе из художественного наследия Егора Летова, об одной, если можно так сказать, формуле. Повышенное внимание именно к коротким словесным формулам можно признать важной особенностью летовской эстетики. Особенность эту достаточно точно охарактеризовал коллега Летова Сергей Жариков: «Тексты, они характер имеют как заклинания, они как магия, там две-три фразы важные, а всё остальное смысла нет, потому что интеллект выключается»¹. Действительно, в большинстве песен Егора Летова характерным приёмом оказывается многократный повтор какой-либо, условно говоря, формульной фразы, благодаря чему и возникает своего рода заклинательный эффект. Фраза «Здорово и вечно», повторяющаяся рефреном в одноимённой песне, давшая название альбому, а потом и фильму, — из числа как раз таких формул.

По словам Летова, «сама фраза “Здорово и вечно” принадлежит похвальному мыслительному лихоблудию Манангера — <Олега Судакова — Ю.Д.>»². И если посмотреть на эту фразу вне тех летовских контекстов, в которые она впоследствии попадёт, то самое очевидное её значение проявится в сближении с потенциальным результатом известных слов из «Фауста» Гёте: «Мгновенье! // О, как прекрасно ты, повремени!» (перевод

¹ Приводится по фильму «Здорово и вечно».

² Летов Е. Я не верю в анархию: сборник статей. — М.: Фирма «Искер», 1997. — С. 62.

Пастернака, а более известный вариант: «Остановись, мгновение, ты прекрасно!») Получается, что менеджерское «Здорово и вечно» является тем, что должно последовать за моментом остановки прекрасного мгновения; теперь это прекрасное мгновение застыло навсегда, во времени развернулось в вечность; так и получилось *здорово и вечно*. Не могу быть уверенным, что таково единственное значение фразы Менеджера, но оно мне видится самым простым, самым, что называется, лежащим на поверхности. Однако в грядущих контекстах это значение претерпевает существенные трансформации.

Уже то, что в песне 1988 года «Здорово и вечно» фраза Менеджера (кстати, О. Судаков, будучи автором заглавной фразы, значится всюду соавтором Летова в этой песне) становится рефреном, может быть истолковано относительно категории вечности и при этом истолковано двояко: с одной стороны, многократные повторы той или иной формулы, повторы, имитирующие бесконечность, могут эксплицировать как раз идею вечности; но с другой стороны, те же самые повторы могут идею вечности (как остановленного мгновения) дискредитировать — ведь повторы демонстрируют движение, а гётевская формула, ведущая к вечности как к остановленному мгновению предполагала статику. Вообще же относительно повторов-заклинаний следует сказать, что формулы в них обесмысливаются, но в этом обесмысливании могут обретать смыслы новые, прежде этим формулам неведомые. То есть формула «Здорово и вечно» переводится в иной смысловой регистр не только благодаря контексту песни, но и благодаря тому, что в песне она повторяется по четыре раза после каждого из четырёх куплетов. Такое многократное вторжение заставляет усомниться в самой идее грядущей красоты остановленного мгновения, усомниться в том, что лексика тут соответствует семантике; буквально так: если постоянно повторять «здорово и вечно», то очень скоро станет совсем не здорово, и не захочется, чтобы это длилось вечно; формула дискредитирует себя, утратив своё лексическое значение, превратившись в приевшийся и ложный по сути своей пропагандистский лозунг. Повторюсь, это происходит благодаря повторам, обесценивающим первичные смыслы.

В ещё большей степени формула «Здорово и вечно» дискредитируется контекстом песни. Вернее, идея вечности вроде как даже и остаётся, но вот что касается оценки «здорово», то тут дискредитация идёт полным ходом. Вот текст песни:

Прожектор перестройки освещает перестройку
Строитель коммунизма обожает коммунизм
Сотрудник КГБ одобряет КГБ
Любая правильная пуля любит свой пулемёт

Партия — ум, честь и совесть эпохи
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!

В чугунных городах царит бетонная свобода
В отважных головах распоряжаются плакаты
Инерция заведует послушными телами
А нас нет, нас нет, нас нет, НАС НЕТ!

Партия — ум, честь и совесть эпохи
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!

Щедро громыкнули государственные гимны
Тихо догорели нелитованные книжки
Грянули над миром триумфальные салюты
Щёлкнула под ногтем уничтоженная вошь

Партия — ум, честь и совесть эпохи
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!

Обещает быть весна долгой
Ждёт отборного зерна пашня
И живём мы на земле доброй
Но нас нет, нас нет, нас нет, НАС НЕТ!

Партия — ум, честь и совесть эпохи
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!
Здорово и вечно!

НАС НЕТ! НАС НЕТ! НАС НЕТ! НАС НЕТ!

Здорово и вечно!¹

Об этой песне Егор Летов сказал: «“Здорово и вечно” я написал, пребывая в натуральном трансовом, одержимом состоянии, очень близком, “церковно-канонически” выражаясь, к беснованию»². Укажем и на то, что песня на одноимённом альбоме начинается с довольно долгого проигрыша, а кроме того, проигрыш встречается и перед последним куплетом («Обещает быть весна долгой...»). Как представляется, сугубо инструментальные длительные компоненты в формате данного словесно-музыкального произведения могут быть прочитаны как воплощение идеи вечности в значении бесконечности. Не буду подробно разбирать сам текст (хотя он того стоит), а только поделюсь небольшими наблюдениями над его особенностями в русле заявленной проблемы — понимания контекстуальных смыслов формулы «Здорово и вечно».

При первом взгляде всё, о чём идёт речь в куплетах, никак не здорово, хотя и по большей части вечно (или, по крайней мере, бесконечно). Каждый стих в каждом из первых трёх куплетов представляет из себя отдельный кадр позднесоветской жизни, а всё вместе — картина этой жизни. Внешне данная картина даже может быть благоприятной — посмотрите, например, на глаголы в первом куплете: «обожает», «одобряет», «любит». Но вместе с тем очевидно, сколь эта картина ужасна. Ни один из кадров-стихов первых трёх куплетов не даёт того, что можно бы было охарактеризовать словом «здорово»; вечно — да, но никак не здорово. А вечно, бесконечно (здесь эти слова использую как синонимы) как раз за счёт частоты смены кадров. И даже то, что в соседних кадрах-стихах порою оказываются соположены гипербола и литота («В чугунных городах царит бетонная свобода // В отважных головах распоряжаются плакаты», «Грянули над миром триумфальные салюты // Щёлкнула под ногтем уничтоженная вошь»), не спасает от ощущения единства и жуткого однообразия этой бесконечно-

¹ Все тексты «Гражданской Оборонь» приводятся по разделу «Тексты» на официальном сайте группы с корректировкой по аудиозаписи альбома «Здорово и вечно: Гражданская Оборона [Электронный ресурс]: официальный сайт. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/> — Дата обращения: 29.04.2015. — Загл. с экрана.

² *Летов Е.* Я не верю в анархию. — С. 62.

сти. Ну а в трёх местах несколько раз повторенное «нас нет» саму идею вечности ниспровергает: в этой вечности нет места человеку, личности, нет места НАМ. Не говорю о том, что повторяемая в начале каждого припева формула «Партия — ум, честь и совесть эпохи» к 1988-му году (время создания песни) полностью себя дискредитировала и в принципе не могла восприниматься в своём первичном значении. Ну а то что формула «Здорово и вечно» следует сразу за этим партийным лозунгом, может в числе прочего указывать на редукцию первичного значения и самих слов Манагера. Редуцируется даже изначальный смысл цитаты, составившей большую часть четвёртого куплета; цитаты из известной в советское время и исполняемой многими песни «За того парня»: три стиха этого куплета — почти точная цитата из песни; только в третьем стихе первое лицо единственного числа заменено на множественное: вместо «живу я на земле» «живём мы на земле». В песне-источнике (1970, музыка Марка Фрадкина, слова Роберта Рождественского) по-своему воплощается идея вечности, на этот раз — вечности человеческой жизни: парень погибший в войну, продолжает жить, потому что «я» живу на этой земле за себя и за него. (Замечу тут, что в фильме «Здорово и вечно», в фильме, речь о котором пойдёт ниже, есть сегмент, воспроизводящий советскую кинохронику — на экране заводской цех, рабочие, а голос за кадром говорит: «Если вдуматься, это почти невероятно: солдат, погибший в сорок первом, сегодня вместе с бригадой продолжает бороться за мир, и его подпись незримо стоит под обращением советской молодёжи к президенту Соединённых штатов Америки присоединиться к советскому мораторию на ядерные испытания; тридцать семь миллионов молодых людей подписали этот документ».) В песне-реципиенте, песне Летова и Судакова эта идея нарочито разрушается: цитата из советской песни обрывается вторжением летовского стиха, который уже звучал во втором куплете. Только если во втором куплете этот стих начинался с союза «а» («А нас нет, нас нет, нас нет, НАС НЕТ!»), то в четвёртом куплете в начале этого стиха стоит союз «но» («Но нас нет, нас нет, нас нет, НАС НЕТ!»; и это вместо слов песни, в которых эксплицируется её название: «За себя и за того парня»); это ещё больше усиливает редукцию идеи вечности в её советском изводе. Кстати, цитата из песни «За того парня» была использована Егором Летовым и позднее — в песне «Новый день» с альбома 1997-го года «Солнцеворот»; летовская песня начинается словами:

Шальные искры канули в золе
На моей земле пахнет горечью
Будет новый день
Ясный светлый день

Здесь пахнет «пахнет горечью» отсылает к припеву песни Фрадкина и Рождественского:

А степная трава пахнет горечью.
Молодые ветра зелены.
Просыпаемся мы — и грохочет надо полночью
То ли гроза, то ли эхо прошедшей войны.

Но вернёмся к рассматриваемой песне Летова. Песня «Здорово и вечно» сохраняет идею вечности, но только представляет её как совсем *не здоровую* бесконечность; *не здоровую*, если смотреть на неё с гуманистических (простите высокий слог) позиций. То есть первичное значение фразы Манагера при попадании её в качестве рефрена в контекст песни оказалось разрушено значением противоположным. Разрушение это продолжается и контекстом всего альбома, записанного в 1989-м году и озаглавленного, напомним, тоже «Здорово и вечно». Визуальный субтекст — обложка альбома может быть истолкован как реализация идеи вечности.

Правда, вновь приходится соотносить понятия «вечности» и «бесконечности»; при всей их близости «вечность» в большей степени соотносится со временем, тогда как «бесконечность» с пространством. Обложка альбома «Здорово и вечно» реализует



пространственную концепцию бесконечности, которую, впрочем, можно толковать и как вечность: уходящая вдаль просека, по которой идут трубы; этот индустриальный чёрно-белый пейзаж вряд ли можно охарактеризовать словом «здорово», а вот словом «вечно» — можно; только тогда «вечно» будет лишено позитивных коннотаций. Не спасают положение и вертикали изобразительного ряда обложки альбома. Во-первых, это вышки ЛЭП; одна из них — самая заметная — расположилась в правом верхнем углу, то есть сбоку, а по законам перспективы — и вдалеке, к тому же эта вертикаль оказалась перекрыта словом «оборона»; а две других — на самом заднем и дальнем плане, где они почти не видны. Во-вторых, это вертикаль из двух труб на переднем плане; но и эта вертикаль не придаёт оптимизма смотрящему на обложку альбома «Здорово и вечно». Дело в том, что благодаря данной вертикали, если смотреть вдаль, трубопровод уходит не вверх (что могло бы быть наделено положительными значениями), а вниз. Стоит обратить внимание и на предельно высоко поднятую линию горизонта, из-за чего в цветовой гамме обложки доминируют тёмные тона. А в итоге можно сказать, что обложка рассматриваемого альбома актуализирует оппозицию между двумя элементами формулы Манагера: «здорово» и «вечно» друг другу противопоставлены. В оформлении обложки можно ещё отметить противопоставление названия группы и названия альбома: здесь актуализируются оппозиция верха и низа (название группы расположено в верхней части обложки, а название альбома — в нижней) и оппозиция цветовая (красное название группы на светлом фоне и белое название альбома на тёмном фоне). Таким образом, идея вечности (бесконечности), реализованная в оформлении альбома, лишена изначально присущей формуле «Здорово и вечно» гармонии и, как следствие, практически лишена позитивных смыслов.

Исследователи выделяют целую группу альбомных обложек «Гражданской Оборонь», где основу составляет художественная фотография. Это альбомы «Хорошо!», «Так закалялась сталь», «Боевой стимул», «Все идет по плану», «Здорово и вечно», «Армагеддон-попс», «Война», «Русское поле экспериментов», «Поезд ушел». Исследователи отмечают: «Данные обложки очень похожи по стилю оформления: они выдержаны в чёрно-белых тонах, довольно часто присутствует чёрное, траурное обрамление и название альбома или исполнителя указано

текстом красного цвета (ещё в эпоху Возрождения возникло традиционное трагическое сочетание красного и чёрного цвета, олицетворяющее собой горе, смерть, скорбь). <...> Содержание этих альбомов направлено на обличение советского режима, который насильно навязывает людям мысль о том, что всё в стране хорошо, однако в действительности оказывается всё наоборот. Образы, созданные в песнях Егора Летова, вошедших в выше перечисленные альбомы, характеризуют советскую власть как власть со знаком “минус”¹. Действительно, альбом «Здорово и вечно» в его звучащем сегменте тоже не отличается воплощением идеи позитивной гармонизации. В июне 2007 года Егор Летов так охарактеризовал альбом «Здорово и вечно»: «Это самая, пожалуй, бескомпромиссная, “некоммерческая” работа ГО <...>. Это высший пик brutальной звуковой дерзости, агрессии на тот момент, попытка достижения максимальной некомфортности, неудобоваримости для среднего слушателя. С одной стороны, это был риск потерять публику, с другой — возможность наконец, обрести СВОЕГО. Настоящего, подлинного, идейного, врубающегося. Исходя из вышеописанной концепции, запись производилась с максимальными нарушениями норм звучания — прямое разделение каналов, голос, записанный с нарочитым перегрузом, утопленные, “размазанные” ударные, свистящие гитары, всяческий атональный шум и грохот»². Песни, вошедшие в этот альбом, базируются, как обычно у Летова, на повторе формул-заклинаний. Вот некоторые примеры, часто совпадающие с названиями песен: «Я не верю в анархию», «оо — моя оборона», «всё совсем не то», «суета сует, всё суета», «ООО — на всей планете мёртвый сезон», «всё как у людей». Как видим, почти всё опять *не здорово*. Вечно ли? Если даже и вечно, то это скорее негативная характеристика, нежели та, что была присуща категории вечности в изначальной формуле Манагера. Впрочем, можно сказать, что для кого-то всё это вечное может быть охарактеризовано и словом «здорово».

¹ Ворошилова М.Б., Чемагина А.В. Креолизованный текст в творчестве Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. — Вып. 10. — Екатеринбург; Тверь, 2008. — С. 172.

² Гражданская Оборона [Электронный ресурс]: официальный сайт. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://www.groboborona.ru/pub/discography/zdorovo_i_vechno.html — Дата обращения: 29.04.2015. — Загл. с экрана.

Идея вечности развёртывается в некоторых песнях и помимо формул-рефренов. И здесь опять-таки всё *не здорово*. Вот пара примеров:

Как убивали — так и будут убивать
Как запрещали — так и будут запрещать
Как сажали и сжигали — так и будут сажать
Как ломали и топтали — так и будут впредь
(«Мёртвый сезон»)

Толще видим, глубже мрём
Круче гадим, жарче жрём
С каждым страхом
С каждой весной.
(«Праздник кончился»)

Однако в ещё большей степени концепция вечности оказалась реализована в завершающей альбом песне — «Всё как у людей»:

Вот и всё что было —
Не было и нету.
Все слои размокли.
Все слова истлели.
Всё как у людей.
Всё как у людей.

В стоптанных ботинках
Годы и окурки
В стиранных карманах
Паспорта и пальцы
Всё как у людей.
Всё как у людей.

Резвые колеса
Прочные постройки
Новые декреты
Братские могилы
Всё как у людей.
Всё как у людей.

Вот и всё что было —
Не было и нету.

Правильно и ясно.
Здорово и вечно.
Всё как у людей.
Всё как у людей.
Всё как у людей.
Всё как у людей.
Всё как у людей.
Всё как у людей.
Всё как у людей.
Всё как у людей.
Всё как у людей.

Вот что сам Летов ещё в 1990-м году сказал об этой песне, подчеркнув её особую значимость: «“Все как у людей” (так же как и “Моя Оборона”) — одна из моих, как мне кажется, лучших и настоящих, что ли, песен. К сожалению, ее концовку пришлось значительно урезать во имя цельности общего впечатления от всего альбома. На самом деле она продолжается еще минут десять — при мерном, зловещем и ликующем нарастании интенсивности. Я надеюсь, что когда-нибудь вставлю ее куда-нибудь полностью»¹. Общее звучание песни на альбоме 7 минут; и ещё 1 секунда. И песня эта далека от оптимизма, заложенного в слове «здорово»; всё дошло до какого-то предела, за которым ничего нет; впрочем, и прежде ничего не было («Вот и всё что было — // Не было и нету»). Зато «всё как у людей» — советская обывательская формула, дважды повторяемая после первых трёх куплетов и десять раз звучащая после куплета четвёртого (правда, звучащая под конец всё глуше и глуше) далеко не во всякого способна вселить то, что можно выразить словом «здорово». Опять получается *вечно*, но *не здорово*. И, конечно, обратим внимание на то, что в конце последнего куплета (а это, если не считать рефрена песни и почти двухминутного инструментального «эпилога» со звучащими в нём неупорядоченными голосами, финал и всего альбома) прямо эксплицируется формула Манагера — «Здорово и вечно» (не случайно О. Судаков значится в соавторах Летова и в песне «Всё как у людей»). Важна тут фраза, предшествующая фразе Манагера: «Правильно и ясно». Лексически эта формула может быть прочитана в позитивном ключе. Однако семантически тут очевидна редукция позитивного начала. Само слово

¹ Летов Е. Я не верю в анархию. — С. 62.

«правильно» в надлежащем контексте обладает негативными смыслами строгой нормированности, свойственной тоталитарным системам (в песне «Здорово и вечно» пуля названа правильной), смыслами строгого единообразия, любое отступление от которого должно караться, потому что это — *неправильно*. Не менее страшным в сочетании со словом «правильно» оказывается и слово «ясно». Если пытаться проводить какие-то аналогии, то «правильно и ясно» в финале летовской песни может напомнить финал романа Евгения Замятина «Мь», где для главного героя, подвергнутого операции, стало в итоге всё, происходящее и с ним, и вокруг него, и правильным, и ясным. И всё это в конце концов — здорово и вечно. Хотя, конечно, в летовской концепции — отнюдь не здорово. Зато — всё как у людей (рефренная формула завершающей альбом песни могла бы с полным правом стать вербальной квинтэссенцией тоталитаризма). Важна тут ещё и исполнительская специфика финала последнего куплета песни «Всё как у людей»: после страшной фразы «Правильно и ясно», именно на фразе «Здорово и вечно» спокойная и даже, можно сказать, унылая интонация всей песни вдруг сменяется на более резкую, так что формула Манагера звучит как крик, что ещё больше усиливает её концептуальность. И, в конечном итоге, дискредитацию.

На этом можно бы было и закончить, охарактеризовав картину вечности в художественном мире альбома «Гражданской Оборонь» «Здорово и вечно» как негативную, что происходит через контекстуальную инверсию изначально позитивной формулы. Действительно, песни Летова характеризуются «видением мира как хаоса, в котором невозможен порядок»¹. Вместе с тем одна из важнейших особенностей летовской поэтики заключается в том, что «при абсолютной мрачности и безысходности текстов и песен творчество Летова несёт в себе заряд однозначно положительной энергетике <...>. Деструктивное в летовском пространстве оказывается конструктивным, пессимистичное воспринимается как жизнеутверждающее»². В какой-то степени такая неоднозначность оказывается обусловле-

¹ *Пехарева М.В.* Идиостиль Егора Летова с точки зрения глубины текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. — Вып. 15. — Екатеринбург; Тверь, 2014. — С. 258.

² *Новицкая А.С.* Концепт веселья в творчестве Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. — Вып. 12. — Екатеринбург; Тверь, 2011. — С. 205.

на и сложными, многоплановыми формулами, которые способны менять свои значения в зависимости от контекста. И вот в 2014 году, спустя почти семь лет после смерти Егора Летова, в свет вышел уже упомянутый выше документальный фильм, посвящённый ранним годам «Гражданской Обороны». И фильм этот его создатели Наталья Чумакова и Анна Цирлина назвали «Здорово и вечно». Здесь формуле Манагера оказалось возвращено исконное значение, ведь фильм — по большому счёту — посвящён личности Егора Летова, увековеченью памяти великого человека, а это в прямом значении здорово и вечно. То есть можно заключить, что даже дискредитированным формулам при определённых условиях могут возвращаться их изначальные значения.

Однако порою по воле случая сложные формулы (а «здорово и вечно» сложная формула) могут самым неожиданным образом упрощаться в банальные антитезы. В ноябре 2014 года на новостном канале «Россия 24 Новосибирск» в телеанонсе показа фильма «Здорово и вечно» в кинотеатре «Победа» ведущая дала фильму другое, куда как менее сложное название — «Весело и страшно». А впрочем, и эти слова тоже взяты из летовской песни; слова, достаточно точно воплощающие важную особенность художественного мира Летова конца 1980-х годов. Особенность эта, как уже было сказано, заключается в том, что за мрачным прочитывается светлое. То есть нельзя сказать, что журналистка допустила жуткую отсебятину. Просто ей было удобнее увидеть поэта через призму более простой формулы.

Keywords: *rock-poetry, song, rock album, movie, Egor Letov.*

Об авторе:

ДОМАНСКИЙ Юрий Викторович — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ.

ВЕЧНЫЕ МОТИВЫ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА
В ПЕСНЕ «ВСАДНИК» ГРУППЫ «СПЛИН»

В качестве предмета исследования взята первая песня с первой части альбома «Резонанс» (2014 г.) «Всадник». В песне реализуются уже устоявшиеся в петербургском тексте элементы, но с некоторой новой спецификой. В работе сделано предположение, что петербургский текст представляет собой не только локативный текстовый комплекс, но и литературную традицию, основой которой является преемственность.

Ключевые слова: *Петербургский текст, Александр Васильев, группа «Сплин», рок-поэзия.*

Петербург в литературе часто выступает как Вечный город, город — преемник вечных городов прошлого, таких как Рим или Вавилон. Более того, этот город сохраняет в себе сущность вечности даже в тот момент, когда он вроде бы погибает. Георгий Федотов в произведении «Три столицы» пишет: «Кто посетил его в страшные смертные годы 1918—1920, тот видел, как вечность проступает сквозь тление»¹.

Петербург в петербургском тексте может быть бесконечен не только во временном плане, но и в пространственном. В романе Андрея Белого «Петербург» один из героев осознаёт: «Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов с бесконечностью в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. За Петербургом же ничего нет»². То есть Петербург может мыслиться не только городом вечным, но и полноценным миром, отделённым от всего прочего мира, миром самодостаточным. Во вступительном слове к изданию романа Белого Д.С. Лихачёв пишет, что Петербург «не между Востоком и Западом, а Восток и Запад одновременно, т. е. весь мир.

¹ Федотов Г.П. Три столицы // Судьба и грехи России. — СПб, 1991. — С. 51.

² Белый А. Петербург. — СПб.: Наука, 2004. — С. 22.

Так ставит проблему России Белый впервые в русской литературе»¹.

В современной словесности традиции петербургского текста продолжают в творчестве некоторых рок-поэтов. Мы рассмотрим то, как петербургский текст функционирует в одной из песен Александра Васильева — лидера группы «Сплин».

В 2014 году у группы вышел разделённый на две части альбом «Резонанс», открывающийся песней «Всадник». В припеве всадник назван «Всадником из меди», однако в названии прямой номинации памятника нет. В этой же песне некоторые общеизвестные локусы петербургского текста и сам город также названы не прямо. Во «Всаднике» город упомянут трижды: «В марте и мае город в тумане сказочен и красив, // Город станет вместе с мостами...» и «Снежки и санки, дворцы и замки, первый весенний лист. // Город проснётся, сердце забьётся...». В данном случае составные элементы Петербурга и он сам в целом довольно очевидны. И хотя прямой их номинации в песне нет, можно сказать, что «город» в данном случае не абстрактное понятие, а именно город-Петербург. В таком случае первые строчки песни «Всадник»: «В штормы и штили // Ангел на шпигеле // Сверху на нас глядит» могут быть рассмотрены не только как взгляд ангела со шпигеля колокольни Петропавловского собора на живущих внизу людей, но и как взгляд высших сил с небес на человечество вообще.

Следующие строки песни: «Через все войны // Невские волны // бьются башкой в гранит». В них мы видим процесс противостояния, причём, если не вечный, то уж точно крайне длительный. Упоминание «Через все войны» не только отсылает нас к реальным военным конфликтам в истории города, а именно событиям революций и блокады Ленинграда, и показывает, что данное противостояние является неотъемлемой частью города. В чём же суть данного противостояния, и какое место оно может занимать в петербургском тексте?

В.Н. Топоров выделял в петербургском тексте несколько субстратов, которые можно разделить на две группы: природный и культурный. Природный субстрат включает в себя водоёмы и реки Петербурга, атмосферные явления, в общем и целом — мир неживой природы. Культурный — это в первую

¹ Лихачёв Д.С. От редактора // Белый А. Петербург. С. 6.

очередь то, что создано руками человека, мостовые, памятники, дворцы, улицы, мосты, даже Петербург в целом может выступать как продукт искусства («Петра творенье»)¹. А значит, в строчке Васильева «Через все войны невские волны бьются башкой в гранит» налицо противостояние природы с продуктом труда человека. Интересно, что это, можно сказать, «метафора в квадрате», ведь языковая метафора «биться головой об стену», обозначающая повторяющееся, долгое, неприятное и часто бесполезное действие, становится здесь метафорой реализованной, но уже в рамках другой метафоры, в которой волны обретают часть тела живого существа и получают способность выполнять действие, доступное только живому существу. Таким образом, мы подходим к тому, насколько данная метафора из песни «Всадник» сложна, ведь продукт человеческой деятельности, который должен вроде как быть ближе к человеку и иметь с ним больше общего, является недвижимым и мёртвым, в то время как продукт, казалось бы, далёкой и враждебной человеку природы обретает вполне личные и живые черты.

Вспомним, что у Пушкина в «Медном всаднике» Нева также обретает подвижность живого, она сравнивается со зверем («Нева, как зверь остервенясь, на город кинулась»)², а её волны — с ворами («волны как воры лезут в окна»)³ и, уже метафорически, соотносится с разбойниками («спешат разбойники домой, добычу по пути роняя»)⁴. В рамках этих художественных приёмов неживая природа, обретая признаки природы живой и агрессивной, также вступает в противостояние с делом рук человека. Отличие в том, что у Пушкина противостояние природного и очеловеченного показано в тот момент, когда природное доминирует над культурным, у Васильева же данное противостояние показано в своей вечной стагнации. То есть противостояние вечно, но не имеет никаких переходов, ничто не нарушает пока устоявшийся баланс сил, и гранит, и волны Невы остаются в одном и том же соотношении друг с другом.

¹ См.: *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст» русской литературы // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995.

² *Пушкин А.С.* Медный всадник. — Л.: Наука, 1978. — С. 14.

³ Там же. — С. 14.

⁴ Там же. — С. 17.

В припеве песни «Сплина» («Рвётся к победе всадник из меди Резко встал на дыбы. Мы остаёмся и не сдаёмся мы») монумент соединяет в себе две крайности — во-первых, металл, не способный к самостоятельному движению (как и камень), во-вторых, движение вперёд, к победе, выраженное мотивом боевого скакуна. Таким образом, Медный всадник реализует собой резкое порывистое движение, выраженное в бесконечно недвижимом памятнике. Кроме того, физическое состояние памятника, получившего не только возможность двигаться, но двигаться резко и порывисто, вполне коррелирует с бодрым, если не сказать боевым настроением лирического субъекта, настроением, выраженным не только лирикой, но и перформативной стороной песни, довольно мощной и по-настоящему роковой. Лирический субъект в данном случае обретает некоторые коллективные черты, но не теряет полностью индивидуальных, поскольку общность душевного порыва «оставаться и не сдаваться» в песне вполне сосуществует с личным и субъективным мнением о том, в какие месяцы город наиболее красив и сказочен (а это март и май).

В небольшом, но крайне насыщенном художественными приёмами тексте песни «Всадник» мы находим ещё один структурно важный мотив петербургского текста — провиденциальность этого города. Герои петербургского текста иногда могут обрести нерациональное знание, испытать катарсис (насколько уместно употреблять данный термин при анализе поэтического произведения и относительно не живого реципиента, а лирического субъекта), увидев в постоянном противоборстве природы и культуры что-то прекрасное и вдохновляющее.

В.Н. Топоров пишет, что в какой-то момент героям петербургского текста «становится видно во все концы, с души спадает бремя (свободное, незатрудненное дыхание), наступает эйфорическое состояние (и, как правило, мгновенно, в отличие от депрессии), новая жизнь, что, собственно говоря, и означает переход к другому измерению времени. Зрительно — бескрайняя видимость (простор), чему на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экстатические видения будущего, счастливый выход, вера, что, собственно, и является знаком совершившегося прорыва в космологическое, почти совпадающее в

данном случае с пространством свободь»¹. Так лирический субъект «Всадника» понимает, что «Город проснётся, сердце забьётся» и станет «Видно без всяких линз // Сколько счастливых лиц», а до этого субъект понимает, что «Город восстанет вместе с мостами. // Реки зайдут в залив». Таким образом, мы видим, что субъект связывает с приходом весны пришествие положительных начал, положительных не только для города, ведь он проснётся, не только для реки, которая снова сможет восстановить своё природное течение в финский залив, но и для жителей этого мира-Петербурга, которые, наконец, обретут счастливые лица.

И здесь мы подходим к ещё одному нюансу. В первом альбоме группы «Сплин» «Пыльная пыль» есть песня «Под сурдинку» — это единственная песня не на стихи Васильева в альбоме, автор стихов — Саша Чёрный. Факт того, что автор текста не Васильев, не может отменять факта включенности песни в контекст творчества группы, более того, именно из этого текста было взято название группы: «Как молью изъеден я сплином... // Посыпьте меня нафталином, // Сложите в сундук и поставьте меня на чердак, // Пока не наступит весна». До этого в тексте также есть упоминание петербургского локуса: «Васильевский остров прекрасен, как жаба в манжетах». Мы видим, как лирический субъект переживает кризис и в своей неспособности с ним справиться хочет спрятаться от течения времени до тех пор, пока не наступит весна — время возрождения. Песня же «Всадник» из последнего на данный момент альбома группы реализует этот мотив по-другому. Герой уже не только верит в приход положительных сил весны, но ясно их видит, считывая глубинную семантику Петербурга. Весна в данном случае может выступать не столько как время года, сколько как время жизни как таковое, которое в любом случае должно наступить. Пожалуй, именно осознание концентричности времени внутри мира — Петербурга, а соответственно, и понимание того, что будет дальше, является одним из ключей к провиденциальному внутри петербургского текста. Видимо, только поняв вечность этого мироустройства можно осознать его порядок и гармонию. Безусловно, данная концепция гипотетична, поскольку в данном случае рассмотрен был только один текст, в то же время, стоит отметить, что именно анализ

¹ *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 39.

одного эксплицитного примера может быть наиболее продуктивен для будущих исследований на эту тему.

Таким образом, можно заключить, что слово «вечность» относительно петербургского текста, если смотреть на него через призму песни «Всадник» Александра Васильева, можно употребить в двух значениях.

С одной стороны, мы имеем в виду петербургский текст как традицию, внутри которой в диахронии существует комплекс мотивов, заданный классическими произведениями и активно заимствуемый и развиваемый современной словесностью. В рассмотренном нами случае в произведении не демифологизируется Петербург, а наоборот, по-новому развиваются старые мотивы, петербургский текст реконструируется с некоторыми изменениями. Меняется только лишь восприятие лирическим субъектом своего города и меняются нюансы в реализации тех или иных мотивов.

С другой стороны, вечность и бесконечность — две неотъемлемые характеристики Петербурга в петербургском тексте. На примере исследованной песни группы «Сплин» мы видим, как петербургский текст реализуется во «Всаднике» в нескольких своих традиционных элементах. Борьба культурного и природного начал реализуется в песне путём «сражения» воды и камня, однако противоположности могут не только сражаться, но и взаимодействовать, как, например, наличие и отсутствие движения в Медном всаднике.

Также Петербург способен инициировать некоторую способность к видению будущего у лирического субъекта. Способность смотреть за нуарную картину города помогает увидеть что-то прекрасное впереди (как в пространственном, так и во временном плане). Именно осознание баланса внутри петербургского мира, понимание того, что рано или поздно произойдёт что-то хорошее и оживляющее (в данном случае — весна) позволяет лирическому субъекту песни воспрянуть духом и зарядиться настроением, сформулированным в припеве: «Мы остаёмся и не сдаёмся мь».

Keywords: *Text of St. Petersburg, Alexandr Vasylijev. The band «Splín», rock poetry.*

Об авторе:

ВОЛОШИН Пётр Александрович — аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ.



ВЕЧНОЕ И ВРЕМЕННОЕ

ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ В ПИСЬМАХ Н.М. КАРАМЗИНА

Эпистолярный Карамзина позволяет пересмотреть устоявшиеся представления об историографе. Так, письма доказывают, что история была для него проявлением временного, проходящего. Земное бытие он воспринимал как мир теней, между тем как мир сущностей полагал за его пределами.

Ключевые слова: *Н.М. Карамзин, время, вечность, история, мода.*

Образ Н.М. Карамзина как историографа государства Российского, его более чем 23-летние занятия историей позволяют предположить, что именно движение исторического времени было главным предметом его раздумий и трудов. Во многом это действительно так. Прошлое страны, ее настоящее и будущее были для него неразрывно связаны. История, по словам Карамзина, есть «завет предков к потомству; дополнение, изъяснение настоящего и пример будущего»¹. Исследование минувших времен было для него не самоцелью: Карамзин желал постигнуть «план» Провидения и предвидеть судьбу отечества на целое тысячелетие (см. письмо к И.И. Дмитриеву от 30 апреля 1813 года²), надеясь на укрепление и процветание России.

Однако в сознании историографа постоянно присутствовала мысль о конечности земного бытия. Стоит обратить внимание на предисловие к «Истории государства Российского», где, касаясь временного и вечного, Карамзин говорит: «... да цветет Россия <...> по крайней мере долго, долго, если на земле нет ничего бессмертного, кроме души человеческой!»³.

¹ Карамзин Н. М. История государства Российского. Репринтное воспроизведение издания 5, выпущенного в трех книгах с приложением «Ключа» П.М. Строева. М., 1988-1989. Кн. 1. С. IX.

² Карамзин Н.М. Письма к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 172-173.

³ История государства Российского. Репринтное воспроизведение издания 5, выпущенного в трех книгах с приложением «Ключа» П.М. Строева. Кн. 1. С. XIV.

Взгляд Карамзина на движение времени проявляется не только в томах «Истории...», но также в его публицистике, письмах, художественных произведениях.

Ему не чужда была просветительская концепция прогресса, выраженная в таких статьях, как «Нечто о науках, искусствах и просвещении» (1793), «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени» (1802) и др. Однако в переписке «Мелодор к Филалету» и «Филалет к Мелодору» (созданной 1794 г., в период глубокого духовного кризиса, вызванного последствиями Французской революции), прямо сказано, что все оптимистические прогнозы, да и практические успехи человеческого разума имеют временной предел: «...Нам не век жить в сем мире. Ударит час, и все переменится! С сею любовию к добродетели <...> падем в могилу и закроемся тихою землею!..»¹.

Эти «выстраданные строки», «огненные и полные слез»² были существенно скорректированы в более поздних статьях «Вестника Европы», посвященных «дней Александровых прекрасному началу». Но уже в 1802 году, рассуждая «о счастливейшем времени жизни», Карамзин писал: «Оптимизм есть не философия, а игра ума: философия занимается только ясными истинами, хотя и печальными; отвергает ложь, хотя и приятную»³.

Сквозной темой карамзинских публикаций и писем стало «наше время», «нынешнее время», «нынешний век». В этом же ряду находится у него слово «мода», употребляемое всегда иронически.

Современность не получает у Карамзина однозначной оценки. Он приветствует успехи просвещения, но не принимает свойственной наступившему веку откровенности («легкая одежда модных красавиц» и беззастенчивые писания под названием «Мои опыты», «Тайный журнал моего сердца»). В письме к П.А. Вяземскому Карамзин советует ему не следовать моде «на публичную искренность нашего времени»⁴. В карамзинских письмах говорится также о моде на путешест-

¹ Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. II. С. 189.

² Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954-1966. Т. VI. С. 12.

³ Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Т. II. С. 204.

⁴ Карамзин Н.М. Письма к князю П.А. Вяземскому (1810-1826) // Старина и новизна. Исторический сб. Кн. 1. СПб., 1897. С. 61.

вия, на христианский мистицизм, на магнетизм, либерализм, на конституции, революции и т.д. Так, в письме Н.И. Новикову читаем: «Рассуждения ваши о модах в светской философии весьма справедливы. У нас теперь и Библия в моде; в газетах, в журналах говорят текстами Св. Писания; но лучше ли стали люди? Не вижу того ни в Москве, ни в Петербурге; авось вперед увидим...»¹.

Моде как веянию времени, как чему-то поверхностному, ребяческому Карамзин противопоставляет (в письме к П.А. Вяземскому, находившемуся в Варшаве и имевшему отношение к составлению польской конституции) историческую традицию, вековой опыт: «...Дать России конституцию в модном смысле есть нарядить какого-нибудь важного человека в гаерское платье, или вашего ученого Линде (польский историк. — Л.С.) учить грамоте по ланкастерской методе. Россия не Англия, даже и не Царство Польское: имеет свою государственную судьбу, великую, удивительную и скорее может упасть, нежели еще более возвеличиться. Самодержавие есть душа, жизнь ее, как республиканское правление было жизнью Рима»².

В записке «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» Карамзин призывает Александра I «помнить правило мудрых», что «всякая новость в государственном порядке есть зло, к коему надобно прибегать только в необходимости: ибо одно время дает надлежащую твердость уставам; ибо более уважаем то, что давно уважаем и все делаем лучше от привычки»³. «Законы народа, — пишет Карамзин, — должны быть извлечены из его собственных понятий, нравов. обыкновений»⁴. «Для старого народа не надобно новых законов»⁵.

В альбом, составленный им для великой княгини Екатерины Павловны, Карамзин вписывает мысли Монтеня об опасности перемен: «Следует опасаться всяких изменений: времен года, ветров, пищи, настроений; и никакие законы не являются действительно влиятельными, кроме тех, которые Бог дал

¹ Карамзин Н.М. Письма к Н.И. Новикову // Русский архив. 1890. Кн. 3. № 11. С. 374.

² Карамзин Н.М. Письма к князю П.А. Вяземскому. С. 60.

³ Николай Карамзин. [Сборник]. М., 1998. С. 301.

⁴ Там же. С. 318.

⁵ Там же. С. 320.

давно, тех обычаев, происхождения которых никто не знает и которые никогда не был другими»¹ (оригинал по-французски).

Когда противник политических идеалов молодой Германии, Август Коцебу настроил против себя сторонников демократии и был заколот Карлом Людвигом Зандом в Мангейме 23 февраля 1819 года, Карамзин в письме к Дмитриеву саркастически заметил, как опасно в их век быть немодным, не соответствовать духу времени: «...Коцебу зарезан в Мангейме студентом за его немодный образ мыслей»².

Актуальным для Карамзина становится выражение «дух времени». Историограф использует его и всерьез (запись в дневнике Н.И. Тургенева о том, что Карамзин советует «читать Шатобрианову книгу о *Duc de Berry*, ибо такие книги, будучи произведением времени и обстоятельств, показывают и дух времени, и существо обстоятельств»)³, и иронически (письмо Карамзина к П.А. Вяземскому, где говорится о выгодной женитьбе Н.И. Кривцова и полученных им от государя субсидиях и губернаторского места на выбор: «Здесь завидуют и смеются *в духе времени*. <...>»)⁴. На последнее выражение Карамзина стоит обратить особенное внимание. Смех, шутка, насмешливость, по Карамзину, свойственны вольному духу его времени (вспомним соответствующие строки из грибоедовской комедии: «Ведь нынче кто не шутит», «Да нынче смех страшит и держит стыд в узде...» и др.). Что касается карамзинского письма, то не исключено, что автор намекает на созданное М.А. Дмитриевым (племянником ближайшего друга Карамзина) «Общество громкого смеха» (1815-1822), объединившее «либерально настроенных или просто фрондирующих молодых людей», которых «декабристы учитывали в своих планах, привлекали к участию в своих изданиях». Наличие этого общества помогало «создавать граждански настроенное оппозиционное общественное мнение»⁵.

¹ Лыжин Н. Альбом Н.М. Карамзина // Летописи русской литературы и древности. М., 1858. Кн. II. С. 180.

² Карамзин Н.М. Письма к И.И. Дмитриеву. С. 259.

³ Дневники и письма Н.И. Тургенева. СПб., 1911-1921. Т. III. С. 238

⁴ Карамзин Н.М. Письма к князю П.А. Вяземскому. С. 103.

⁵ Королева Н.В. Тютчев и Пушкин // Пушкин: Исследования и материалы. М., Л., 1962. С. 195.

Карамзинские метафорические выражения «дух времени», «ветер времени» содержат в себе, кроме исторического своеобразия того или иного периода, идею неустойчивости и переменчивости, несерьезности, легковесности этой специфики. «Не верь времени, не печалься безделице», — выписывает Карамзин в альбом¹ русскую народную поговорку.

Испытывая некоторые сомнения по поводу необходимости раскрытия тайн страшного царствования Иоанна Грозного, Карамзин писал И.И. Дмитриеву: «... мне трудно решиться на издание 9-го тома: в нем ужасы, а ценсурю моя совесть. Я говорил об этом с Государем: он не расположен мешать исторической откровенности; но меня что-то останавливает. Дух времени не есть ли ветер? а ветер переменяется. Вопреки твоему мнению, нельзя писать так, чтобы невозможно было прицепиться. Впрочем, мне еще надобно много писать, чтобы дописать царя Ивана»².

В карамзинских письмах выстраивается соответствующий образный ряд: время, мода, дух, ветер, буря, капризная петербургская погода. Характерно, что вместо «погода» Карамзина всегда употребляет слово «время» (очевидно, под влиянием французского *le temps* — 1) время, срок; 2) погода): «... Между тем я не очень здоров и грустен; самое время невесело, всякий день дожди...»³. Или: «Время, кажется, хорошо для путешественников. Я давно не помню такого прекрасного лета...»⁴.

Во время петербургского наводнения 1824 года Карамзины еще оставались в Царском Селе. Узнав о трагических событиях в городе, Карамзин писал императрице Елизавете Алексеевне: «Все мои здоровы и вместе со мною горюют. Каждый порыв ветра нас тревожит. И здесь видим следы разрушения: несколько сот деревьев лежат на земле вверх корнями. Странно, но никто из нас, слушая третьяго дни рев бури, не вздумал о наводнении: мы боялись только за мореплавателей. Видно, что временные бедствия для государств и городов так же естественны и необходимы в здешнем свете, как временные болезни

1 Карамзин Н.М. Альбом с различными выписками (Стихи, поговорки и др.), 1821 // ГАРФ Ф. 728. Оп. 1. Т. 1. Индекс 567. Л. 48.

2 Карамзин Н.М. Письма к И.И. Дмитриеву. С. 270-271.

3 Карамзин Н.М. Письма к князю П.А. Вяземскому. С. 14.

4 Письма Н.М. Карамзина // Российский Архив. Вып. II. М., 1992. С. 13.

для людей; видно, что Петербургу назначено бедствовать два раза в веки от наводнений»¹.

Погодные катаклизмы как метафора политических бурь предстают и в письме к Вяземским в Варшаву (15 февраля 1818 года): «желаем, чтобы там не было ни землетрясения, ни пожаров, ни разбоев, чтобы воздух благорастворенный вливал в людей здоровье с весельем, и проч. и проч.»².

В письмах Карамзина «ветер», несущий не только перемены, но и реальную опасность, угрозу для жизни, появляется еще в одном контексте: ветер раздул случившийся в Царском Селе пожар, едва не сгорела крыша дома, где жили Карамзины. Таким образом, непредсказуемость последствий сильного ветра символически подтверждала для Карамзина нежелательность резких политических перемен. Так, он пишет А.Ф. Малиновскому: «В Европе есть колыхание, или как после бури, или как перед бурею. Мне часто кажется, что государи могли бы весьма легко устроить благоденствие гражданских существ, но это, думаю, не угодно Провидению. Покой ждет нас в другом мире. <...>»³.

Между тем уже в середине 1790-х годов у Карамзина сформировалась новая концепция человека, которая основывалась на понимании его изменчивости под воздействием времени и жизненного опыта. Писателю открылась та истина, что в жизни людей и народов все хорошо в свое время, что всему своя пора. Он также шел к пониманию того, что пороки человека суть пороки его времени: *Pour juger les hommes, il faut leur passer les préjugés de leur temps*⁴, — выписывает он афоризм из Монтескье.

Однако он начинает все чаще думать о вечности.

Дело в том, что еще в молодые годы Карамзин приобщился к учению Платона и во многом разделял его взгляды на истину, постижение которой возможно лишь за пределами земного бытия. «Творец не хотел для человека снять завесы с

¹ Неизданные сочинения и переписка. СПб., 1862. Ч. 1. С. 62.

² Письма Н.М. Карамзина к князю П.А. Вяземскому. С. 46.

³ Письма Карамзина к А.Ф. Малиновскому и Письма Грибоедова к С.Н. Бегичеву. М., 1860. С. 43.

⁴ Карамзин Н.М. Альбом с различными выписками (Стихи, пословицы и др.), 1821 // ГАРФ Ф. 728. Оп. 1. Т. 1. Индекс 567. Л. 48. Чтобы знать людей, надо простить им предрассудки их времени (Фр.).

дел своих, и догадки наши никогда не будут иметь силы удостоверения», — писал Карамзин¹. Ему были близки мысли философа, что чувственный мир относителен, преходящ, зависит от пространства и времени, что душа заключена в темницу тела, но способна к инобытию. Отсюда смирение Карамзина перед смертью и ожидание ее как пробуждения, после которого откроется истина.

Среди бумаг Карамзина Б.М. Эйхенбаум отмечает записанный по-французски афоризм: «Да, жизнь есть только *сон*; но сам тот, кто видит сон, *существует*»². *Oui, la vie n'est qu'un rêve; mais celui qui rêve, existe.*

(Не сон ли жизнь и здешний свет?

Но тот, кто видит сон, живет)³.

«Дальше и это подвергается сомнению», — отмечает Б.М. Эйхенбаум, цитируя еще одно выписанное Карамзиным высказывание: «Если я и мог бы сомневаться в собственном существовании, то я все-таки не сомневался бы в существовании Бога». «Склонность к философскому идеализму проявляется и в определении времени: “Время есть не что иное, как следование наших мыслей”»⁴. В письме к Дмитриеву от 30 сентября 1821 г. Карамзин помещает стихи, адресованные императрице Елизавете Алексеевне:

«Здесь все мечта и сон; но будет пробужденье!

Тебя узнал я здесь в прелестном сновиденье:

Узнаю наяву!

В самом деле, чем больше приближаюсь я к концу жизни, тем более она кажется мне сновидением. Я готов проснуться,

¹ Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Т. II. С. 204.

² Эйхенбаум Б.М. Карамзин // Карамзин: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Н.М. Карамзина в оценке русских писателей, исследователей, критиков. Антология. Сост. Л.А. Сапченко. СПб., 2006. С. 406.

³ Карамзин Н.М. Неизданные сочинения и переписка. С. 196, 199.

⁴ Эйхенбаум Б.М. Карамзин // Карамзин: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Н.М. Карамзина в оценке русских писателей, исследователей, критиков. Антология. С. 406. См.: Карамзин Н. М. Неизд. соч. и переписка. Ч. 1. СПб., 1862. С. 196, 199.

когда угодно Богу: желаю только уже не иметь мучительных снов до гроба; а мысль о смерти, кажется, не пугает меня»¹.

Тема «жизнь есть сон» продолжает и далее звучать в письмах Карамзина. 21 января 1824 г. он пишет Дмитриеву: «... не завидую <потомству> в надежде читать твои Записки, от Альфы до Омеги, еще смотря на Автора в твоём или в моём кабинете, в Петербурге или в Москве, если сновидение моей жизни продлится той минуты, как ты поставишь пункт для настоящего и будущего»².

Спокойно воспринимая неизбежность смерти, Карамзин писал другу еще в 1816 году: «Vive la Providence! — Почти хотел бы сказать: Vive la mort! Люблю жить с женою, с детьми и с друзьями; но мысль о смерти дает особенную приятность жизни: все милее от того, что не вечно! <...> Будь здоров и *долго-вечен*, весел умом и спокоен сердцем»³.

Карамзин уже смотрит «на здешний свет как на гостиницу» (в письме к брату Василию Михайловичу 29 декабря 1824 года)⁴.

В письме к А.И. Тургеневу в Германию от 6 сентября 1825 г. Карамзин напоминает ему о долге служения отечеству, но предвидит для самого себя уже иное: «... я не переменял понятий в ваше отсутствие; с ними, вероятно, и закрою глаза, для здешнего света, *pour voir plus clair*» (чтобы видеть более ясно)»⁵.

Мысли о земном сне и пробуждении от него, для того чтобы вполне предаться привязанностям сердца, звучат также в письме к графу Каподистрия (1825): «Соединение душ не прекращается с жизнью материальною: переживший сохраняет воспоминание, отшедший, быть может, более выигрывает, нежели теряет. Земные путешественники слишком рассеяны: им нет досуга заботиться о дружбе; не прежде как бросив свой посох, мы можем предаться вполне привязанностям своего сердца: тогда растерянное во времени будет отыскано в вечности». И далее: «Не слишком боясь смерти, иногда смотрю на нее с

¹ Карамзин Н.М. Письма к И.И. Дмитриеву. С. 316.

² Там же. С. 368.

³ Там же. С. 190.

⁴ Атений. 1858. № 28. С. 116.

⁵ Русская старина. 1899. Апрель. С. 229.

каким-то радушием и любя повторять с Ж.-Ж. Руссо, что засыпающий на руках отца беззаботен о своем пробуждении, я допиваю по каплям сладкое бытие земное; я радуюсь им по своему, неприметно для зависти»¹.

30 июля 1820 года он пишет императрице Елизавете Алексеевне: «Не забудьте, что вы обещали быть милостивою к историографу и в полях Елисейских, где я буду ждать Вас однакож с терпением: ибо в *вечности* для всего найдется время; ничего не уйдет. К тому же тени летают, куда хотят: ссылаюсь на предания всех народов...»².

Особое место в философии Карамзина занимает его воззрение на добродетель, на творение добра, позволяющее возвыситься душою к источнику всякого блага и обрести место в памяти потомства. Так, он посвятил императрице Марии Федоровне следующие строки:

Живи, монархиня! ко счастью людей!
Для суетных забав жизнь наша скоротечна:
Для добродетели всегда есть время в ней.
Добром *бессмертна* ты: так будь же *долговечна!*³

Земные страдания Карамзин воспринимает как залог бессмертия. «...Удовольствия и само счастье не бесконечны, а возвышенность некоторых горестей в большей степени заставляет нас чувствовать благородство нашего существования, наши права на Божественное. Если бы мы были только благополучны здесь, я бы менее верил в бессмертие души и в доброту Бога. Это парадокс для ума и несомненная истина для чувствительного сердца, познавшего несчастье. Сокрушительные удары судьбы в первое мгновение возбуждают нас против Провидения, но впоследствии укрепляют нашу покорность и устанавливают меду людьми и Богом некую близость, дающую нам удовольствие наслаждаться предчувствием Его доброты, ибо мы слишком ограничены в этом мире, чтобы объять все вели-

¹ Н.М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии с примечаниями и объяснениями М. Погодина. Ч. 1-2. М., 1866. С. 444.

² Карамзин Н.М. Неизданные сочинения и переписка. С. 43-45.

³ Карамзин Н.М. Письма к И.И. Дмитриеву. С. 298.

кое в целом и верно постигать его связи» (великой княгине Екатерине Павловне 29 ноября 1813 года)¹.

Эта же мысль звучит в письме к П.А. Вяземскому от 3 ноября 1820 года: «...не стоит труда заезжать мыслями далеко вперед там, где все делается... Бог вещь как! Говорю о здешней жизни, веря другой, где мы будем... то ли дело! Живем здесь, как птенцы в яйце; смерть разбивает скорлупу: взглянем, оперимся и полетим! <...>»².

Но предположение, что за гробом откроется истина, не было для Карамзина твердым убеждением. Сокрушаясь о смерти маленькой дочери и сына, разделяя чужое горе (в письме к великой княгине Екатерине Павловне, потерявшей супруга), Карамзин пишет: «...Такие потери приуготовляют нас к тихому переходу туда, откуда я отнюдь не хотел бы выйти в качестве невежды. В ожидании будем говорить о другом»³.

В цитированном письме к Вяземскому Карамзин вновь говорит о загробном бытии: «... В ожидании сего времени или вечности, если угодно, будем заниматься кое-чем; вы — новою всемирною конституциею и стихами, я — старою российскою историею и прозою; а более всего станем любить жен, детей и добрых людей, к числу которых принадлежат наши друзья: *первой, другой — обчелся*»⁴.

Однако незадолго до кончины тихое времяпрепровождение в ожидании вечности сменилось у умирающего Карамзина, еще надеявшегося на излечение во Флоренции, другим настроением: «С этого места сорвала меня буря или болезнь, и я имею неописанную жажду к разительному новому, к другим видам природы, горам, лазури италийской etc. Никак не мог бы я возвратиться к моим прежним занятиям, если бы здесь и выздоровел»⁵.

Эпистолярный Карамзина позволяет пересмотреть устоявшиеся представления об историографе. Так, письма доказывают, что история была для него проявлением временного, проходящего. Земное бытие он воспринимал как мир теней, меж-

¹ Карамзин Н.М. Неизданные сочинения и переписка. С. 111-112.

² Карамзин Н.М. Письма к князю П.А. Вяземскому. С. 90.

³ Карамзин Н.М. Неизданные сочинения и переписка. С. 111-112.

⁴ Карамзин Н.М. Письма к князю П.А. Вяземскому. С. 90.

⁵ Карамзин Н.М. Письма к князю П.А. Вяземскому. С. 173.

ду тем как мир сущностей полагал за его пределами. Между тем чувство к природе было еще живо в его сердце, «несмотря на чистый идеализм» его философии¹. Он окрашивал легкой иронией свои надежды на обретение истины после смерти, на встречу там родственных душ и порой писал о своих занятиях историей как одном из способов скоротать время в ожидании вечности.

Keywords: *N.M. Karamzin, time, eternity, history, mode*

Об авторе:

САПЧЕНКО Любовь Александровна — доктор филологических наук, профессор Ульяновского государственного университета

¹ Карамзин Н.М. Письма к И.И. Дмитриеву. С. 284.

ЖИЗНЬ ЗЕМНАЯ И ЖИЗНЬ ВЕЧНАЯ:
ИДЕИ И.Г. ГЕРДЕРА В «ВОЙНЕ И МИРЕ»
Л.Н. ТОЛСТОГО

Идеи Гердера, изложенные в статье «Человек сотворен для ожидания бессмертия» («Вестник Европы», 1804), многократно обсуждались героями «Войны и мира» в черновиках романа, в окончательном варианте стали предметом спора Андрея Болконского и Пьера Безухова; нашли отражение в сне князя Андрея.

Ключевые слова: «Война и мир» Л.Н. Толстого, И.Г. Гердер, идеи бессмертия.

Л.Н. Толстой, работая над романом «Война и мир», стремился погрузиться в изображаемую эпоху, дать читателю представление не только о событиях того времени, но и о духовных интересах человека. Разумеется, он не мог обойти вниманием идеи эпохи Просвещения, хотя воспринимал их неоднозначно: «Отношения Толстого и Просвещения без сомнения полемичны, сложны и полны чувства. Они тем не менее остаются глубинными <...>. Глубинными и особенно актуальными, наверное, именно потому, что они с особой резкостью поднимают вопросы пути развития России и ее судьбы»¹. Исследователи, как правило, рассматривают в этой связи работы Вольтера, Руссо, Дидро². Почти незамеченным осталось влия-

¹ Телье В. Толстой и эпоха Просвещения // Яснополянский сборник: 2014: Статьи, материалы, публикации. — Ч. I. — С. 142.

² См., напр.: Полосина А.Н. Французские книги XVIII века яснополянской библиотеки — как источники творчества Л.Н. Толстого. — М., 2008; Прокопчук Ю.В. «Ум лестницы» Дени Дидро и Льва Толстого // Яснополянский сборник: 2014: Статьи, материалы, публикации. — Ч. II; Лукьянец И.В. Картины смертной казни и телесного наказания у Руссо и Толстого // Яснополянский сборник: 2012; Какубари С. Отражение идеи natural Жан-Жака Руссо в творчестве Л.Н. Толстого // Лев Толстой и мировая литература. — Тула, 2010; Полосина А.Н. Лев Толстой: натальный крест или медальон с портретом Руссо // Вести «Ясная Поляна». — 2011. — № 1; Polosina A. Tolstoi

ние на Толстого идей Гердера, которые нашли отражение в «Войне и мире».

Главный труд Иоганна Готфрида Гердера — «Мысли относящиеся до истории человечества», в другом переводе — «Идеи к философии истории человечества». Хотя он был издан на русском языке только в 1829 г., в России имя Гердера было известно уже в XVIII в., его работами увлекались, например, в кружке Н.М. Карамзина, его читали Г.Р. Державин и А.Н. Радищев, позднее среди поклонников его творчества были известные литераторы С.П. Шевырев, Н.И. Надеждин, Н.В. Гоголь.

В романе «Война и мир» Гердер упоминается один раз, в разговоре Андрея Болконского и Пьера Безухова, однако в замыслах Толстого идеи этого немецкого мыслителя играют весьма значительную роль, о чем свидетельствуют рукописи «Войны и мира».

Толстой включает в круг чтения своих героев статью Гердера «Человек сотворен для ожидания бессмертия», опубликованную в «Вестнике Европы» в июле 1804 г. (№ 14). Это отрывок из основного труда Гердера.

Первоначально, как свидетельствуют рукописи «Войны и мира», статья Гердера из «Вестника Европы» обсуждалась довольно подробно во второй части первого тома. В одной из рукописей (№ 72) речь об этой статье идет в разговоре Тушина и ротного командира Белкина, молодого капитана, образцового офицера, любимца полка, весельчака, которого один из героев называет «удивительным человеком»¹. Белкин говорит о том, что читал статью о бессмертии души, что ему сделалось страшно, и просит Тушина разъяснить ее содержание (13, 367). Ротный командир понял смысл статьи так: из травы зверь делается, из зверя опять зверь; не понял Белкин только одного: что делается из человека. Тушину статья кажется вполне ясной. Он говорит, что это лестница существ, на которой существа располагаются все выше и выше. И если они не пропадают,

et les philosophes francais du XVIIIe siecle sur le pouvoir // Cahier L on Tolstoi: Pouvoir et societe chez Tolstoi, public sous la direction de Michel Aucouturier. — Paris, 2013. — № 23.

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 90 т. — М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1928—1958. — Т. 13. — С. 407. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

переходя в другое состояние, то и человек не пропадет, душа его перейдет во что-то другое. Белкин же страшится как раз того, что его ожидает после смерти: куда попадет душа, в рай или в ад? То есть страшит его неизвестность.

Тушин объясняет Белкину этапы эволюции, которые проходит душа: «Я еще так думаю, что моя душа прежде была в черве, в лягушке, в птице, во всем была, теперь в человеке, а потом в ангеле будет, там в каком-нибудь» (13, 367). Он пересказывает основные идеи Гердера: все живое представляется единым организмом, который «сам за себя живет», всякий организм превращается в другой, высший организм и никогда не исчезает, значит и человек не исчезнет, а превратится в высший организм (13, 368). Но Белкин приводит аргумент, который ставит Тушина в тупик: «...да отчего же высший? <...> Вон у нас быка выбросили, так в нем вот какие черви — жооолтые завелись. <...> И из нас-то вот такие же поделаются. Вот меня убьют, да, а через неделку эти желтые-то и поедят» (13, 368).

Тушин неожиданно соглашается: «Вы правы, зачет высшие? Чем мы лучше собак и этих органистов? Мы только называем их погаными. А может быть нам лучше будет, светлее, умнее, когда сделается из меня миллион червей, трава сделается? И я все буду жить и радоваться, и травой, и червем, а воздух делается, я и воздухом буду радоваться и летать» (13, 368). Тушин выдвигает аргумент в пользу этой версии: «Отчего мы все любим всё: и траву, и козявку, и людей, другой раз даже и полк[овника] вашего? Бывало с вами, что лежишь в траве, и хочется травой сделаться, смотришь на облака или на воду, и так бы вот и сделался водой или облаком, и червяком даже хочется быть. <...> Ведь это все оттого, что мы были уже всем. Я все думаю, что мы миллион миллионов лет уж жили и всем этим были» (13, 368).

Для Толстого, вероятно, было важно, что обсуждение гердеровских идей происходит во время войны, на которой гибнут люди. Перед атакой Белкин крикнул Тушину: «Вот бы Гердера теперь с нами послать <...> коли он знает что там будет». (13, 391). Это были последние слова, которые Тушин слышал от Белкина, в самом начале атаки ротный командир был смертельно ранен.

В более поздней рукописи (№ 80) князь Андрей присутствует, когда Белкин отдает номер «Вестника Европы» Тушину.

Книга сама собой открылась на статье Гердера «Человек в образе божества» (название неточное), которая была вся исчерчена заметками на полях, далее следовал авторский комментарий: «В статье этой излагались мысли о том Гердера, что ничто в мире не пропадает, что одно живое существо (мы видим) переходит в другое. Как например, трава в травоядное животное, животное в человека и т.д. и что потому душа человека тем менее может погибнуть, а вероятно перейдет в высшее существо» (13, 408—409). Здесь же упоминается, что князь Андрей «недавно читал тоже серьезное сочинение Гердера» (13, 409).

На вопрос князя Андрея, согласен ли он с мыслями Гердера, Тушин отвечает: «То и согласен, а то и нет. Не согласен оттого, что какие же высшие существа нас едят — нет. А хорошо, очень хорошо» (13, 409).

В еще более поздней рукописи (№ 82) Белкину дает читать статью Гердера сначала Тимохин, затем фамилия Тимохин исправляется на Ананьев¹. В этом варианте указано название журнала («Вестник Европы») и год выхода — 1804, название приводится точное — «Человек сотворен в ожидании бессмертия». Как и в предыдущих вариантах, Белкин просит пояснить содержание статьи. Ананьев формулирует главную мысль: «ничто в мире не умирает, т.е. не уничтожается, а все живет, только переходя из одного вида в другой. Все выше и выше» (13, 455). Толстовского изложения содержания статьи здесь нет, но приводится цитата из нее, причем цитата иллюстративного характера, которая делает основную мысль более зримой и понятной: «Взгляните теперь на животных, они питаются соками растений. Слон один уже есть гроб тысячи прозябений, но гроб живой, действующий. Поглощая их, он некоторым образом превращает их в животных, и так вот еще организмы низшего разряда, которые достигают новой и полнейшей жизни» (13, 455).

¹ По мнению Э.Е. Зайденшнур, имена Тушина и Тимохина определились не сразу, первоначально были Ананьев и Брыков, затем Ананьев заменен Тушиным, Брыков — Тимохиным, Ананьевым и впоследствии опять Тимохиным. Слои рукописи, накладываясь друг на друга, создают путаницу имен (см.: *Зайденшнур Э.Е.* История писания и печатания «Войны и мира» // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч в 90 т. — Т. 16. — С. 72).

В этой рукописи после начала атаки тоже звучит фраза Белкина: «Вот бы Гердера теперь с нами послать, коли он знает, что там будет... Никто не знает! Судьба — индейка» (13, 462). И это опять были последние слова Белкина перед смертью.

В окончательном варианте «Войны и мира» нет ни Белкина, ни Ананьева, статью Гердера Толстой исключает из обсуждения офицеров. Остается лишь часть разговора, который случайно слышит князь Андрей, когда Тушин говорит: «...коли бы возможно было знать, что будет после смерти, тогда бы и смерти из нас никто не боялся». И чуть ниже: «Как там ни говори, что душа на небо пойдет... ведь это мы знаем, что неба нет, а сфера одна». Ни о какой эволюции существования здесь не говорится, наоборот, Тушин выражает неверие в жизнь после смерти.

Параллельно с этой линией Толстой разрабатывает и другую: работы Гердера включаются в круг интересов Андрея Болконского и Пьера Безухова. Уже в ранней рукописи (№ 8) есть запись: «К[нязь] Андрей и Pierre филос[офствуют].

Гердер. P[ierre] франкмасон» (13, 26). По мере работы над романом Толстой постепенно начинает отдавать осмысление идей Гердера более образованным, рефлекслирующим героям. В одной из рукописей (№ 86) на полях есть запись: «князь Андрей знакомит его <Пьера> с Ш[иллером] и Гер[дером]» (13, 559). На полях другой рукописи (№ 85; т. 2, ч. 2): «Pierre все ищет как между ними устроить братство.

Письмо князя Андрея. Гердер» (13, 602).

В этой же рукописи Пьер объясняет князю Андрею значение идей масонства. Князь Андрей говорит, что это иллюминаты и что они уничтожены, и продолжает: «Да, хорошо бы было, коли бы так мог оживить меня человек, когда он сам не знает, что он, зачем он.

— Как не знает, — с жаром заговорил Pierre, — разве я не чувствую в своей душе, что я часть этого целого, что я ступень (Гердер)» (13, 612).

В последующих главах, где речь идет о жизни князя Андрея в Лысых Горах до переезда в собственное имение, вновь встречается заметка на полях: «Письмо князя Андрея. Гердер. Желчь, отчаян[ие] и раскаяние» (13, 616).

Упоминание Гердера в разговоре князя Андрея и Пьера осталось и в окончательной редакции, в 12 главе суть его идей излагает Пьер. Это те самые идеи, которые обсуждались Белкиным, Ананьевым, Тушиным. Но это не цитата из Гердера, как было в одной из рукописей, и не примитивное толкование, которое предлагал Тушин. Теперь это разговор образованных и начитанных людей, которые интересуются философскими проблемами. Пьер излагает идеи Гердера своими словами, но близко к авторскому тексту: «Разве я не чувствую в своей душе, что я составляю часть этого огромного, гармонического целого. Разве я не чувствую, что я в этом огромном бесчисленном количестве существ, в которых проявляется Божество, — высшая сила, как хотите, — что я составляю одно звено, одну ступень от низших существ к высшим. Ежели я вижу, ясно вижу эту лестницу, которая ведет от растения к человеку, то отчего же я предположу, что эта лестница прерывается со мною, а не ведет дальше и дальше. Я чувствую, что я не только не могу исчезнуть, как ничто не исчезает в мире, но что я всегда буду и всегда был. Я чувствую, что кроме меня надо мной живут духи и что в этом мире есть правда».

Если в рукописях обсуждение этой теории происходит перед смертью Белкина, то в окончательном тексте она важна для князя Андрея, который переживает смерть жены и испытывает чувство вины. Пьер знал атеистические убеждения Болконского, поэтому так горячо излагал гердеровские идеи. Князь Андрей с существованием жизни после смерти неожиданно для Пьера соглашается, но приводит другие аргументы: «Да, это учение Гердера, <...> но не то <...> убедит меня, а жизнь и смерть, вот что убеждает. Убеждает то, что видишь дорогое тебе существо, которое связано с тобой, перед которым ты был виноват и надеялся оправдаться <...> и вдруг это существо страдает, мучается и перестает быть... Зачем? Не может быть, чтоб не было ответа! И я верю, что он есть.... Вот что убеждает, вот что убедило меня».

И еще одна тема, источником которой стала статья Гердера, получает развитие в романе. В одной из ранних редакций Белкин, после обсуждения статьи Гердера, рассказывает свой сон: «...вот вчера, как мы пришли, <...> выпил водки согреться, да и лег там у роты, на спине заснул. И вдруг мне чудится, что стою я за дверью, и из-за двери прет что-то, а я держу, и

что лезет это моя смерть. И нет у меня сил держать. Наперла, я упал и вижу, что умер, и так испугался, что проснулся. Проснулся. “Вишь ты, я не умер”. Так обрадовался» (13, 368). Совершенно очевидно, что это сон, который в окончательной редакции снится князю Андрею после ранения. Сон Белкина встречается только в одной из рукописей. Очевидно, от идеи отдать этот сон Белкину Толстой сразу отказывается, поскольку он не видел здесь возможности развития самой идеи, возможностей ее анализа, обсуждения. Зато в другой рукописи, более поздней (№ 82), Ананьев зачитывает отрывок из статьи Гердера: «И когда последний сон, сон смерти, овладеет нашим скорбным телом, тогда, подобно как обыкновенный сон освежает и обновляет в нас некоторые язвы, коих жизнь исцелить была не в силах: доставит нам отдохновение после трудов жизни, приготавливает душу к радостному пробуждению, к расвету обновленной юности». Именно эта тема смерти как пробуждения и будет центральной в восприятии читателем сна князя Андрея. Идеи Гердера в этом контексте имеют совсем другую смысловую нагрузку. Отметим, что позднее, в 1887 г., работая над трактатом «О жизни и смерти», Толстой вычеркивает вторую часть названия, оставляя на полях черновика помету: «Смерти не существует»¹.

Толстой знал и другие работы Гердера. Рассуждая о содержании понятия красота, он сравнивает трактовки красоты Винкельмана, Лессинга, Гердера, Гете (Что такое искусство? (1897—1898); 30, 42). Упоминается Гердер и в вариантах статьи «О Шекспире и драме».

Keywords: *War and Peace by L.N. Tolstoi, I.G. Gerder, idea of immortality*

Об авторе:

ВАСИЛЬЕВА Светлана Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

¹ Подробнее см.: Горбылев Н.А. Смерть как феномен индивидуальной трагедии // Яснополянский сборник: 2014: Статьи, материалы, публикации. — Ч. I. Музей-усадьба Л.Н. Толстого Ясная Поляна, 2014. — С. 109.

ВЕЧНОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ Д. Л. МОРДОВЦЕВА

В статье рассматриваются проявление категорий вечного и исторического как основных элементов поэтики исторической романистики Д.Л. Мордовцева. На примере целого ряда произведений исследуется противопоставление Вечности как Закона и Истории как Процесса, что является важной особенностью художественного метода писателя.

Ключевые слова: *Художественность, история русской литературы XIX в., исторический роман, Аввакум, Петр I, Д.Л. Мордовцев*

Даниил Лукич Мордовцев (1830-1905) — российский литератор, автор целого ряда произведений на историческую тематику. Профессиональный историк, Мордовцев дважды получал приглашение возглавить кафедру русской истории Санкт-Петербургского университета, выпускником которого он являлся, но в силу жизненных обстоятельств так и не смог полностью посвятить себя научной карьере¹. Известность ему принесли исторические исследования 1860-х гг., посвященные народным протестным движениям XVII-XVIII вв., а также очерки по истории пугачевского бунта. К исторической беллетристике Мордовцев обратился в конце 1870-х гг., а первый же исторический роман «Идеалисты и реалисты» (1878) заставил говорить о его авторе как о крупном историческом писателе.

Сама проблематика вечного и исторического для поэтики художественной прозы Мордовцева является системообразующей. В ее раскрытии нам видится путь к пониманию особенностей мировоззрения литератора и секрета популярности его исторических произведений.

Одной из важнейших отличительных черт творческого метода Мордовцева является тесное переплетение исторического документализма, литературности и журнальной полемично-

¹ Быков П.В. Д.Л. Мордовцев. Критико-биографический очерк // Мордовцев Д.Л. Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. Т. 1. — Спб. 1914. — с. XIV.

сти, что само по себе обеспечивало, по мнению Е. Н. Пенской, устойчивость общей системы исторической беллетристики писателя¹.

Следует отметить, что исследованию художественного творчества Мордовцева в настоящее время уделяется, на наш взгляд, недостаточно внимания. Истоки этой недостаточности видятся в укорененности взгляда на писателя как на представителя «второго ряда» русской литературы XIX в., эстетические достоинства произведений которого способны удовлетворить разве что «среднюю» публику².

С другой стороны, своеобразие творческого метода Д. Л. Мордовцева, связанного с установкой на документализм и подлинность исторической фактуры, не позволяет отделить собственно литературоведческое изучение художественного наследия писателя от историографических даже политологических исследований работ Мордовцева как историка и публициста. Нельзя не согласиться с утверждением А. Ю. Сорочана, считавшего, что осмысление культурной и литературной ситуации второй половины XIX века невозможно без исследования основных творческих установок литератора, являвшегося одним из самых популярных и плодовитых авторов своего времени³.

Творческий путь Мордовцева-художника сложно назвать прямым, тем не менее, и в его извилистом движении заметен ряд важных идейных доминант. Как яркий представитель своего времени, Мордовцев испытывал влияние популярности естествознания, в 1860-1880-х годах оказавшего сильнейшее воздействие на развитие гуманитарных дисциплин — социологию, историческую науку и даже литературу. «Содержание каждой философской системы рано или поздно делается об-

¹Пенская Е.Н. Русский исторический роман XIX века / Е.Н. Пенская // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом [Текст]: Коллект. моногр. в честь проф. И.М. Савельевой— М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2012. — С. 463.

² Венгеров С.А. Мордовцев (Даниил Лукич). // Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И. Е. Андреевского. — СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890-1907. — Т. 19а: Михаила Орден — Московский Телеграф. — 1896.

³Сорочан А.Ю. Формы репрезентации истории в русской прозе XIX века. Диссертация ... д.ф.н. — Тверь, 2008. — С. 16.

щим достоянием, — считал историк Н. И. Кареев, — переходя в область применений, в литературу, в ходячие мнения образованных сословий»¹. Для середины XIX в. роль одной из таких формирующих мировоззрение систем играл европейский позитивизм, развитию которого сопутствовали серьезные успехи в изучении окружающей человека среды.

Влияние это распространялось даже на качественное обновление риторических приемов в языке гуманитарных дисциплин. «Как природа физического организма познается из физиологического его развития, — писал вполне в духе своего времени Б. Н. Чичерин в 1868 г., — так разумные силы, составляющие естество человека, познаются из исторического их проявления. В истории мысли раскрывается ее существо и лежащие в ней законы; история служит ей и проверкою собственной ее деятельности. В отличие от физического организма, вечно прикованного к одним и тем же формам, мысль способна отрешиться от исторических начал»².

Говорить о человеке как об организме, включенном в более сложную жизненную систему, как о представителе одной из бытийных сфер, в которой действуют типологически схожие законы с остальным миром, — такой язык приходил на смену языку отвлеченных понятий эпохи романтизма. Собственно, это и была одна из задач позитивизма — замена философского (метафизического) знания научным (позитивным), образцом которого служили естественные науки³. В русской философской мысли проникновение естествознания в гуманитарную сферу было сформулировано Н. Г. Чернышевским в работе «Антропологический принцип в философии»: «Основанием для той части философии, которая рассматривает вопросы о человеке, точно так же служат естественные науки, как и для другой части, рассматривающей вопросы о внешней природе»⁴.

¹ Кареев Н.И. Философия истории в русской литературе. Изд. 2-е. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. — С. 13.

² Чичерин Б. Н. История политических учений. Древность и средние века. Изд. 2-е. — М. 1903. — С. 1.

³ Межуев В.М. Позитивистская философия культуры // Межуев В.М. Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 170.

⁴ Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. 2-е изд. М.: Искусство, 1978. С. 38.

В творчестве Мордовцева интерес к достижениям естествознания проявился в установке писателя на выявление исторических взаимосвязей между различными феноменами социального мироустройства, а в более общем смысле — на поиске исторических законов, чье действие абсолютно для всех народов и всех эпох. Другими словами, Мордовцев в своей исторической беллетристике старался найти нечто универсальное, вечное, что позволило бы его читателю-современнику расширить собственное понимание окружающей его действительности.

Следы влияния естественнонаучной образности можно заметить в различных художественных приемах, которые Мордовцев использовал для обоснования собственных взглядов или донесения до читателя той или иной исторической концепции. Так, говоря о расколе, он сравнивал Русь с дубом, а расколовшим ее «обухом» считал типографский станок. «Что же был за клин такой чудовищный, который расколол такое громадное, вековое дерево, как московское царство, расколол надвое от ветвей и вершины до корня?»¹ — в этом вопросе легко можно заметить «ботаническую» риторику, а в ответе на него читается и обоснование некоего исторического принципа, закона, согласно которому и происходило движение русской истории в конце XVII века. «Идея, в каком бы виде она ни входила в государство, в общество, в семью, — считал Мордовцев, — всегда входила клином в живое тело и расщепляла его: входила ли она в виде живого слова, проповеди, в виде книги, в виде знания, она всегда и везде одними усваивалась и принималась, другими отрицалась»². Обращает на себя и декларируемая всесторонность действия этого «закона» — это все социальные сферы, в которые в течение жизни человек включается как общественная единица.

Идейная опора на определенные исторические принципы, понимаемые Мордовцевым в качестве постоянно действующих законов человеческого общества, позволяла писателю конструировать внутри произведения всепроникающую перспективу, проекция которой на современность должна была подска-

¹ Мордовцев Д. Л. Соловецкое сиденье. / Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. — Спб. 1914. — С. 27.

² Там же. С. 26-27.

зывать читателю не только историческую ценность того или иного исторического деятеля или события, но и соотносить события дня сегодняшнего с событиями описываемого в произведении прошлого.

Такой перспективой, к примеру, наделены литературные портреты главных героев романа «Великий раскол» — боярыни Морозовой и протопопа Аввакума, чьи фигуры отнюдь не случайно соотносились с образами революционеров-народовольцев второй половины 1870-х гг.¹ Таков и Евдоким Кравков — главный герой повести «Социалист прошлого века», само название которой уже указывает на стремление Мордовцева связать трагическую судьбу пострадавшего за приверженность старообрядчеству дворянина екатерининских времен с судьбой «социалистов»-народников 1870-х гг.

Изначально в «перспективе» изображены также сторонники церковных реформ и их основные вершители. В этом качестве Мордовцев видел представителей различных силовых структур от времен царя Алексея Михайловича до царствования императрицы Екатерины Великой — Ф. Ю. Ромодановского, А. И. Ушакова, С. И. Шешковского².

Исследование в различных произведениях Мордовцева внутренней соотнесенности временного и вечного, единичного и универсального позволяет говорить о характерном для всего творчества художественном приеме, создававшем возможность отступления от вымышленной фабулы в сторону сконструированной модели из достоверно известных событий и фактов. Отбор исторического материала, эмоциональная окраска, открытые авторские симпатии и антипатии в адрес конкретных персонажей помогали Мордовцеву не только поддерживать интригу, но и придавать развитию того или иного явления определенные логику и порядок. Это вполне соответствовало убежденности литератора в существовании пронизывающих человеческое общество взаимосвязей, которые оказывают всестороннее влияние на развитие всего «человеческого организ-

¹ Устинов А.В. Проекция современности в изображении раскола в романе Д.Л. Мордовцева «Великий раскол» // Настоящее как сюжет: Материалы международной научной конференции / Ред. С.А. Васильева. — Тверь: Издательство М.Ю. Батасовой, 2013. — С. 27.

² Мордовцев Д. Л. Великий раскол. / Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. — Спб. 1914. — С. 386.

ма): «В истории нет ничего случайного, — писал Мордовцев в 1871 году, — в силу законов вытекаемости известных явлений их известных причин, в силу законов рождаемости исторических фактов из данных исторических материалов»¹.

Соотнесение «вечности» и «истории» в художественном творчестве писателя можно охарактеризовать как отношение между Законом и Процессом. Само же произведение является примером движения определенного исторического явления в рамках действий различных исторических законов. Герои — актеры всемирной драмы. Их действия обусловлены в первую очередь влиянием комплекса исторических причин. В их поступках читатель легко можно узнать поведение своего современника.

Даже авторские эпитеты могли нести на себе нагрузку нарочитого осовременивания: для этого Мордовцев использовал многочисленные отступления, проясняющие читателю ту «историческую точку», в которой развивается действие произведения в данный момент. Так, протопоп Аввакум — «оратор и пропагандист по призванию»², деятельный старик-египтянин в романе «Замурованная царица» назван «энтузиастом»³, а хитрый жрец в том же произведении именуется «продувным»⁴, что подчеркивает ироничное отношение писателя к языческим верованиям людей древности. Сами же египтяне, с точки зрения писателя, могли проявлять и «нигилистические наклонности»⁵.

«Вечность» в художественной прозе Мордовцева предстает перед читателем в качестве неизменных законов развития человеческого общества, различных «постоянных» сюжетов, обращение к которым превращает их в своеобразные этические маркеры, позволяющих читателю соотнести поступки персонажей с известным ему «правильным» поступком. Важную

¹ Мордовцев Д.Л. Представляет ли прошлое русского народа какие-либо политические движения // Отечественные записки. — 1871. № 3. — С. 124.

² Мордовцев Д. Л. Великий раскол. — С. 55.

³ Мордовцев Д. Л. Замурованная царица // Мордовцев Д. Л. Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. — Спб. 1914. — С. 36.

⁴ Там же. С. 166.

⁵ Там же. С. 216.

роль для художественных построений Мордовцева играет и «вечность» как сакральное пространство — фон действия для развития религиозного сюжета.

Если о существовании исторических законов Мордовцев общал читателю преимущественно с помощью авторских отступлений, то для внедрения «вечных» сюжетов им использовалась речь персонажей. Историческая проза Мордовцева настолько изобилует упоминаниями различных литературных произведений, что включение подобной «литературной» истории (т.е. истории, известной читателю из других литературных произведений, иногда — исторических памятников) позволило А. Ю. Сорочану охарактеризовать творческий метод Д. Л. Мордовцева как «квази-история»¹.

В качестве примера такой опоры на «вечный» сюжет является эпизод из повести «Поиманы есте богом и великим государем» (1889), в котором князя Щенятева, под руководством которого осуществлялся переезд трехсот семей местной знати в Москву, псковский юродивый недвусмысленно приветствует «Здравствуй, фараон»², определяя тем самым предельно конкретную художественную диспозицию. Между тем такая литературность вряд ли может быть признана аутентичной для речи реально существовавшего исторического юродивого. Но для Мордовцева в данном случае более важной является необходимость высказать собственное отношение к описываемому в произведении событию, ради чего приходилось жертвовать исторической достоверностью.

В исторической прозе Мордовцева могут быть выделены два крупных тематических блока, которые составляют произведения о русской истории и произведения из истории древнего мира и античности соответственно. По времени создания эти произведения допустимо разделить на два основных этапа — с 1878 по 1889 год и с 1890 года до 1905, т.е., до самой смерти писателя. Если для первого этапа в большей степени харак-

¹ Сорочан А.Ю. «Квазиисторический роман» в русской литературе XIXв. Д.Л. Мордовцев. — Тверь: Марина, 2007.

² Мордовцев Д.Л. Поиманы есте богом и великим государем / Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. — Спб., 1914. — С. 142.

терны произведения о русской истории, то для второго — об истории древней¹.

Среди произведений о русской истории можно определить несколько основных историко-событийных узлов, таких как формирование национального централизованного государства XIV-XVI вв., церковный раскол и старообрядческое движение XVII-XVIII вв., становление Российской империи XVIII-XIX вв., история Украины (Малороссии) XVII-XVIII вв.

Изложение истории древнего мира в интерпретации Мордовцева также имеет ряд аспектов, среди которых — историческое бытописание, чему посвящены преимущественно произведения 1890-х годов, такие как «Замурованная царица» (1890), «Говор камней. Четырнадцать рассказов из истории древнего Египта» (1895) и др., а также катастрофы древнего мира — как природные, так и связанные с войнами и завоеваниями — «Жертвы вулкана» (1891), «Последняя иудейская царица» (1896), «Последние дни Иерусалима» (1898).

Важной особенностью поэтики Мордовцева является перенос внимания читателя с вымышленной авантюрной коллизии на стечения исторических обстоятельств. Сама история в лучших романах писателя из внешнего фона становится объектом художественного исследования², а историческое событие или процесс, которому посвящено произведение, под мастерским пером писателя превращается в центральный и всепроникающий образ.

Центральное место в исторической беллетристике Мордовцева занимает тема раскола русской церкви и истории старообрядчества. Ей посвящен целый ряд произведений, объединенных не только общими историческими периодами, но и рассматривающих различные идейные и религиозные феномены в рамках развития общего исторического процесса, представлявшегося Мордовцеву важнейшим в русской истории. А общие принципы описания исторического прошлого в рамках действия «центробежных» и «центростремительных» сил по-

¹ Мезьер А.В. Русская словесность с XI по XIX столетия включительно. Библиографический указатель произведений русской словесности в связи с историей литературы и критикой. — Спб., 1902. С. 235-237.

² Панов С.И., Ранчин А.М. Д.Л. Мордовцев и его историческая проза // Мордовцев Д. Л. За чьи грехи? Великий раскол. — М.: Правда, 1990. — С. 12.

звolyают говорить о едином историсософском подходе, на который писатель ориентировался при создании этих произведений.

Подавляющее большинство литературных героев Мордовцева — исторические фигуры, чьи образы создавались писателем на основании достоверно известных фактов, почерпнутых им из различных источников. Таковы все действующие лица первого плана романов «Идеалисты и реалисты» (1878), «Лжедмитрий» (1879) и «Великий раскол» (1880), повестей «Соловецкое сиденье» (1880), «Социалист прошлого века» (1882).

Ориентируясь на реконструкцию подлинного исторического объекта в качестве элемента определенной исторической перспективы, Мордовцев стремился привлечь в свои произведения не только образы людей прошлого, но и живых существ, о чьем существовании было известно из различных исторических и литературных произведений. Таковы, например, мыши и птицы в романе «Великий раскол» — их писатель «заимствовал» в «Житии протопопа Аввакума»¹. Стоит отметить и льва, спутника фараона Рамзеса в романе «Замурованная царица»² — рассказ о нем восходит к «Исторической библиотеке» Диодора Сицилийского³.

Для целой группы произведений о расколе русской церкви и становлении Российской империи существует ряд «сквозных» исторических фигур и событий, упоминание которых или даже включение в сюжет позволяло Мордовцеву представить полотно отечественной истории более широким и разнообразным, что вполне соответствовало его базовой творческой установке на описание истории как сложного и противоречивого процесса.

Таковы, например, протопоп Аввакум, царь Алексей Михайлович, император Петр I, царица Софья Алексеевна, разбойничий атаман Степан Разин. Примечательно, что включение этих фигур в действие различных романов и повестей не добавляет что-либо к их образам, но всякий раз их образы до-

¹ Устинов А.В. Анимализм в романе Д.Л. Мордовцева "Великий раскол" // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. — М: Интрада, 2014. — С. 87.

² Мордовцев Д. Л. Замурованная царица. — С. 3-4.

³ Diodori Siculi. Bibliothecae historicae quae supersunt. T.1. — Lipsiae. 1875. — С. 84.

полняют и усложняют повествование. То есть протопоп Аввакум, присутствующий в романе «Великий раскол», в котором он является главным героем, появляется в романе «За чьи грехи?», и это появление ничего нового не сообщает о протопопе Аввакуме как таковом, — это все тот же непокорный идеалист, с которым читатель имел возможность познакомиться ранее, но его встреча со Степаном Разиным помогает изобразить духовные искания взбунтовавшегося казачества. Ведь бунт русского человека в определенных исторических условиях для Мордовцева являлся единственным выходом в стремлении к духовной свободе¹.

Фокусирование внимание читателя именно на этих исторических фигурах определялось не только интересом современного Мордовцеву читающего общества, но и главным образом тем, что каждый из этих героев выражал собой, с точки зрения литератора, определенный исторический тип. Мордовцев изобразил своих героев в различные периоды жизни, обозначив их внутренние изменения и вместе с этим — одним им присущие черты. В каждом же по отдельности он видел не только определенный идеал, но и потенцию возможного развития России.

Показательно в этом изображение детства и взросления царевича Петра в романе «Великий раскол»: «Петрушенька-царевич, которому пошел уже десятый годок, по смерти батюшки перестал топить щенят и котят и вместе с сверстниками “робятками” изволил тешиться потешными ружьями, барабанами, пушками и из зависти к сестрице Софьюшке перегоняет уже ее во всех “уроках арифметики” и иных хитростей»². В этом легковесном, на первый взгляд, фрагменте, в действительности звучит безжалостный и горький приговор всему будущему России, которая вскорости будет поставлена «на дыбы» по воле одного-единственного человека, чья детская жестокость развивалась от погубления щенят до военных игр с живыми людьми в качестве мишеней, а стремление к наукам продиктовано одной лишь завистью к старшей сестре.

¹ Сорочан А.Ю. «Квазиисторический роман» в русской литературе XIXв. Д.Л. Мордовцев. — С. 39.

² Мордовцев Д.Л. Великий раскол. — С. 395.

В романе же «Державный плотник» Петр изображен как могучий титан, по воле которого изменяется историческая судьба целой страны. Но даже создавая в целом более положительный, нежели в романе «Идеалисты и реалисты», образ российского самодержца, Мордовцев с помощью одной только художественной детали способен был указать на противоречивость собственного глубоко личного отношения к фигуре российского императора.

«— Подай топор, — сказал государь, ища что-то горевшими вдохновением глазами.

И он нашел. Это были две стройные, высокие березы.

Царь срубил их, обтесал, заострил собственноручно стволы и приказал инженер-генералу Ламберту выкопать в земле две глубокие лунки, на расстоянии нескольких сажен одна от другой»¹.

Многозначительное разделение связного фрагмента на абзацы позволило Мордовцеву сделать несколько акцентов — на топоре, на березах, на лунках. Царь, собственноручно рубящий березы, для обозначения будущих триумфальных ворот, — сложно в этом не заметить яркие символы целой эпохи петровских реформ.

Вся человеческая история, по Мордовцеву, жестока и противоречива. Великий человек, несущий стране обновление и развитие, в действительности, одновременно и безжалостный палач собственного сына, и завистливый брат, и мудрый правитель, на столетия вперед определивший ход российской истории.

Противоречив и образ Аввакума, религиозного фанатика, благословляющего разбойника на бунт, и вместе с этим — святого пророка, поскольку точно так же, как и Петр, выражающего в себе определенный исторический характер русского человека. Этот тип страдающего за веру идеалиста наиболее полно раскрыт у Мордовцева в целом ряде персонажей. Таковы боярыня Морозова в романе «Великий раскол», Василий Левин в романе «Идеалисты и реалисты», Евдоким Кравков в повести «Социалист прошлого века».

¹ Мордовцев Д.Л. Державный плотник / Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. — СПб., 1914. — С. 202.

Отношение к этому типу Мордовцев выразил в заключительных строках романа «Идеалисты и реалисты»: «Бедные, глупые идеалисты! Когда же вы поумнеете?» И это не только простая человеческая жалость, но и восхищение бессмысленным, как может показаться, старанием и рвением в достижении «идеальных» целей. Но мир по Мордовцеву невозможен без таких людей, без примеров их смиренного дерзновения, без их подвигов воли и благочестия. Это будет очень страшный и бессмысленно жестокий мир, если в нем переведутся такие наивные идеалисты-мечтатели.

История для Мордовцева есть вечная борьба «идеалистов» с «реалистами». Побеждают — всегда — вторые. Но первые, и только первые, оставляют в истории свой яркий и незабываемый след, будучи святыми, подвижниками, носителями новых и прогрессивных идей. И будущее — за ними. «Аввакум был прав, говоря о сожигаемых: “из каждой золинки их, из пепла, аки из золы феникса, изростут миллионы верующих”. Так и вышло»¹. В этом фрагменте виден еще один пример тесного переплетения «истории» и «вечности», пример, который для всех поколений читателей Мордовцева будет свидетельствовать о главном уроке его «квази-истории», уроке надежды и веры в собственные силы.

Keywords: *Style, Russian literature of the XIX century., A historical novel, Abakkum, Peter I, Daniel Mordovtsev*

Об авторе:

УСТИНОВ Алексей Валерьевич, Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова, аспирант.

¹ Мордовцев Д.Л. Великий раскол. — С. 391.

«ИСТОРИЧЕСКИЕ МЕЛОЧИ» РУССКОЙ ПОЭЗИИ:
«ВЕЧНОЕ ПРОШЛОЕ» В ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГАХ
И СОБРАНИЯХ СТИХОТВОРЕНИЙ КОНЦА XIX ВЕКА¹

В статье рассматриваются формы актуализации прошлого в поэтически книгах конца XIX столетия. В авторских сборниках конструируются образы «вечного», непреходящего прошлого.

Ключевые слова: лирика, история, К.К. Случевский, А. Коринфский

Начнем с общеизвестного: «Историзм в лирике существенно отличается по формам проявления от историзма в прозе и драме. В силу определенной отвлеченности содержания лирического произведения в лирике, как правило, воссоздаются не какие-то конкретные моменты исторического развития народов, а лишь обобщенное эмоциональное содержание целых эпох в развитии культуры: “дух” древней Греции, рыцарского средневековья, древней Руси. При этом прошлое обыкновенно смыкается с современностью, существуя лишь как дополнительный план или элемент формы поэтической мысли»². Думается, это не совсем верно: «дополнительность» прошлого не всегда вычитывается из текста, а говорить об «отвлеченности» поэзии — просто ошибочно. Единение с современностью осуществляется в различных воплощениях, с разными целями и задачами. Проблема времени в поэтическом тексте, возможно, не имеет однозначного, для всех эпох данного, решения, однако в одном из аспектов она вполне может быть поставлена — слияние времен приводит к созданию своего рода суррогатной вечности, длящегося прошлого. Присутствие прошлого в поэтических текстах, объединенных в книги, может стать объектом пристального внимания. В последней трети XIX в. данная проблема особенно актуальна.

¹ Статья написана в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых — докторов наук (МД-3162.2014.6, «Репрезентация и идентичность в русской литературе XIX-XXI веков»).

² *Кибальник С.А.* Неоклассицизм в русской лирике // На путях к романтизму. — Л.: Наука, 1984. — С. 140.

Условная античность поэзии Державина, где «приметы древности смешивались с современностью»¹, существенно отличается от опытов осмысления прошлого в лирике 1880—1890-х годов. И осмысление непреходящей связи времен было бы невозможным вне осмысления связи текстов. Поэтому вполне логичным представляется анализ не отдельных поэтических сочинений на исторические темы, а рассмотрение этих сочинений в рамках поэтических книг. Еще из общеизвестного: «...пику писательского книготорчества, характеризующего культуру Серебряного века, предшествовал довольно длительный период экспериментов и первичного осознания традиции. В этот момент книга стихов из разряда уникальных опытов начала переходить в класс распространенных явлений...»²

И в книгах стихов проблема вечного движения времени получает подчас неожиданные решения. Естественно, речь в данном случае не идет о сборниках, объединяющих только исторические тексты. Сюжеты прошлого, если их разработка поставлена «на поток», могут обеспечить автора (и читателей) набором ярких картин, вечных лишь по самому принципу рассказывания, лишенных объединяющей идеи. Именно так выглядят «Сказания минувшего» А.А. Навроцкого (Н.А. Вроцкого)³. Подзаголовок «Русские былины и предания в стихах» может ввести в заблуждение; на самом деле обработаны «для вечности» не фольклорные тексты, а распространенные исторические сюжеты. Эпизоды русской истории расположены в хронологическом порядке. Первый том начинается с призвания варягов и завершается стихотворением о «Царе-Освободителе» и «Картиной грядущего», второй открывается «сказанием» о великой княгине Домникии и завершается «Царем-Миротворцем» и «итоговым» сочинением под удивительно оригинальным названием «Россия». Естественно, возвращение к идее процветания государства обеспечивает некоторую стройность цикла, но лишает тексты самостоятельного значения. Это лишь элементы тенденциозной единой схемы неиз-

¹ Там же. — С. 144.

² *Мирошникова О.В.* Итоговая лирическая книга последней трети XIX столетия как вариант циклического метажанра // Гуманитарные науки. — Выпуск 6. — № 28 (2003). — С. 131.

³ *Навроцкий А.А.* Сказания минувшего. — Т. 1—2. — М., 1896—1899.

менного процветания «богом спасенной» страны, выделяются из общего потока отдельные драматические эффекты:

Расступились злобные татары.
Среди них горячий труп лежал;
Из разбитой головы кровавый
Тонкой струйкой ручеек бежал¹.

В других случаях речь идет не об исторических, а о «метаисторических» произведениях: «...средоточием сюжета становится конфликт между настоящим временем и историческим прошлым, который и превращает балладное повествование в драматически напряженное <...> об отечественной истории говорится в обобщенном плане»². Однако в поэтических сборниках К.К. Случевского историческое время репрезентируется не так уж отвлеченно; пафосная «вечность» соседствует с бытовой «реальностью».

В оглавлении книги «Песни из уголка» (1902) поэт выделяет особый раздел «Картины»; при этом в текстах обыгрываются те или иные приметы времени — от имени (Генрих Гейне) до деталей быта (конные прогулки). Однако большинство «картин» принадлежит к разряду снов и видений. Особенно характерно следующее:

Помню, как-то раз мне снился
Генрих Гейне на балу;
Разливалось веселье по всему его челу...³

¹ Навроцкий А.А. Сказания минувшего. — Т. 2. — С. 5.

² Пильд Л. О метаисторических балладах Константина Случевского // История и повествование. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 210.

³ Случевский К. К. Песни из уголка. — С. 105. Любопытно, что Гейне в массовом сознании оценивается исключительно как «поэт времени», его актуальные стихи позволяют соотносить прошлое и настоящее — иногда в неожиданных «семейственных» ракурсах, как в неопубликованном стихотворении Н.А. Стратилатова (1893):

Я давно заметил в старшем моем сыне
Некоторое сходство с Генрихом Гейне.
Этот-то Гейне — славен в целом свете.
Я его раз видел в книжке на портрете.

О Стратилатове см., напр.: Сорочан А.Ю. «Курортный текст» литературной провинции, или Странствия провинциального эротомана //

А в тех случаях, когда поэт пытается осмыслить более масштабные закономерности, история предстает у Случевского в предельно общем виде — в текстах совершенно иных.

С каким глубоким уваженьем
Стою пред этим склепом я:
Тут длинный ряд почивших предков
Хранит немецкая семья.
О! если б только люди знали,
Какой счастливый в том залог,
Чтоб не разбрасывать им мертвых,
Чтоб их живой заметить мог...¹

Нетрудно заметить, что наиболее важна история семейная, автора занимает связь времен, намечающаяся в частной жизни. Именно такое вторжение прошлого в настоящее, выход за пределы своего времени, изображается в текстах Случевского, объединенных темой смерти. Своеобразную историю человека, связанного незримыми узами с ушедшими поколениями, Случевский развивает не только в стихах, вошедших в сборник «Песни из уголка», но и в прозе («Профессор бессмертия»). Вечное соприсутствие прошлого настоящему облекается в форму медитаций, где важно не собственно событие, а осознание того, что «тени» (принадлежащие прошлому) входят и в настоящее. Позиция Случевского со свойственной поэту прямолинейностью выразилась в стихотворении «Велик запас событий разных...»: «Людского духа воплощенья <...> причина всех событий <...> В них ткань судеб — с основой нитей глухих и ветхих зауряд»². Исторические рассказы Случевского, при всей их «картинности» и наличии острых сюжетов, тоже посвящены теням прошлого (про завещание Елизаветы). «Компенсация тяги Случевского к нарративу»³ в балладах — лишь часть более сложной модели взаимоотношений прошлого и настоящего.

Провинция как реальность и как объект осмысления. — Тверь, 2001. — С. 37—46.

¹ Случевский К.К. Песни из уголка. — СПб., 1902. — С. 107.

² Там же. — С. 114.

³ Пильд Л. О метаисторических балладах Константина Случевского. — С. 219.

В собрании стихов Случевского исторические тексты также выделены самим поэтом в особый раздел. В стихотворении «Во мне спокойно спят гиганты...» отношение к истории представлено наиболее отчетливо. Последовательность мифологических и исторических образов ведет к утверждению «связи времен»; события минувшего соотносятся с настоящим — пусть это мгновения, но их значение не является сиюминутным, а скорее вечным и непреходящим:

О нет! Не кончено творенье!
Бог продолжает создавать
И, чтобы мир был необъятней,
Он поручил — не забывать!¹

Воскрешение подобных мгновений осуществляется в балладах Случевского; вполне логично исторические баллады ставятся в один ряд с «фантазиями». Мемфисский жрец и умершие древние боги — персонажи, значение которым придает человеческая фантазия; поэта занимают не специфические ценности минувшего, а возможность перебросить от них мост к настоящему и дальше... Мельчайшая деталь прошлого развертывается в знаковый образ, как в «Петре I на каналах»:

Головой царь поник... Потемнел его лик...
Дума черная радость хоронит...
«Отчего тут вода, — вздумал царь, — не туда,
Куда надо бы ей, мошку гонит?» (195)

И важен не конкретный исторический анекдот, не разоблачение мздоимцев и казнокрадов. «Применение» истории — дело совсем других авторов; поэт же видит в отдельном мгновении ключ к пониманию «большого» и «малого», в «случае» из истории — отсвет вечных истин. Потому и величие исторических персонажей у Случевского подчеркнуто:

Как его, гиганта, мерить
Нашим маленьким аршином?

Где судить траве о тыне,
Разрастаясь по-над тыном? («О царевиче Алексее», 201)

¹ Случевский К.К. Стихотворения. Поэмы. Проза. — М.: Современник, 1988. — С. 166. Далее цитаты даны с указанием страниц в тексте.

«Смысл живого поученья» «нетрудно уловить» («Корона патриарха Никона») — но для этого надо быть поэтом, способным привлекать внимание к малому и далекому. И тогда за ним различается «высший суд» — в истории более, чем где бы то ни было:

Народ метет порой великим дуновеньем...
Наскучив разбирать, кто прав и кто велик,
Сквозь мысли лживые, с их долгим сомненьем,
Он продвигает вдруг свой затемненный лик... (204).

Отношение к «народу» в стихах Случевского далеко от идеализации, даже когда сам текст обретает форму «народного предания». Аналогии с квазиисторическим повествованием¹ заметны — тем более, что в рассказах из русской истории Случевский повторяет многие формулы из стихотворений.

Нечто подобное обнаруживается и в лирике К.М. Фофанова; здесь заглавия книг «Тени и тайны» и «Иллюзии» могут быть отнесены не только к настоящему, но и к прошлому и будущему.

Любопытен ряд, в который включаются тексты о прошлом в книгах А.А. Коринфского. В книге «Тени жизни» (1897) баллады и исторические тексты не выделены особо, они перемежаются жанровыми картинками и даже юмористическими зарисовками; в «Песнях сердца» (1894) «поэмы, баллады и легенды» — помещены в третий раздел, после «лирических стихотворений» и «картин», перед «мотивами иностранных поэтов». Позднее исторические «Бывальщины» объединялись поэтом с «Черными розами» и «Отголосками» в книге 1896 года, с «Картинами Севера» в сборнике 1899 года, и только в 1901 году изданы отдельно.

Рассмотрим издание 1896 года. Оно открывается разделом «лирических» стихотворений, далее следуют «бывальщины», а затем — близкие современности «Отголоски». Сюжеты, избираемые Коринфским в данной книге, исключительно разноплановы — это касается и эпох, и национальных традиций. Но в его текстах (не совсем привычно для жанра «бывальщин») используются не столько сюжеты, сколько аналогии. Вот, к

¹ См. об этом, напр.: Сорочан А.Ю. Квазиисторический роман в русской литературе XIX века. Д.Л. Мордовцев. — Тверь: Марина, 2007.

примеру, «Бертрада» — сказание об Анне Ярославне, посвященное М.Н. Волконскому:

В парижском славном замке
Богатства всей земли
Под сводом зал высоких
Приют себе нашли;
В парижском славном замке
И счета нет пирам
В честь юной королевы —
Царицы гордых дам...¹

Однако наибольший интерес для поэта представляет не противопоставление французского «двора разгульного» и «Руси Святой». Ярославна, королева Франции, уподобляется другой Ярославне, из «Слова о полку Игореве»; языческие образы соотносятся с христианскими, а европейские балладные традиции — с традиционным осмыслением русской национальной идентичности. Коринфский использует географические указания, чтобы конкретизировать связи с культурной традицией. По существу, наибольшее значение имеет не религиозная, а как раз литературная составляющая.

Всю Светлую Неделю —
Пасхальный красный звон;
От Лыбеди до Свири
Гудёт, не молкнет он...
Всю Светлую Неделю
Словутич — Днепр и лес,
И горы, и пещеры
Поют: «Христос воскрес!»

Вздыхает Ярославна:
«По берегу Днепра,
Поди, и хороводы
Давно водить пора!»... (49)

¹ Коринфский А.А. Черные розы; Бывальщины; Отголоски. — М., 1896. — С. 47. Далее цитаты из этого издания даны с указанием страниц в тексте.

И в дальнейшем даже не вполне исторические сюжеты обретают место в истории за счет прежде всего литературных аналогий. «Златоогненный цвет» снабжен подзаголовком «из весенних фантазий», но ближе всего к балладам Жуковского — переключка и сюжетная (Иванова ночь), и эстетическая (выбор тональности повествования и поэтических приемов):

Говорят, на Руси — с незапамятных лет
Расцветает в лесах златоогненный цвет, —
На Иванову ночь, под намётом кустов,
Словно жар, он горит между трав и цветов (51).

Другие тексты напрямую связаны с литературной традицией посвящениями. Так, «Потайный сказ» посвящен Д.Н. Мамину-Сибиряку, «Бегство богов» — исследователю мифологии Н. М. Ядринцеву, скандинавская сказка «Князь — добротворец» сопровождается примечанием «мотив Андерсена» и т.д.

В некоторых случаях тексты «бывальщин» связаны с фольклорными штудиями Коринфского; как раз в этот период он трудится над фундаментальным сводом «Народная Русь». Но многие псевдофольклорные тексты опираются на литературную традицию гораздо значительнее, чем стремится продемонстрировать автор. Например, русская сказка «Несмеяна-королевна» разделена на главы, каждая из которых начинается отсылкой к известным литературным сказкам. Первая —

Был король на свете — Месяц
И богат, и тороват,
А про месяцеву славу
Людам звезды говорят (110);

вторая —

Был на свете дивный остров,
Островам всем царь — Буян,
Отделял его от мира
Непроездный океан (111);

и так далее... Но вернемся к сюжетам «строго» историческим. В тех случаях, когда Коринфский точно указывает дату события и обращается к частным эпизодам мировой истории, для него важен непреходящий моральный смысл происшествия, который поэт и представляет вниманию читателей, как в «эпи-

зоде 1240 года» под названием «Королевская милость». Здесь речь идет о «парламенте евреев», учрежденном Генрихом III. «Закон», утверждаемый королем, прикрывает насилие и беззаконие, «парламент» становится средством для сбора «карманных денег» (135). И тираническая власть, обманывающая людей, предстает в самом неприглядном обличье:

И — опять костры дымились,
И — опять кропили плахи
Кровью равви и гаонов
Хладнокровные монахи (136).

Структура книги «В лучах мечты» (1906) уже подчинена новой системе ценностей. Вот перечень разделов: *В лучах мечты; Думы жизни; На груди природы; Бывальщины; Отголоски; Славянские напевы; Песни Армении; Из иностранных поэтов.*

На первом плане — внутренний мир поэта, в последние разделы отнесены «чужие» и «чуждые» мотивы, а центром сборника становятся «бывальщины» и «отголоски», посвященные разным аспектам осмысления прошлого¹. В дальнейшем удельный вес «случаев» в бывальщинах Коринфского возрастает, однако подробное описание этого процесса было бы слишком продолжительным — учитывая объем поэтического наследия популярного на рубеже веков автора и сохранение принципиальных установок. Следует отметить, что последние стихи Коринфского, посвященные становлению Советской власти, при всей их риторичности, построены по тем же схемам. Историческое событие может обрести истинную ценность, если его смысл очевиден всем, если «единящий мир» преодолевает национальные и временные ограничения, свойственные уникальному событию:

Где б он ни поднялся, над чьей бы страной
Свое ни раскинул он поле —

¹ Нечто противоположное можно обнаружить в «Собраниях стихотворений» А.Н. Майкова: в раздел «Картины» входят «Века и народы», далее следуют «Из славянского мира», «Новогреческие песни», «Отзывы жизни», «Отзывы истории» и «Юбилеи». Сознательно отказываясь в рамках настоящей статьи от анализа обширного материала этого собрания, отмечу, что «поэзия истории» воплощена у Майкова в сложной системе книжных аналогий с иными временами.

Конец подневольной страде вековой,
Начало — свобод светлой доле¹.

Прошлое перестает быть миром «теней», оно сближается с настоящим и занимает место в вечности; мир прошлого, при всей героизации его в «бывальщинах», обретает связи с современностью, древние сюжеты позволяют проводить весьма смелые аналогии, не только тематического, но и эстетического свойства.

Эпизодические обращения к историческим сюжетам в поэзии Я.П. Полонского — из того же ряда; тексты немногочисленны и не выделяются в особые разделы. В «Симеоне, царе болгарском» практика «применений» истории отвергается — пророк, возглашающий вечные истины, как раз указывает на то, что поступок царя будет иметь следствия для его народа в будущем, но Симеон отвергает предсказание, ибо для него важно исполнение высшей воли, а не следование пути пророчества.

В высшей степени интересно обращение Полонского к сюжету о Казимире Великом, откомментированное самим автором (это примечание воспроизводилось в собраниях стихотворений, подготовленных поэтом): «Стихотворение о Казимире Великом было задумано мною в 1871 году. Покойный А.Ф. Гильфердинг просил меня написать его для второго литературного вечера в пользу Славянского комитета. — Тема для стихов была выбрана самим Гильфердингом, им же были присланы мне и материалы, — выписки из *Польского летописца* Длугоша, со следующей в конце припискою: “Раздача хлеба в пору голода у летописца рассказана без всякой связи с другими фактами из жизни Казимира, потому тут у вас *carte blanche*”². Поэту важно выбрать эпизод, не связанный с другими, он утрачивает связи с эпохой и обретает связи новые, вневременные. Да, в пору голода важен призыв к «божьей правде», которая «шла <...> из народа и дошла до нашего лица» (366). Но не менее важна и тема «царского гнева», которая

¹ Рабоче-Крестьянской республики флаг, 1929 // Аполлон Коринфский: неизвестные страницы биографии, письма, стихотворения. — Тверь: Марина, 2005. — С. 26.

² Полонский Я.П. Полное собрание сочинений. — СПб., 1885. — Т. 1. — С. 361.

проявляется в эпизоде с гусяром: «Гнев Великого велик был, страшен — И отраден, как в засуху гром!» (366). Полонский не прочел это стихотворение на вечере в пользу голодающих, однако печатал в соответствующих тематических сборниках. Исторический сюжет встраивается в новые ряды; на основе славянского прошлого создаются причудливые, эффектные картины, несколько не экзотичные, поскольку осмысление прошлого оказывается возможным в настоящем вне практики «применений».

В дальнейшем интерес к «пребывающему в вечности» прошлому сменяется тоской об исчезнувшем. Связь времен в поэтических книгах более не акцентируется, соответствующие тексты либо разбросаны по сборникам стихов в случайном порядке, либо объединены весьма условно. Показательны книги А.А. Голенищева-Кутузова, в сочинениях (в том числе в итоговом прижизненном собрании) которого минувшее предстает как невозвратно утраченное. При этом оно не иллюзорно, но отделено непреодолимой преградой от «здесь и сейчас». Показательно, что поэт не отделяет образов минувшего от переводов и переделок в собрании сочинений; это ушедшее может воскреснуть лишь в фантазии, никак не связанной с настоящим («Спящий сад»):

Померк Царицы образ величавый,
Затоптаны следы минувшей славы!¹

Апофеоз невозвратно ушедшего представлен в небольшом цикле «Перед мраморами»; надгробия и памятники в равной степени несут слабеющее напоминание о прошлом. Даже «семейное предание» «Дед простил» строится на «невозвратных воспоминаниях»; все обращения к «былым годам» — только «живые видения», никак не связанные с настоящим и рождающие лишь чувство скорби о минувшем. Связь воспоминаний с реальностью возможна лишь на бытовом, «житейском» уровне; дочь напоминает герою покойную супругу, а призрак деда смущает спокойствие его наследников.

В «Прощальных песнях» А.М. Жемчужникова, принадлежащих хронологически уже началу следующего века, проти-

¹ Голенищев-Кутузов А. Сочинения в 2 т. — СПб., 1894. — Т. 1. — С. 139.

вопоставлены «то, что есть» и «то, что будет»¹. Вечность как бы исчезает из поэтического текста, связи времен разрушаются. Последнее из «посмертных стихотворений» — послание Л.Н. Толстому — весьма показательны. Прошлое для поэта роли не играет — в итоговом сборнике речь идет о «временном» и «вечном»; история игнорируется; следует отметить, что в перечне достижений Толстого Жемчужников не упоминает исторических произведений.

Можно привести и другие примеры; впрочем, сказанного достаточно для того, чтобы сделать несколько выводов:

1. Осмысление прошлого — важный элемент авторской стратегии при формировании структуры поэтической книги.

2. Исторический сюжет чаще всего представлен с опорой на уже сложившуюся литературную традицию, которая осознается как вечная и неизменная.

3. За «метаисторической» условностью чаще всего скрывается глубокое осмысление прошлого как последовательно выстроенной истории человека и мира.

4. Границы между «фантазией» и реальностью нередко размыты; в зависимости от четкости этих границ мы можем выделить в поэзии последней трети XIX века два опыта интерпретации истории — как вечного и как случайного; впрочем, это разграничение весьма условно.

5. В конце столетия лирическая поэзия уходит от целостного осмысления исторических коллизий; анализу причин этого можно было бы посвятить особую статью...

Keywords: *lyric, history, K. K. Sluchevsky, A. Korinfsky*

Об авторе:

СОРОЧАН Александр Юрьевич — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

¹ Жемчужников А.М. Прощальные песни. — СПб., 1908. — С. 75.

ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ В ПОЭЗИИ

МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

В статье рассматривается образ вечности, создаваемый в поэзии и эссеистике М. А. Волошина. Концепция времени Волошина соотносится с философскими моделями А. Бергсона, Б. Вышеславцева, Н. Бердяева.

Ключевые слова: поэзия, философия, образ вечности, М.А. Волошин, Н. А. Бердяев.

Воссоздавая в своих воспоминаниях физический и духовный облик М.А. Волошина, А.Н. Толстой представлял его как «звездочёта на вершине семярусного холма, запрокинувшего большое бородатое лицо к вечным числам вселенной... Знаки тайные, астральные... чувствуешь в словах его»¹. Толстой так и называет Волошина: «Поэт ритма вечности».

Примечательно четверостишие, открывающее первую книгу стихов поэта и задающее тон всему его творчеству: «И мир как море пред зарёю, / И я иду по лону вод. / И подо мной и надо мною / Трепещет звёздный небосвод». Лирического героя словно «поглощает» время без границ, без начала и конца — он как бы «вписан» в вечность. В стихотворном «Письме» (1904) поэт иллюстрирует своё мироощущение такими словами: «...Но мне понятна беспредельность, / Я в мире знаю только цельность, / Моя душа, как небо звездна, / Кругом поёт родная бездна...». Волошин уподобляет поэтов перешагнувшим через время «мудрым и бессмертным» кентаврам, в которых заключены «бег планет» и «мысль земли».

Движение по лону вод вызывает определённые библейские аллюзии. Сразу же вспоминается: «Я только гроб, в котором тело Бога / Погребено». Или: «Не отходи смущённой Магдалиной — / Мой гроб не пуст...». Или: «Чьей рукой плита моя отвалена...». Поэт — это «освободитель божественных имён», божественной сущности, таящейся в людях, вещах, природе. Это бессмертный неутомимый дух в его земной ипостаси, «себя забывший Бог», тоскующий по Вселенной и вечности, но обречённый земным путям и трагедиям. Лирический герой «по-

¹ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М., 1990. С. 173.

гружён» в мифологическое время, в котором отсутствуют начало и конец, к которому неприменимо понятие линейной протяжённости.

Поэтическое бытие воспринимается вне времени и пространства. Не случайно название небольшого цикла стихов: «Когда время останавливается» (1903-1905). А пространство в данном случае лишается видимых границ. Звёздный небосвод окружает, обволакивает поэта, делает его сопричастным космосу, «восхищает» от земли и обрекает на одиночество. «Иду по лону вод...». Устремление «туда — за грань...». Странничество. Этот мотив — один из ведущих у поэта, назвавшего себя в расширенном варианте этого стихотворения-эпиграфа «Вечный Жид». Это и реальные странствия «пилигрима», и духовные «блуждания», поиски философской истины. Сверхая свой путь, восходя к вершинам познания, поэт и художник остаётся как бы наедине с морем (из которого, согласно преданиям, родилась жизнь), с целым мирозданием. Наедине с историей человечества.

В стихотворениях из цикла «Когда время останавливается» этот ракурс мировоззрения ещё более ошутим: «И день и ночь шумит угрюмо, / И день и ночь на берегу / Я бесконечность стерегу / Средь свиста, грохота и шума. / Когда ж зеркальность тишины / Сулит обманную беспечность, / Сквозит двойная бесконечность / Из отражённой глубины». Для Волошина очень важна именно «двойная бесконечность», «простирающаяся» в обе стороны. Эта амбивалентность мироощущения, осознание себя в мгновении и вечности, создаёт силовое поле стихов: «Быть заключённым в темнице мгновенья, / Мчатся в потоке струящихся дней...».

М. Волошин хорошо усвоил творческий принцип весьма близкого ему по духу А. де Ренья — «воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения»¹, через мимолётное выразить вечное. Излюбленный образ французского писателя — золотые осенние листья, исчезающие от порыва ветра, но оставляющие «запах Славы и Смерти». «Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке, сознавая, что всё тщетно в неиссякаемых временах и даже сама любовь так же мимолётна,

¹ Волошин М. А. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 56.

как дыхание ветра и оттенки неба»¹, — цитирует Волошин лирическую миниатюру Ренье, сопрягая её с известным стихотворением последнего в собственном переводе («Приляг на отмени. Обеими руками...»): «Подумай, что и ты / Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных / Смешает, как пески на отменях прибрежных...».

Сочетание мгновения и вечности, преходящего и неизбывного, Смерти и Эроса должно ассоциироваться с внутренним сознанием своего Я («...подумай, что и ты / Лишь горсть песка...»). В цитируемой статье «Анри де Ренье» (1910) поэт говорит о соотношении жизни и творчества в контексте времени и вечности: «...люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне...»².

По убеждению Волошина (эссе «Horomedon», 1909), вся история человеческих деяний записана в складках моего мозга, вся история зверя жива в бессознательных сокращениях моих мышц, очаг сердца поддерживает в моём теле температуру того Океана, из которого вышло всё живущее на земле, строение костей учит меня тому, как строились горы...»³. И нет ничего удивительного в том, что рука современного человека, сжимающая кремневый нож, испытывает и невольно «повторяет то напряжение мускулов плеча, которое наносит удар»⁴. Рукоятка древнего ножа с выступами для пальцев и есть та самая гробница формы, в которую вливается временной поток из прошлого и будущего.

Более того, отгалкиваясь от эзотерических прозрений, Волошин полагал, что «человеческий дух древнее, чем земля и звёзды». Это наследник всей Вселенной. Тоска и память о вечности не дают ему полностью «причаститься земле», по которой он, утративший цельность духа и воплощённый в грешное тело, проходит «изгнанником, скитальцем и поэтом» («Corona

¹ Там же. С. 61.

² Там же.

³ Волошин М.А. Horomedon // Золотое Руно, 1909. — №11-12. — С. 57.

⁴ Там же. С. 55.

Astralis», 1909). Поэтому, как пишет Волошин в своём эссе, «звёздная влага, неподвижно обнимающая миры, недоступные постижению... приходит в движение и разлагается внутри нас» на три взаимоперетекаемые стихии времени¹ [3:55]. Ведь у настоящего нет границ. Оно заключает в себе будущее и, кроме того, едва возникнув, оборачивается прошлым («уже сложно в кладовую изжитых мгновений»). И в результате — «двойная бесконечность»: «В успокоенную свершённость прошлого бурно вливается грядущее, насыщенное всем трепетом желаний и всеми неистощимыми кладами возможностей»².

Возникают ассоциации с концепцией времени А. Бергсона: психологическое время личности есть «отрицание конкретного времени», «продолжение прошлого в настоящем, а, следовательно, некое подобие органической памяти». Время не подвластно осмыслению, но оно переживается, и в каждом мгновении «всё дано, будущее можно прочесть в настоящем». Как пишет А. Бергсон, «...прошлое, настоящее и будущее сводятся к одному моменту и этот момент есть вечность». Поэт, в понимании М. Волошина, способен в одном мгновении «увидеть весь мир в его целом, пространственном и временном», воспринять «всю историю мира в себе, сосредоточенную в одном мгновении...».

Так что же в таком случае мгновение? В статье «Аполлон и мышь» (1911) поэт даёт ему такое определение: «Острие, которое постоянно ускользает из-под ног и в то же время составляет единственную опору в реальном мире, единственная связь, которой мы держимся для того, чтобы не утратить реального ощущения действительной жизни и с ним вместе единственной возможности проверки наших грёз...»³. Эти ощущения, считает Волошин, не должны настраивать на пессимистический лад. Ведь всё так просто, от нас требуется немного: «Отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее, любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, текущее предпочитая всем прошед-

¹ Волошин М.А. *Horomedon* // Золотое Руно, 1909. №11-12. — С. 55.

² Там же. — С. 57.

³ Волошин. *Лики творчества*. — Л., 1988. — С. 98.

шим и будущим, — вот чего требует от нас аполлинийская мудрость»¹, вожатый времени, Горомедон...

Итак, единственная ощущаемая форма времени, знак вечности, по Волошину, это мгновение, остановить которое неподвластно никакому Фаусту. Только поэт, художник может удерживать «ускользание мгновения», создать «гробницу формы» для времени, протянув «алмазный мост между бытием и тем, что вне бытия», — жизнью духа, вдохновением. Аполлон-Горомедон — это само время, которое, согласно Платону, есть подвижный образ вечности и которое, как и вся Вселенная, внутри нас, о чём поэт напоминает, в частности, в стихотворении «Подмастерье» (1917). Время, о котором весьма почитаемый Волошиным Поль Клодель говорил как о «внутреннем времени» (память есть «внутреннее зрение духа»). Это и есть искусство, творимое в потоке времени, самой истории, струящейся в наших нервах и артериях.

Мифологическое время, как считает А.Ф. Лосев, оборачивается какой-то одной и неподвижной точкой или вечностью, а всё, что совершается в пределах этой вечности, превращается в нечто неподвижное, то есть в нечто такое, что постоянно возвращается к самому себе, вечно вращается в себе самом. Речь идёт о «нераздельной слитности времени и вечности». Время — «развёрнутая вечность, а вечность — свёрнутое в одной точке, в одно мгновение время»², что находит выражение в волошинской поэтической формуле: «Возлюби просторы мгновенья...».

Сам временной поток осознаётся в мифологии как нечто цельное («Я в мире знаю только цельность»), своего рода «ядро», в котором неразделимы причины и следствия. Всё, что совершается в пределах этого «ядра», само для себя и причина и цель. Именно так воспринимает поэт историю России. Возникают ассоциации с философским умозаключением Б.П. Вышеславцева, который утверждал, что «история идёт в обе стороны, к началу и к концу, что она всегда «архаична» и телеологична, что смысл изучения истории состоит не в созерцании прошло-

¹ Там же.

² Лосев А.Ф. Античная философия истории. — М., 1977. — С. 35.

го, а в предвидении будущего...»¹. Вероятно, Волошин согласился бы здесь с понятием телеологичности, заданности истории. Петровская эпоха — это и следствие каких-то процессов, и причина того, что произошло в XX веке. Большевицкая эпоха — это следствие, но она же содержит в себе и цель (вот она, телеологичность) — возрождение России, обретение «поруганного храма», ибо это неизбежно. Да, приход большевиков к власти ознаменовал царство антихриста. Но говорит же Господь в поэме «Левиафан» (1915): «Сих косных тел алкание и злоба / Лишь первый шаг к пожарищам любви».

Особым, «космическим», зрением Волошин прослеживал течение истории, вливающейся в «сегодня», воспринимал историю в её единовременном ракурсе. «Память и история есть первое преодоление смерти и времени, пусть несовершенное, но такое, которое может бесконечно приближаться к полноте “вечной” или абсолютной памяти, — писал Б.П. Вышеславцев в статье «Бессмертие, перевоплощение и Воскресение». — ...Отрезок нашей жизни, нашего сознательного бытия вставлен и вплетён во всю историю мира, как и во всю пространственную вселенную»².

В книге «Путями Каина» проявилось именно такое осознание мира и истории. «Мир познанный есть искаженье мира», — утверждает Волошин. Жизнь нельзя воспринимать традиционно, «линейно». «Мы ищем лишь удобства вычисления, / А в сущности не знаем ничего... / На вызвездившем небе мы не можем / Различить глазом «завтра» от «вчера»... / Струи времён текут неравномерно: / Пространство — лишь многообразье форм» («Космос»). Нет движения истории. Есть вереница снов («История — извечный сон корней»). Нет движения времени. Есть лишь «вечность с жгучей пустотою / Неразгаданных чудес...». Почему — чудес? Да потому что мифологическое время, по Лосеву, «вечно вращается в себе самом, находясь целиком в каждой своей точке и тем самым превращая её в фантастиче-

¹ Вышеславцев Б.П. Бессмертие, перевоплощение и воскресение // Переселение душ: проблема бессмертия в оккультизме и христианстве. — Paris: YMCA-PRESS, б.г. — С. 118.

² Вышеславцев Б.П. Бессмертие, перевоплощение и воскресение // Переселение душ: проблема бессмертия в оккультизме и христианстве. — Paris: YMCA-PRESS, б.г. — С. 118.

ское событие»¹. Нет жизни в привычно-бытовом понимании этого слова: «Явленья жизни — беглый эпизод / Между двумя безмерностями смерти. / Сознание — вспышка молнии в ночи, / Черта аэролита в атмосфере...». Среди философов первой трети XX века Волошину, пожалуй, ближе других Н. Бердяев, который в своей работе «Смысл истории» выдвигает такой тезис: «В известном смысле историческая память объявляет жесточайшую борьбу вечности с временем, и философия истории всегда свидетельствует о величайших победах вечности над временем и тлением»².

Из античных философов нельзя не вспомнить в этой связи о Платоне. Думается, что к творчеству Волошина применим известный афоризм древнего мыслителя: время есть подвижный образ вечности, вечность есть неподвижный образ времени. Эта мифологическая слитность времени и вечности декларируется Волошиным уже в стихотворениях из цикла «Когда время останавливается»: «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо. / Вечность лишь изредка блещет зарницами. / Время порывисто дует в лицо. / Годы несутся огромными птицами». В начале четвёртого стихотворения эта мысль выражается следующим образом: «По ночам, когда в тумане / Звёзды в небе время ткут, / Я ищу разрывы ткани / В вечном кружеве минут...».

Но для Волошина весьма актуально и платоновское учение о познании как припоминании (анамнезис). Ведь всякое проникновение в эпоху тогда лишь плодотворно, когда оно есть внутреннее переживание, подспудное соединение того, что совершается в самой глубине духа познающего, с тем, что было когда-то. Это, в свою очередь, перекликается с утверждением Лейбница — человек есть «зеркало вселенной», с рассуждениями Бердяева о том, что человек заключает в себе великий мир, который может быть в данный момент ещё закрытым, но по мере расширения и просветления сознания внутренне раскрывается. Н.А. Бердяев пишет: «Этот процесс внутреннего просветления и... углубления должен привести к тому, что... человек прорвётся внутрь, в глубь времён, потому что идти в

¹ Лосев А.Ф. Античная философия истории. — М., 1977. — С. 35.

² Бердяев Н.А. Смысл истории. — М., 1990. — С. 16 -17.

глубь времён значит идти в глубь самого себя»¹. У Волошина в стихотворении «Подмастерье» читаем: «Так, высвобождаясь / От власти малого, беспамятного «я», / Увидишь ты, что все явления — / Знаки, / По которым ты вспоминаешь самого себя. / И волокно за волокном собираешь / Ткань духа твоего, разорванного миром».

Утверждая свой «единственный мыслимый идеал», «Град Божий», «находящийся... за гранью времён», поэт даёт повод вновь, уже в другом нравственно-философском контексте, задуматься о постоянном, как говорил Бердяев, «противодействии вечного во времени, постоянном усилии вечных начал свершить победу вечности»².

Keywords: *poetry, philosophy, image of eternity, M.A. Voloshin, N.A. Berdyayev.*

Об авторе:

ПИНАЕВ Сергей Михайлович — доктор филологических наук, профессор Российского университета дружбы народов.

¹ Бердяев Н.А. Смысл истории. — М., 1990. — С. 19.

² Бердяев Н.А. Смысл истории. — М., 1990. — С. 53.

ВЕЧНОЕ И ВРЕМЕННОЕ В ПЬЕСЕ
НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА «ТЕАТР ВЕЧНОЙ ВОЙНЫ»:
ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

В статье рассматриваются различные возможности восприятия и интерпретации текста пьесы Н. Н. Евреинова «Театр вечной войны» (1928) с точки зрения проблемы «вечного — временного/временного». Для того чтобы пьеса пользовалась успехом в эмиграции, она должна была быть равно интересна зрителям разного возраста, образования, социального происхождения. Евреинов решает эту сложную задачу, создавая «многослойное» произведение и играя контекстами, доступными разным группам читателей/зрителей. Первый — конкретно-исторический — определял массовое восприятие. Второй требовал знакомства с теоретическими работами Евреинова, а третий — знания русской драматургии, поскольку у Евреинова есть прямые отсылки к пьесе А. Ф. Писемского.

Ключевые слова: драматургия, Николай Евреинов, русское зарубежье, А.Ф. Писемский, текст, контекст, Первая мировая война, пьеса, театр, поэтика, читательская рецепция

«2 x 2 может равняться на сцене и 3, и 5,
в зависимости от меньшей или большей
театральности»
(Николай Евреинов)

Пьеса Николая Евреинова «Театр вечной войны» была опубликована в 1928 г. в Париже издательством «Москва». В 1929 г. ее поставил рижский Художественный театр, в 1930 г. — Городской театр в Познани. В предисловии к пьесе Евреинов писал:

«Театр вечной войны» составляет последнюю часть моей драматической трилогии “Двойной театр”, первая часть коей — “Самое главное” (для кого комедия, а для кого и драма), вторая часть — “Корабль праведных” и третья — “Театр вечной войны”.

Предметом этой трилогии взят один и тот же феномен *театра в самой жизни*, представленный лишь с различных точек зрения: I — с религиозно-нравственной (“Самое главное”), II — с политико-социальной (“Корабль праведных”) и III — с житейско-философской (“Театр вечной войны”)¹.

Драма — в сравнении с лирикой и эпосом — находилась на периферии литературного процесса в русском зарубежье, и прежде всего это было обусловлено разрушением театра. Писать для сцены в эмиграции было очень сложно, поскольку драматург в гораздо большей степени, чем другие писатели, должен представлять свою аудиторию. В идеале он пишет в расчете на определенное исполнение — театр, труппу, актеров и на определенное восприятие — аудиторию этих исполнителей. Он знает их вкусы, привычки, круг интересов, знает, какие пьесы ставились и смотрелись — т.е. хорошо представляет себе контекст, в котором будет восприниматься его пьеса. В том случае если, как в России до революции, существует развитая система театров, каждый зритель находит своего автора, а автор может по крайней мере выбирать одну из нескольких зрительских групп.

До революции «неустанный искатель театральных истин»² Евреинов мог писать для Александринского театра, для «Кривого Зеркала» или для созданного им «Старинного театра» — «между прочим и для того, чтобы проследив пути сценического творчества, обратить должное внимание как на вечное в нем, так и на случайно-наносное»³ — и в каждом случае рассчитывать на благодарное внимание аудитории, соответствующей установкам определенного театра. В эмиграции нужно было написать пьесу, удовлетворявшую запросы разных зрительских групп одновременно, поскольку, как правило, ни одна из них по отдельности не могла обеспечить коммерческую отдачу от постановки. Строго говоря, в большинстве центров русского рассеяния вообще нельзя было говорить о существовании раз-

¹ *Евреинов Н.Н.* Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны. Вступ. ст. Т.С. Джуровой. — М.: Совпадение, 2007. — С. 292. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

² *Каменский В.* Книга об Евреинове. — Пг.: Современное искусство, 1917. — С. 71.

³ Там же.

личных зрительских групп. Организаторы постановок рассматривали русскую театральную аудиторию как единое целое просто в силу ее малочисленности. Исключение делалось лишь при подготовке спектаклей для специальных групп — например, галлиполийцев, но это были разовые акции.

Для того чтобы пьеса пользовалась успехом в эмиграции, она должна была быть равно интересна зрителям разного возраста, разного социального происхождения, разного образования. Задача сложная, но решаемая, как показали драматурги русского зарубежья. Кто-то из них шел по пути упрощения, кто-то создавал «многослойные» произведения, в которых разные типы зрителей могли увидеть разное. К числу последних относятся, к примеру, И.Д. Сургучев¹, М.А. Алданов² и, конечно, Николай Евреинов. В пьесе «Театр вечной войны» он играл контекстами, позволяя по-разному интерпретировать в том числе вечное и временное. Первый — конкретно-исторический — был понятен в момент публикации практически каждому и определял массовое восприятие. Второй требовал знакомства с творчеством Евреинова и его теоретическими установками, а третий — доступный очень немногим — хорошего знания русской драматургии.

2 x 2 = 3

В 1928 г., когда была опубликована пьеса Евреинова, в Европе очень много писалось и говорилось о Первой мировой войне — в связи с 10-летием ее окончания. Исследования, воспоминания, обзоры публиковались как в прессе, так и отдельными изданиями, проводились публичные лекции и т.п. Пьеса Евреинова воспринималась широкой публикой именно в этом — военном — контексте, и само ее название прямо соотноси-

¹ См. о нем: *Николаев Д.Д.* «Реки Вавилонские» И.Д.Сургучева: поэтика и контекст // VII Сургучевские чтения: Культура провинции: локальный и глобальный контекст: сборник материалов Международной научно-практической конференции. — Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. — С. 9-22.

² См. о нем: *Николаев Д.Д.* Война в пьесе М.А. Алданова «Линия Брунгильды: текст и контекст» // Литература и журналистика в пламени войны: от Первой мировой до Великой Победы. — Ставрополь, 2015 (в печати).

лось с устойчивой формулой «театр военных действий», от которой явно отгалкивался и Евреиннов.

Во второй половине 1920-х гг. газеты русского зарубежья писали о «театре военных действий» не только в связи с Первой мировой войной, но и рассказывая об иных событиях — как текущих, так и исторических. Приведем несколько примеров из парижской газеты «Возрождение». 31 августа 1926 г. она сообщала, ссылаясь на агентство «Рейтер»: «В пятницу кантонские красные войска начали яростную атаку против левого фланга союзной китайской армии, находящегося около Сьен-Нинга. Развивается ожесточенное сражение, которое продолжалось в течение целого дня. У-Пей-Фу спешно выехал на театр военных действий, чтобы самолично руководить операциями»¹. 25 сентября того же года Н. Чебышев писал в статье «Разговоры министров (О записках А.Н. Яхонтова (т. XVIII «Архива русской революции»))»: «Театр военных действий и тыл вышли из подчинения правительства. Определение этого района зависело от военной власти. Самая столица числилась на театре военных действий. Даже резиденция правительства ему не подчинялась. Министр внутренних дел в Петербурге был гостем. Возникало предположение о расширении театра военных действий по линии Тула — Тверь. <...> Петербург, как уже указывалось, был включен в театр военных действий»². 10 декабря в заметке «Праздник Ингерманландских гусар», опубликованной в связи с 222-летием 10-го гусарского ингерманландского полка, С. Слезкин отмечал: «Одним из первых был сформирован в Москве Ингерманландский драгунский полк, тотчас же отправленный под командой премьер-майора Унтера на театр военных действий против шведов»³. О «театре военных действий» в Китае писали А.М. Ренников в «Военном обзоре» 28 декабря 1926 г.⁴ и анонимный автор ре-

¹ Атаки кантонских войск // *Возрождение*. — 1926. — 31 августа. — № 455. — С. 1.

² *Чебышев Н.* Разговоры министров (О записках А.Н. Яхонтова (т. XVIII «Архива русской революции»)) // *Возрождение*. — 1926. — 25 сентября. — № 480. — С. 2.

³ *Слезкин С.* Праздник Ингерманландских гусар // *Возрождение*. — 1926. — 10 декабря. — № 556. — С. 3.

⁴ *Ренников А. М.* Военный обзор // *Возрождение*. — 1926. — 28 декабря. — № 574. — С. 3.

дакционной статьи «Перед китайской загадкой» 12 мая 1927 г.¹

Таким образом, театр и война были устойчиво связаны в сознании зрителя/читателя, причем доминантой в данном контексте являлась именно война. Казалось бы, заменяя в названии определение «мировой» войны — пространственное — категорией «вечной» Евреинов, напротив, предлагал отвлечься от переживания войны мировой, тем более что заявленная идея вечной войны вполне корректно и — отметим — комически может быть интерпретирована в рамках гендерных отношений. Однако контекст в данном случае пересиливает: «вечное» не заменяет «мировое», а дополняет, так что война в итоге приобретает в восприятии зрителя/читателя абсолютный характер — вечной и мировой. Конкретно-историческое, временное, диктует восприятие аудиторией вечного. Даже современные исследователи склонны трактовать текст исходя из того объяснения, что дает в конце первой картины Духовный проповедник. Он объясняет, что «театром вечной войны» «является наша жизнь, сотканная из борьбы всех за свое существованием, и где человек человеку — не столько волк, сколько лисица, идущая к победе, заматавая следы, дорогой ухищрений и притворства!» (С. 208)

«Эволюция теоретических воззрений Евреинова обусловила усложнение проблематики его философско-театральных пьес, написанных позже “Самого Главного” и составляющих вместе с ним драматическую трилогию “Двойной театр”. Каждая пьеса может служить иллюстрацией определенного этапа этой эволюции еврейновского отношения к театру в жизни. <...> Основа еврейновского мировоззрения — представление о театральности как сугубо положительном, светлом, спасительном, “благословенном” начале — начинает осторожно корректироваться а затем и пересматриваться уже в середине 20-х годов, — отмечает А. Д. Семкин. — Идея преобразования остается центральной и в завершающей трилогию “Двойной театр” драме “Театр Вечной Войны”, но здесь на первый план выступает театрализация как орудие агрессии, использование феномена “спасительного” (когда-то) преобразования в вечной войне всех

¹ Перед китайской загадкой // Возрождение. — 1927. — 12 мая. — № 709. — С. 1.

против всех. Позиция автора здесь характеризуется еще более глубоким и беспросветным пессимизмом. Невыносимо тяжелой представляется ему перспектива “все время жить в атмосфере войны, никому не доверяя до конца и обманывая всех, начиная с себя...”, не меньшее отвращение вызывает и правда: “К чему мне эта правда твоя, — односторонняя, условная, вызывающая вообще сомнение, правда ли это человеческая или бунт скота, живущего в человеке?!”. Конечно, здесь уже речь идет не о спасении ближнего»¹.

Вынесенная автором в заглавие «вечная война» рассматривается как нечто аксиоматическое, определяющее временное — конкретные действия персонажей в пьесе. Отмечая, что «действия персонажей “Театра вечной войны” — профессиональное надувательство», Т.Джурова указывает, что «Евреинов выводит в пьесе скорее “театр для других”, чем “театр для себя”»; героев, которые играют по необходимости, чтобы замаскировать безобразную натуру»². Но на самом деле мало кто из персонажей «Театра вечной войны» пытается «замаскировать безобразную натуру». Да и цель школы — научить скрывать искренность, доверчивость, честность... Однако читатели и зрители склонны принимать на веру объяснение Духовного проповедника, но при этом видеть лицемерную уловку в назидательной речи Директрисы, утверждающей, что цель школы — «благая» — «вооружение безоружных»: «То есть дать одинаковые шансы Добру в его борьбе со Злом, а не наоборот! Злодеи и без нашей помощи найдут нужные маски для облегчения их злодейства! (С. 222).

Когда Духовный проповедник в заключительной картине говорит о том, что «юность отличается высокими идеалами, романтикой, светлой верой в грядущее, безрассудными жертвами», для других персонажей упоминание жертв заслоняет все — и воспринимаются жертвы не абстрактно, а конкретно, тут же связываясь с Мировой войной:

¹ Семкин А. Д. Театральная теория Н.Н.Евреинова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2000. С. 118, 121.

² Джурова Т.С. Маскарад жизни и его разоблачение // Евреинов Н.Н. Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны. Вступ. ст. Т.С. Джуровой. — М.: Совпадение, 2007. — С. 23.

«Князь. Ах, старая образина! К чему клонит, лиса! (Желчно сплевывает).

Аспирант детектива. “Безрассудных жертв” захотел?! “Высоких идеалов”?!

Художник. Это чтобы новую бойню затеять?! Мало молодежи уничтожили старики в последнюю войну?! Мало?!

Князь. (Наступая на Духовного проповедника). Ах, сволочь махровая!

Адвокат. Мы ведь знаем, зачем старики затевают войны! Знаем, кому выгодно внушать нам ерундовские идеалы! Знаем, кто извлек пользу при истреблении цвета нации!» (с. 268).

Ужасная в своей конкретности «последняя война» заслоняет абстрактную «вечную войну», о которой Духовный проповедник говорил в начале пьесы. Заслоняет не только для персонажей, но и для читателей/зрителей. И сам Духовный проповедник спустя несколько минут говорит уже не о «вечной» войне, противопоставляя конкретное прошлое и конкретное настоящее «вечному будущему»:

«Духовный проповедник. Так знайте, что настоящая правда заключается в том, что надо всячески скрывать настоящую правду!

Кругом раздается хохот.

Нечего ржать, остолопы!.. Вы мне лучше перечислите, что хорошего дала вам Правда кроме научных открытий, умноживших бедствия войны!.. А Ложь дала вам все, начиная с блаженных сновидений и кончая дарами религии, музыки, поэзии, вообще искусства!

Аспирант детектива (потягиваясь). Опять “лекция”?

Адвокат (Духовному проповеднику). Бросьте! Ведь не вам досталась кафедра красноречия!

Духовный проповедник (не обращая внимания). Прекрасен актер, играющий во имя чудесного вымысла! но отвратителен шпион, маскированный во имя “предательской правды”. Прекрасен врач, подающий надежду безнадежно больному! но ужасен доктор, добывающий его научной правдой. Прекрасен проповедник, обещающий нам вечное будущее! но что вы скажете об атеисте, отнимающем у нас будущее во имя никчемной, дешевой правды?! К черту правду!!! На рога ее к самому дьяволу!.. Да будет она проклята во веки веков!!! <...>» (С. 273).

2 x 2 = 4

«Предмет “Театра вечной войны” (1928) — театральность как инструмент достижения корыстных эгоистических целей»¹, — утверждает Т. Джурова. Однако подобное утверждение ни в коей мере не исчерпывает проблематику комедии. Да, у Еврейнова происходящее получает «милитаризованную» интерпретацию. Собственно театральная терминология начинает заменяться военной, и определение «играть роль» сразу же выводится за рамки сценического пространства. «По-вашему, «качество» это как бы маска, под которой прячется «количество»?.. — говорит в первой же сцене Полковник. — ... как на полях сражения, — допустим, — при военной маскировке? Кажется, что дерево повалило ветром, а оказывается, камуфляж: артиллерийское прикрытие» (с. 183). Вслед за этим Девушке в голубом, страдающей в тесных ботинках, Полковник ставит в пример спартанцев: «Думайте о спартанцах! (он садится рядом с ней). Не забывайте о них! Слышите? Закаляйте свою волю! Боритесь с чувством голода и... (заметив, что она с гримасой полуснимает туфлю с ноги) и оставьте вашу обувь в покое! Не морщитесь! Делайте вид, что вам вовсе не больно!.. Помните все время о спартанцах!» (С. 184). И далее: «Вспомните Леонида и триста спартанцев!» (С. 184). Но обратим внимание на то, что даже «военные» сравнения, звучащие в первом действии, связаны не с нападением, а с защитой. Это и камуфляж, и историческая аналогия — триста спартанцев во главе с Леонидом, как известно, отбивали атаки значительно превосходившего их по численности войска персов. Именно поэтому можно поспорить и с мнением А.Д. Семкина, утверждающего, что в пьесе «на первый план выступает театрализация как орудие агрессии», и с развивающей его идеи Т.С. Джуровой.

Оппозиция вечного и временного в пьесе воспринимаются иначе, если отвлечься от давления исторического контекста и не принимать на веру утверждения Духовного Проповедника. Хотя формула «театр вечной войны» и вынесена в заглавие, текст пьесы вовсе не диктует доминирующую роль «войны» в данной формуле, а при переносе акцента на «театр» меняется

¹ *Джурова Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Еврейнова. — СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. — С. 50.

и интерпретация всего произведения. Духовный Проповедник — лишь один из персонажей, к тому же не отличающийся какой-то исключительной правдивостью. Да и сама возможность существования «правды» и «неправды» ставится в одной из реплик Мэри под сомнение: «Но тогда откуда же мы знаем, что такое “неправда”?! Ведь для этого надо знать сначала, что такое “правда”» (с. 250).

Театральность не сводится у Евреинова к роли «инструмента достижения корыстных эгоистических целей», поскольку она является определяющей. «Мир, согласно Евреинову, — подчеркивает А.Д. Семкин, — интересен постольку, поскольку театрален или может быть театрализован, а сама возможность театрализации обусловлена присутствием в мире начала театральности». И если мы переносим в названии акцент на «театр» с его «театральностью», то и абсолютность формулы «вечной войны» оказывается мнимой.

В пьесе Евреинова «Театр вечной войны» постоянно подчеркивается двойственность персонажей. Это акцентируется уже в списке действующих лиц, где сначала следует обозначение амплуа, а затем, в скобках, имя героя — словно это имя не вымышленного персонажа, а реального человека, исполнителя роли в театральной постановке:

«Директриса театрального училища (Софья Дарьял).

Ее дочь (Мэри).

Учительница театрального искусства (Ю-Джен-Ли).

Преподаватель психологии (Бекер)

Профессор mimo пластики (Тромпетти)

Полковник в отставке (Филиппс)» и т.д. (с. 181)

Но в основе этой двойственности лежит не столько «маскировка», необходимость которой связана с неспособностью меняться, сколько изменчивость. «Я вас помню чуть ли не мальчиком! добродушным, искренним, таким застенчивым еще совсем недавно! И вдруг!.. Вас словно подменили за этот год!» — говорит Фабрикант мебели Адвокату (с. 185); «Я просто фабрикант мебели, променявший некогда кафедру философии на прилавок коммерсанта!» — скромно представляется Абрамсон (с. 187); «Ну и помолодели же вы! Прямо не узнать! — восклицает Фабрикант мебели при виде Духовного проповедника (с. 188), «Вы его больше не любите?!» — спрашивает Девушка в голубом (разочарованно) (с. 198); «За десять лет в Советской

России из меня все «достоинство» вышибли!» — признается Князь (с. 223); «Вы, безусловно, сделали успехи за последнее время», — говорит Ю-Джэн-Ли Художнику (с. 245), и т. д.

В пьесе не только мотив изменчивости как проявления временного постоянно противопоставлен «маскировке» неизменного, но и само время то и дело «напоминает» о себе вечности. Духовный проповедник утверждает, что все происходящее соответствует «требованием Времени»: «А вы думаете — воспитание стариков не нужно? Ошибаетесь! — оно для нас еще нужнее, чем для молодежи, которая свободна от наших предрассудков и потому свежей нас внемлет *требованиям Времени!* И так как выражает их по преимуществу она, — нам остается только следовать за молодежью, учась ей подражать во всем» (с. 212).

Персонажи пытаются либо подчеркнуть изменчивость происходящего, либо определить временные рамки. Здесь нет возможности привести все цитаты, поэтому ограничимся лишь несколькими (выделено мною — Д.Н.):

«Ю-Джэн-Ли. <...> Я скоро вернусь, *только* переоденусь...» (С. 187);

«Мэри (оборачиваясь к уходящим, готовая обидеться). Куда?.. Послушайте *сначала* музыку!

Духовный проповедник. *Сию минуту!* Я *только* представлю господина Абрамсона сенатору Крейтону!» (С. 193);

«Мэри. *Одну минуту!* Я *сейчас* вернусь!» (С. 194);

«Художник (грубо). Тихе! *Нашли время* разглагольствовать!» (С. 197);

«Директриса (к дочери). Ну, где же твой виртуоз?.. Из-за чего задержка? (Сенатору). *Да не смотрите на часы! Поспеете!*» (С. 204);

«Сенатор (*показывая на часы*). Да ведь *уж поздно!*» (С. 204);

«Фабрикант мебели (не то ей, не то сенатору). *Не больше трех часов* от Вашингтона на быстроходной машине!» (С. 204);

«Адвокат. Я вернусь *через десять минут!*» (С. 207);

«Духовный проповедник (поворачиваясь к Абрамсону). *Сейчас* приберут! *Две-три минуты*, и все готово» (С. 208);

«Ю-Джэн-Ли. Мало ли что! В жизни важно *порою* не быть, а казаться!» (С. 223);

«Учитель музыки. Простите! Я *на одну минуту*» (С. 225);

«Ю-Джэн-Ли. А *завтра* как раз *годовщина* моего развода!.. <...> Я буду совсем одна *сегодня*» (С. 229);

«Фабрикант мебели. В том-то штука, чтобы Крэйтон выступил *завтра* докладчиком в Таможенной комиссии, но выступил бы наверняка неудачно!» (С. 229);

«Справа, у самой рампы появляются фабрикант мебели и Духовный проповедник. Они подходят к середине сцены, останавливаются внизу, у ступеней веранды, и оба *демонстративно вынимают часы*.

Фабрикант мебели. Вы дадите нам *сегодня* урок?

Духовный проповедник (кланяясь с игривостью человека средних лет). Ваши престарелые воспитанники жаждут просвещения! (обратим внимание на последнее слово, поскольку оно обретает особое значение в контексте, отмеченном в заключительной части статьи — Д.Н.)

Ю-Джэн-Ли. Не успею *сегодня*! <...>

Ю-Джэн-Ли. Ну! вы оба так преуспели *в последнее время*... » (С. 246);

Девушка в трауре. Где господин Абрамсон? — Он хотел быть *к девяти*... <...> Какой *сегодня* душный день!.. (С. 254).

«Надо верить в вечность нашей любви, а не в данные статистики!.. Мы родились на свет благодаря иллюзии, а не благодаря расчету», — говорит Адвокат (смотря на Мэри) (С. 270). Но если мы обратимся к статистике, то увидим, что количество лексических маркеров, связанных с временным, намного превосходит число слов, связанных с вечным («вечность» и его производные, «всегда», «никогда», «неизменно»). Последние можно буквально пересчитать по пальцам, и, к тому же, категоричность высказывания, как правило, тут же смягчается привязкой к конкретике или (и) условными оборотами:

«Духовный проповедник. «Но... стоит лишь признать, что наша жизнь сплошная *война интересов* и вместе с тем — сплошной *театр лицемерия*, как станет очевидной потребность в учреждении, где бы изучались наука и искусство того и другого! <...> А так как жизнь никогда не прощает пренебрежения к утвержденным ею маскам и искренность всегда предает тех, кто ей предан, — г-жа Дарьял должна была в конце концов убедиться, что лучше быть бездарностью на сцене, чем плохой актрисой в жизни, где она доверчиво ходила без маски

и перед мужем, и перед родственниками, и перед всеми, кто потом использовал это в грубо-эгоистических целях!» (С. 211);

«Директриса. И прекрасно! Только делайте это решительнее! Ведь если закон на земле был создан мужчиной для личного благополучия как «право сильного», не считаясь с интересами женщины, которую он обратил в рабу, то ей не оставалось ничего другого, как неизменно притворяться там, где он действовал силой!» (С. 218)

Временное и вечное сливаются в диалогах Мэри и Учителя музыки:

«Мэри (еще в дверях)... Если вы не будете публично выступать, вы никогда не сделаете карьеры! ... Без пяти минут гений!..» (С. 192);

Учитель музыки. Боюсь. — Уже поздний час!.. Некоторые стали собираться домой.

Мэри. У вас всегда отговорки!» (С. 193).

Схожим образом в репликах Фабриканта мебели не различаются, а, напротив, сливаются «все время» и «последнее время»: «Нет, положительно вы все время играете какую-то роль! Этот циничный тон! Эта нарочитая развязность! А главное — не обидьтесь — это как бы взятое напрокат остроумие!.. Я вас не узнаю за последнее время!» (С. 185); «Неужели он такой талантливый? А ведь как скрывал все время!» (С. 189). То же самое происходит с словами «вечность» и «недавно» в диалоге Ю-Джэн-Ли и Фабриканта мебели:

«Ю-Джэн-Ли. Но мы совсем недавно расстались!

Фабрикант мебели. Вечность!..

Ю-Джэн-Ли. (смеясь). У вас свой ход часов!

Фабрикант мебели. Это вы изменили их ход!» (С. 256).

«Свой ход часов», «свое время» — подобные формулы неоднократно встречаются в тексте. «Все в свое время!» — восклицает Адвокат (С. 191), «Всему свое время!» — убеждена Директриса (С. 224).

«Театр для себя» предполагает не только свое время, но и свою вечность. Вечное у Евреинова не доминирует над театральным, а подчиняется ему. И когда в своих работах он употребляет определение «вечный», это скорее не вечное абсолюта, а вечное амплуа. Вечное — разное. В книге «Театр как таковой» Евреинов утверждает, что Дон Кихот и Робинзон — «вечные спутники человечества в его устремлении к “театру для

себя»¹. В «Театре для себя» он пишет об артистках — «вечных изменницах, покрашенных, ненастоящих, неискренних, помешанных на успехе и на туалетах, бросающих семейный очаг с больным ребенком, чтобы продефилировать в глупейшем revue, обнимающихся по сто раз на репетициях с каким-нибудь пьяницей-пройдохой, то бишь любовником-партнером, расточающих свои улыбки первому встречному рецензенту и т. д. и т. п.»², и об актерах «для себя» — Эдварде Кине, обуреваемом «жаждой вечно играть великого гения», и Мерце, который «вечно должен играть»³. В главе «Русские оригиналы» упоминает «вечного путешественника» алкоголика К-о и «вечно юродствовавшего» графа М. Ф. Каменского⁴. Он характеризует плебеев как «вечных революционеров в узкопрактической области политической экономии и вечных консерваторов в области “раз принятого” на сцене искусства»⁵ и призывает вернуться «к этому вечно ценному, в глазах изошряющегося духа, “театру для себя” (лишь в обусловленной зиждательным временем новой фазе его культурного осуществления)»⁶.

Можно приводить и другие примеры, но мы завершим этот ряд ссылкой на «Сантиментальную прогулку» — одну из пьес из «Театра для себя», где у Евреинова сталкиваются «вечно забывающие купить галоши и теплые гамашы» и «тысячи вечно спешащих», где есть и «вечный упрек», и «вечная приязнь друг к другу»:

«Они приходят в этот город, полные невиннейших надежд и чаяний, они приходят сюда, чтоб остановить кого-то среди тысячи вечно спешащих к другим и к другому, чтобы похитить хоть у самой ничтожной частицы этой быстронесущейся лавины часок, денек, зорьку, ночку для своего маленького нетерпеливого сердечка. <...> Они совсем не для города — непродажные, бесхитростные, неупрямые, хрупкие телом и духом, наивные, читающие книжки стихов по ночам, обожающие бедных

¹ *Евреинов Н.Н.* Демон театральности. Сост., общ. ред. и комм. А.Ю.Зубкова и В. И. Максимова. — М.— СПб.: Летний сад, 2002. — С. 155.

² Там же. С. 140.

³ Там же. С. 167, 169.

⁴ Там же. С.195.

⁵ Там же. С.241.

⁶ Там же. С. 253.

поэтов, а не богатых подрядчиков, покупающие открытки с видами Венеции и портретами Дузе, и вечно забывающие купить галоши и теплые гамаши.

И вот они умирают, бессильные цвести, умирают безвестно, ничего не свершив, ничего не завоевав, — тихо умирают среди грохота жизни большого, большущего, грубого в правоте своей Города! Умирают среди тысячи негодяев, остающихся жить! Умирают десятками, сотнями...»¹

2 x 2 = 5

В пьесе Евреинова скрыт и еще один пласт, связанный с вечным и временным/временным. Чтобы увидеть его, нужно соотнести текст пьесы не с историческим контекстом и не с контекстом творчества самого Евреинова, а с русской драматургией.

Связь эту Евреинов подчеркивает, заимствуя и имя героини, и некоторые элементы построения сюжета из драмы А.Ф. Писемского. Главную героиню этой драмы зовут Софья Михайловна Дарьялова: переименовав ее «на американский лад», Евреинов и получает Софью Дарьял. Из пьесы Писемского Евреинов берет и мотив покупки (аренды) дачи (дома). Дарьялов при помощи Софьи Михайловны получает ничем не обеспеченный кредит на покупку особняка, а в «Театре вечной войны» Ю-Джэн-Ли стремится заполучить даром на лето дачу Фабриканта мебели около Атлантик-Сити на Иеллоу-Бич у самого берега моря. Как и у Писемского, действие переносится в это новоприобретенное жилище.

Евреинов развивает и многие мотивы, звучавшие у Писемского. Любовник Дарьяловой, Аполлон Алексеевич Аматуров, в пятом явлении первого действия рассуждает о вечной любви, «обращаясь к публике и показывая головой на ушедшую Софью Михайловну»: «Прелестная женщина! Она вся огонь и нервы! Мечтательница, каких мир не производил... Воображает, например, что между мужчиной и женщиной может существовать вечная любовь. Разве между обезьянами где-нибудь на необитаемом острове она еще осталась, а между людьми что-то не видать ее. Но попробуй Софье Михайловне растолковать эту простую истину! Скорей с ума сойдет, чем

¹ Там же. С.336-337.

поверит: расплачется, разрыдается, отнесет непременно это к личности, скажет: “Это вы меня разлюбили, вы такой ветренник”, — тогда как все мужчины таковы, да и женщины тоже; она сама же, вероятно, года через два разлюбит меня!».

Герои Писемского говорят и о том, что люди постоянно носят маски, под которыми невозможно разглядеть их истинное лицо. «Но что хуже всего в нем: сколько бы он ни сердился, он никогда не выскажет того, что думает и чувствует, и у него всегда под этим таится совсем другое!.. Я-то его уж очень хорошо знаю, и мне иногда страшно подумать, что это за человек...» — рассказывает о своем муже Софья Михайловна.

Называется драма Писемского «Просвещенное время», и название, да и содержание пьесы Евреинова выглядит с точки зрения оппозиции «вечное» — «временное» явно полемично по отношению к ней. Эта скрытая полемика позволяет лучше понять объяснение, данное Евреиновым в предисловии. «Житейско-философское» противопоставлено здесь «социально-бытовому»: первое связано с вечным, второе — с временным.

Keywords: *drama, Nikolay Evreinov, Russian exile, A.F.Pisemsky, text, context, First world war, play, theatre, poetics, readers reception*

Об авторе:

НИКОЛАЕВ Дмитрий Дмитриевич, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы Российской Академии наук.

ЗЕМНОЕ И ВЕЧНОЕ В ПОЭЗИИ Н.М. РУБЦОВА

Категория вечного занимает центральное место в поэзии Н.М.Рубцова. При этом она тесным образом связана с любовью к родине, родному, с земным, в котором поэт находит отражение вечного, Божьего.

Ключевые слова: Категория вечного, земное, поэзия Н.М.Рубцова, любовь к родине, Бог.

Категория вечного занимает центральное место в поэзии Н. Рубцова. При этом, на наш взгляд, она самым тесным образом связана у поэта с категорией земного. Это находит выражение, прежде всего, в любви к родному краю, к родине, к России, которая проявляется в обращении к конкретным ее образам, земным реалиям.

Сильнее бурь, сильнее всякой воли
Любовь к твоим овинам у жнивья,
Любовь к тебе, изба в лазурном поле¹,—

подчеркивает Рубцов.

Родина для поэта — это и «низкий дом с крапивой под оконцем»[1, с.291], и березы, с которыми он «жил и рос»[1, с.89], и «черные бани по склонам крутых берегов»[2, с.89], и «болото, забытое вдали»[2, с.270], и «темный еловый лес»[2, с.90]... Это мир, казалось бы, простых обыденных вещей, мир родной природы, с которым Рубцов чувствует

самую жгучую,
Самую смертную связь[1, с.187].

И не случайно поэт заявляет в другом своем известном стихотворении, что

вокруг любви непобедимой
К селам, к соснам, к ягодам Руси
Жизнь моя вращается незримо,
Как Земля вокруг своей оси!..[1, с.185]

¹ Рубцов Н.М. Собрание сочинений: В 3 т. Т.1 / Сост., вступ.ст., примеч. В.Зинченко. — М.: ТЕРРА, 2000. — С.291 (далее ссылки на указанное издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы).

Представляется, что тяга лирического героя к родному-земному настолько велика, настолько неразрывна его связь с ним, что небесное и вечное абсолютно чужды ему. Поневоле вспоминается есенинское:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою»¹.

Впрочем, похожие, хоть во многом и отличные, строчки есть и у Рубцова, в его «Морошке»:

Ах, я тоже желаю
На просторы вселенной!
Ах, я тоже на небо хочу!
Но в краю незнакомом
Будет грусть неизменной
По родному в окошке лучу[2, с.57].

Казалось бы, тяга к земному побеждает, оно оказывается предпочтительнее для поэта, но в то же время именно в земном Рубцов (как, кстати, и Есенин) находит воплощение, отражение вечного. Он умеет, как и «небесно-земной Дионисий», о котором пишет в стихотворении «Ферапонтово», увидеть «что-то Божье в земной красоте»[2, с.91], найти нетленное, непреходящее в окружающих его картинах родного мира, в образах России.

И надо мной — *бессмертных* звезд Руси,
Спокойных звезд безбрежное мерцанье...[1, с.205]—

вдруг восклицает поэт, очнувшись от созерцания исторических «картин грозного раздора», военных испытаний, выпавших в прошлом на долю России, как бы осознавая вечность ее бытия.

Еще более отчетливо, явно, на наш взгляд, эта мысль звучит в стихотворении «О Московском Кремле».

Бессмертное величие Кремля
Невыразимо смертными словами! [2, с.35]

¹ Есенин С.А.Сочинения.— М.: Художественная литература, 1988. — С.45.

— торжественно-одически возглашает поэт в начальных строчках этого произведения, мастерски используя при этом для усиления звучания приемы аллитерации (обыгрывания согласных звуков с-р-р-р-с-с) и полуповтора слов — «бессмертное» — «смертными».

Далее следует исполненное лиризма обращение к Родине («русской земле»), вновь переходящее в конце строфы-восьмистишия в мощный завершающий одически-возвышенный аккорд:

В твоей судьбе,— о, русская земля! —
В твоей глуши с лесами и холмами,
Где смутной грустью веет старина,
Где было все: смиренность и гордыня —
Навек слышна, навек озарена,
Утверждена московская твердыня![2, с.35]

В завершающей части строфы, как видим, для усиления звучания Рубцов вновь использует прием аллитерации (на этот раз обыгрываются звуки «р» и «н»), банальную вроде бы по своему характеру перекрестную рифму (*гордыня* — *твердыня*), которая тем не менее усиливает ощущение мощи и величия Кремля, и повтор (навек — навек), акцентирующий внимание на категории вечного, с которой и связывается в этом стихотворении образ Кремля — величественного символа России, *вечной* России.

В заключительных строчках этого стихотворения образ Московского Кремля, фактически символизирующий вечное существование России, приобретает молитвенное значение, т.е., как и икона, становится образом вечности.

И я молюсь — о, русская земля! —
Не на твои забытые иконы,
Молюсь на лик священного Кремля
И на его таинственные звоны...[2, с.35]

— признается поэт.

Проникновенно-лирическое воплощение мотив вечности, вечного бытия России получает в стихотворении Рубцова «Старая дорога».

Здесь русский дух в веках произошел,
И ничего на ней не происходит[1, с.265],

подчеркивает Н. Рубцов и продолжает далее с верой в вечное существование России, русского духа:

Но этот дух пройдет через века!
И пусть травой покроется дорога,
И пусть над ней, печальные немного,
Плывут, плывут, как мысли, облака...[1, с.266]

При этом вечная Россия осознается поэтом в тесной связи с ее прошлым, представляется им в «старинной короне» восходящих солнечных лучей, с храмами, «погостами и молитвами», православной по своему духу...

Что же касается соотношения категории вечного и личного бытия лирического героя поэзии Н. Рубцова, то здесь, на первый взгляд, складывается аналогичная картина: мы видим погруженность героя и автора в мир земного, в обыденные, сиюминутные житейские переживания. Он живет жизнью самого обычного человека: радуется, грустит, печалится, собирает «волнушки на склоне осеннего дня»[1, с.251], влюбляется, целуется «у поленницы дров... от странного чувства»[1, с.276], теряет надежды, вновь их обретает... «И в прокуренной груди» снова слышит вдруг волнение: «Что же, что же впереди?»[1, с.280]

Но случаются необыкновенные, чудесные минуты, когда поэт слышит

печальные звуки,
Которых не слышит никто [2, с.45].

Когда душе его нисходит успокоенье
С высоких, после гроз,
Немеркнущих небес[1, с.197].

Когда его душу посещает «светлый покой»[1, с.200]....

По существу, в этих строчках речь идет о встречах поэта с вечностью, с Богом...

Вообще, следует заметить, что имя Божие почти не встречается в стихах Н. Рубцова. Это, несомненно, в первую очередь было связано с особенностями времени, в которое жил поэт. Но, по-видимому, не только с этим, а и с его нежеланием в суете мирской говорить о сокровенном...

Стихотворение «Гость» одно из немногих, где говорится о Боге. Но как!

Лирический герой вместе с гостем пьет вино, поглядывая на иконы, и находится в приподнятом настроении.

Красным,
 белым
 и зеленым
Мы поддерживаем жизнь.
Взгляд блуждает по иконам,
Настроенье — хоть женись! [2, с.98]

Плохое забывается, и вновь к герою возвращаются желание жить, надежды на будущее.

Как же так —
 скажи на милость! —
В наши годы, милый гость,
Все прошло и прокатилось,
Пролетело, пронеслось? —

вопросает он. И снова обращается к вину и иконам:

Красным,
 белым
 и зеленым
Нагоняем сладкий бред...
Взгляд блуждает по иконам,
Неужели Бога нет? [2, с.98]

Контекст, связанный с размышлениями героя о Боге, представляется не очень серьезным. Ну, а в каком контексте вообще в советское время разрешалось размышлять о вере и Боге? Это, напомним, дозволялось делать только с атеистических позиций, а также дозволялось высмеивать Веру и верующих, насмеяться над ними и Богом... Именно в таком контексте, на первый взгляд, размышляет о Боге Рубцов в рассматриваемом нами стихотворении. Но на самом деле за видимой несерьезностью, на наш взгляд, скрываются вполне серьезные выводы, правда, диаметрально отличные от официально рекомендованных...

В этом смысле обратим внимание на то, что риторический вопрос, которым завершается стихотворение, вовсе не содер-

жит отрицания. Герой, глядя на иконы (а ведь далеко не в каждом доме они еще и были в то время!), недоумевает: «Неужели Бога нет?» (т.е. «Как же так? Не может этого быть! Вот же образ Божий на иконах! Бог есть!»), фактически утверждая через видимую форму отрицания. Словом, в этом не очень серьезном, на первый взгляд, стихотворении (написанном, кстати, в последние годы жизни Рубцова, а опубликованном впервые в сборнике «Подорожники» (1976 г.)) содержится, на наш взгляд, очень серьезный смысл: в нем, по существу, утвердительно говорится о существовании Бога...

О том, что это утверждение имеет под собой твердые основания, думается, свидетельствует и следующий пример. В написанном в это же время стихотворении «Выпал снег», по воспоминаниям Н.А. Старичковой(со слов Рубцова), предпоследняя строка должна была звучать иначе. Не «жизнь порой врачует душу», а «Бог порой врачует душу...»¹ Но в таком виде тогда напечатать это стихотворение Н. Рубцов не мог, поэтому и заменил слово «Бог» на «жизнь», хотя имел в виду все-таки Бога!

Keywords. Category of eternal, earth, poetry, N. M. Rubtsov, love of country, God.

Об авторе:

НОВИКОВ Алексей Евгеньевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и философии Гуманитарного института Череповецкого государственного университета, г. Череповец.

¹ Старичкова Н.А. Наедине с Рубцовым[Электронный ресурс] — [Вологда], 2001. Режим доступа://<http://rubtsov.id.ru/knigi/star21.htm>. — Дата обращения: 2.04.2015. — Загл. с экрана.

КОНЦЕПЦИЯ «МГНОВЕНИЯ / ВЕЧНОСТИ»

В ЛИРИКЕ В.Н. СОКОЛОВА

В статье анализируется специфика художественного воплощения концептуальных категорий «мгновение / вечность» в лирике В.Н. Соколова (1928–1997), известного русского поэта второй половины XX века.

Ключевые слова: мгновение, вечность, импрессионизм, время, В. Н. Соколов.

Разговор о наличии концепций в творчестве поэта может показаться странным и искусственным. Как можно втиснуть в какие-то рамки безбрежность лирического чувства? Но для В.Н. Соколова понятийная оппозиция «мгновение / вечность» стала основным творческим принципом. Во вступлении «Вместо предисловия» к поэме «Пришелец» он писал:

«Угол дома с кружевным углом ржавого карниза висит в космосе. Бабочка, вспорхнувшая на цветок, — вечность. Мы умираем в бесконечности и всё время ждём, что будет в конце. Левитановский “Март” — крыльцо, снег, лошадка — мне часто видится на фоне чёрного звёздного космоса, приближённого, как в телескопе.

Всегда хочется поймать переход времени в вечность»¹.

Литературоведы не раз отмечали импрессионистичность стиля лирики В.Н. Соколова². В целом импрессионизм, прежде всего, характеризуется выражением частного впечатления автора, отказом от объективной картины реальности, повышенным вниманием к изображению отдельных мгновений.

¹ Соколов В.Н. Белые ветки России: Стихотворения. Поэмы. — М.: Русская книга, 2000. — С. 319.

² См., например: Шибанов В.Л. Поэзия Владимира Соколова (проблематика и поэтика): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / В. Л. Шибанов; Уральский ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-т им. А.М. Горького [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/poeziya-vladimira-sokolova-problematika-i-poetika#ixzz3aSt83gNm>, — Дата обращения: 3.04.2015. — Загл. с экрана; Зайцев В.А., Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века: Учеб. пособие. — М.: Высшая школа, 2006. — С. 388.

Импрессионизм В.Н. Соколова особого рода: «В каждом уловленном часе или мгновении должна быть частица вечности»¹. Для такого поэтического воплощения он или фиксирует ускользание мгновения, или останавливает время, превращая миг в слепок вечности.

В стихотворении «Галки» (1949, 1976) нарисована бытовая картинка — вспорхнули галки с насиженных мест: «С ветвей, махнув морозным пухом, // Сорвался гомон и ушёл... // Как будто кто над самым ухом // Рванул бумагу или шёлк»². Удержание мгновения подчёркивается синтаксически — малораспространёнными короткими предложениями, а также оксюморонами: «И замер воздух синий-синий. // И замер двор, насторожась. // И, падая, не падал иней, // Самим собой заврожась»³. Затем всё возвращается в первоначальное состояние: «И галки, те, что испугались // То ль человека, то ль куста, // Уже беззвучно опускались // На те же самые места»⁴. Мотив вечности усиливается индивидуально-авторским сравнением «Был двор — ожившая гравюра...»⁵

Материальные элементы написанной картины или технологические приметы живописи не раз в его лирике служат основой для создания тропов: «Как он бушует и спорит, // Как он беззвучно поёт, // Солнцем пронизанный дворик // В каменной раме ворот»;⁶ «И как мечтательной кистью // Брошенные второпях, // Белые, белые листья // На голубых тополях»⁷.

Миг (мгновение) у Соколова приобретает самые разные оттенки. Он может воплощать рубеж между сиюминутным и вечным, быть некоей исходной метафизической точкой для странствий души, отмечать момент рождения произведения. Фиксация мгновений высокого духовного напряжения — стилиобразующая черта его стихотворного цикла «Пушкинский час» (1957—1965). На соединении «мгновение / вечность» построено стихотворение «Сумрак зазеленевший». Его первая

¹ Соколов В.Н. Белые ветки России. — С. 405.

² Соколов В.Н. Белые ветки России. — С. 8.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Соколов В.Н. Долина: Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1981. — С. 125.

⁷ Соколов В.Н. Белые ветки России. — С. 48.

строфа заключает в себе импрессионистический пейзаж, необычность которого кроется в нарушении лексической сочетаемости и соединении времён:

Сумрак зазеленевший,
Лиственный, тополиный.
Душу мою задевший,
Юный такой, старинный.
Стань для одних свиданьем,
А для других — хоть словом,
Промороси о давнем,
Прошелести о новом...¹

Затем временное измерение резко меняется, оно становится былинным, историческим, экзистенциальным:

Перечитав былинку,
Перевернул страницу.
Юный такой, старинный,
Я перешёл границу.
И — как в ничейной зоне
Времени и пространства —
Ржут предо мною кони
Славы и окаянства².

Лирический герой чувствует неясную тревогу, ощущает непонятные эпохальные сдвиги, можно сказать, дыхание вечности. А в следующей строфе поэт возвращается в прежнее мгновение: «Но этот властный топот, // Кажется в миг единый // Ты заглушаешь, шёпот // Лиственный, тополиный. // От твоего дыханья // Двигается дверь балкона. // Мигов твоих порханье // Нежно и непреклонно»³.

Завершается стихотворение синтезом сиюминутного состояния природы и исторической вечности: «Станем и мы былинкой, // Может быть, неотпевшей, // Юный такой, старинный, // Сумрак зазеленевший»⁴.

¹ Соколов В.Н. Белые ветки России. — С. 11.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

Поэтика мига помогает поэту отразить бытийную связь человека и природы: «Замирание целого оврага, // Листьев и души»;¹ «Это ели, это ёлки // Новогодние всегда»². Иногда в его лирике встречается запечатлённая динамика мгновения, также навеянная впечатлениями от окружающей природы: «О умножение листвы // На золотеющих дорожках!»³ или «Если покажется: умерли // Все, кто ответить могли б, — // Верь в эти синие сумерки // С жёлтым качением лип»⁴. Чтобы уловить в мгновении вечность, В.Н. Соколов часто использует оксюморон: «Милая недолговечность, // Лучшее из постоянств!»⁵

Категория вечности, конечно, связана с бессмертием поэзии. Эту мысль В.Н. Соколов воплощал на протяжении всего творческого пути во множестве вариантов, например: «Я даже рад, что я поэт, // Что потом могу *сказать*, // Когда весь этот белый свет // Я перестану осязать»⁶. Вечность поэтического искусства для него заключена не в застывшем «нерукотворном памятнике», а в возможности духовного общения с потомками:

Я ещё смутно знаю, что посею,
И всё ж подозреваю, что пожнёт
Тот, кто к стиху прильнёт душою всею,
В грядущем встретится с душой моею
И призрачную руку мне пожмёт⁷.

В одном из стихотворений В.Н. Соколов создал развёрнутый метафорический образ перевоплощения поэта в книгу — материальный и духовный результат творчества, в котором соединяются мгновения и вечность. Основой метафоры становится цепь, вначале обозначающая сохранённую вечность, сотканную из мгновений: «Прекрасно стать забытой книгой // И промерцать когда найдут, // Давно прошедшего веригой, // Цепочками его минут»⁸.

¹ Там же. — С. 20.

² Там же. — С. 34.

³ Там же. — С. 55.

⁴ Там же. — С. 69.

⁵ Там же. — С. 48.

⁶ Там же. — С. 43.

⁷ Там же. — С. 82.

⁸ Там же. — С. 132.

Цепь вначале была символом плена и рабства, другими словами, состояния побеждённости. Если иметь в виду символический подтекст стихотворения, то, по всей видимости, речь идёт о парадоксальном, основанном на оксюмороне, понимании творчества как сочетания свободы и несвободы: «Художник должен быть закрепощён, // Чтоб ощущал достойную свободу, // Чтоб понимал, когда и что почём, // Не суете, а доблести в угоду»¹. Закрепощённый художник — это «мастер, сеятель, поэт» и «раб труда, достоинства и чести»².

Позитивный символический смысл имеет золотая цепь, которая, по понятиям древних, соединяет небо и землю, представляя в неоплатонизме первоначальный принцип с его эманациями. По Дионисию Арепагиту (ок. 500 г. н.э.), золотая цепь есть не что иное, как молитва Христа, которая своим свечением как бы перекидывает мост над пропастью, разделяющей творение и Творца³.

Философское восприятие мира и поэзии побуждает В.Н. Соколова к постоянным размышлениям о творческом бессмертии. В стихотворении «Памяти Афанасия Фета» (1970) он перед судом Вечности в качестве доказательства собственного бессмертия готов предъявить «только стих»:

Вспомнить — сажей несметной
Так и застится высь.
— Да была ли бессмертной
Ваша личная жизнь?
Есть ли Вечная запись
В Книге Актов благих?

— Только стих.
Доказательств
Больше нет никаких⁴.

Это была линия творческого поведения, назначенная В.Н. Соколовым самому себе, ведь жизнь и смерть — равно-

¹ Там же. — С. 112.

² Там же.

³ См.: Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php> / цепь. — Дата обращения: 5.05.2015. — Загл. с экрана.

⁴ Соколов В.Н. Белые ветки России. — С. 149.

значно наиглавнейшие для человека факты бытия. Победить неотвратимость физического ухода поэта способно лишь его созидательное бессмертие.

Он вывел собственную формулу времени: «Всё уходящее // Уходит в будущее»¹. Само же время обладает в его лирике явной экзистенциальной, космической природой:

Из глубины, из бесконечной
Сердечной, тайной глубины,
Глаза задумчивости вечной
На Млечный Путь устремлены².

Бесконечность трёх ипостасей времени — прошлого, настоящего и будущего — для поэта неразделима: «Мне будет вечно сниться дождь // И мир листвы у изголовья // Каких-то баснословных роц // Бесчасья или безвековья»³. По меткому наблюдению критика А.П. Ланщикова, время, как философская категория, в поэзии В.Н. Соколова наиболее точно сопоставимо с образом песочных часов, которые «фиксируют достоверное соотношение пройденного пути к оставшемуся и наглядно подчёркивают неуловимость настоящего, подчёркивают условность его бытия. <...> ... это часы (курсив в тексте цитаты. — А. Б.), в которых будущее живым и неумолимым движением переливается в прошлое»⁴.

Стремление навсегда сохранить вечное в повседневном, в быстро исчезающем («Надо писать // О том, чего больше не будет, // Надо спасать // То, что другой позабудет»⁵), обусловило самую характерную черту лирики В.Н. Соколова — фиксацию мгновенных жизненных впечатлений, деталей природного и городского ландшафта, всплеск мыслей и памяти. Помимо раскрытия психологических состояний и переживаний лирического героя, такая фиксация становится и первой ступенью к познанию поэзией сущностного многообразия окружающего мира. И роль художника как субъекта такого познания заключена в его устремлённости к духовным высотам, в способности

¹ Там же. — С. 45.

² Там же. — С. 280.

³ Там же. — С. 203.

⁴ Ланщиков А.П. Чувство пути. — М.: Советская Россия, 1983. — С. 175.

⁵ Соколов В.Н. Белые ветки России. — С. 268.

к трепетному сопереживанию, в способах тончайшей передачи обаяния непритязательных примет обыденности:

Попробуй вытянуться,
Стать повыше.
Слезами, дождиком
Стучать по крыше. <...>

Попробуй вырасти
Такой большою,
Чтоб эти улицы обнять душою,
Чтоб эти площади и эти рынки
От малой вымокли
Твоей слезинки¹.

Критик А.А. Урбан усматривал жизненную основу лирики В.Н. Соколова в потребности «найти некую универсальную связь, *единый образ бытия* (выделено нами. — А. Б.), который бы охватывал и жизнь людей, и природу, и мир поэта»².

Мы полагаем, что основу поэтического воплощения этой связи и единого образа бытия в творчестве В. Н. Соколова составляет органичное сопряжение мгновения и вечности. Эта стилевая доминанта во многом определяет тематику его произведений, выбор объектов лирического внимания, специфику лексических, синтаксических и образных средств.

Keywords: *moment, eternity, impressionism, time, V.N. Sokolov.*

Об авторе:

БОЙНИКОВ Александр Михайлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета.

¹ Там же. — С. 235.

² Урбан А. Жизненные основания поэзии // *Вопросы литературы*. — 1971. — № 4. — С. 12.

ДИАЛЕКТИКА ВЕЧНОСТИ И СМЕРТИ В ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются культуремы, являющиеся основой мортального дискурса в венгерской художественной литературе. В качестве таковых перед нами предстают мортальная устремленность модального типа литературы, обретающая в смерти покой, повышенное внимание к танатативной семиотике, к темам суицида и смертной казни. В конечном счете, смерть превращается для литературного субъекта в механизм обретения бесконечности.

Ключевые слова: венгерская литература, мортальная тематика, танатативная устремленность, хронотон.

Венгерская литература представляет собой специфический тип соотношения между движением модальной личности культуры к обретению бесконечного существования и танатативными устремлениями, с другой стороны. Данная культурема устойчиво занимает важное место в венгерской литературе, фиксируясь как в классических, так и в современных текстах. В основе обозначенной дихотомии лежит борьба с бесконечным пространством, с одной стороны, и движение в сторону вечного трансцендентного покоя, с другой стороны.

В данном контексте для венгерского художественного дискурса характерны такие темы как соотношение жизни и небытия, степень внимания к моментам прекращения существования, восприятие границы между миром живых и трансцендентальной реальностью. Смерть выступает одним из предельных моментов существования.

Ментальный уровень венгерской культуры связывает мортальную тематику с поиском окончания движения. В основе данной установки лежит пространственная доминанта венгерского хронотопа, приобретающая на уровне художественной рефлексии негативную окраску: венгерское мироощущение тяготеет к неограниченному пространству, которое порождает бесконечное движение с отсутствием семантического наполнения. Таким образом, в конечном счете, в венгерском сознании, представленном в литературе, — это единственный способ «схода с дистанции», обретения защиты от космоса. В данном

случае актуализируется положение о Танатосе, разработанное в рамках психоанализа.¹ В литературных текстах обозначенная культура вербализируется через концепты *покоя*, *конца* (волнений, тревог), *могилы*.

Наконец-то он достиг покоя.
Жизнь прошла, и кончились тревоги.
Кто поверит, сколько треволнений
Испытал он на своей дороге.
(Ш. Петефи. «Могила нищего»)².

Альфельд! ты красив, здесь я родился,
Здесь меня качали в колыбели.
Стань мне в будущем моей могилой
У последней и конечной цели.
(Ш. Петефи «Альфельд»)³.

Заданные мотивы носят характер, как правило, позитивного отношения к смерти. Это способ не только успокоения, но и окончательной закреплённости за территорией своей страны, которая в XIX в. все еще ощущается венграми не в полной мере собственной. В данном случае актуализируется минидискурс, связанный с тезисом о скорой смерти венгерского народа и его языка, высказанным в XVIII в. И. Гердером⁴. С этим фактом ряд авторов связывают комплекс ожидания смерти нации, о чем говорит, в частности, Д. Ийеш⁵.

Смерть может представлять единственной целью жизни. В ряде стихотворений Ш. Петефи («Ко мне стучится старая беда», «Цветы», «Весне») представление о смерти гармонизирует с образами пробуждающейся природы.

Тема смерти, таким образом, занимает большое, а подчас абсолютно самостоятельное место в семиотической подсистеме

¹ Фрейд З. По ту сторону наслаждения // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. — М., 1991. — С. 139—192.

² Петефи Ш. Собрание сочинений в 3 т. — Будапешт: «Корвина», 1973. — Т. I. — С. 566.

³ Там же. С. 163.

⁴ Гердер И. Идеи к философии истории человечества. — М.: Наука, 1977. — 703 с.

⁵ Ийеш Д. Ответ Гердеру и Ади // Вопросы литературы. — 1996. — № 6. — С. 204—215.

венгерской культуры. Венчает данное положение формирование жанра мортальной прозы XX в., наиболее аттрактивными представителями которой являются Д. Ийеш («В ладье Харона»), Т. Дери («Милый Бо-Пэр»), И. Эркенъ («Выставка роз»).

Одним из важнейших признаков мортальной устремленности венгерской литературы служит соответствующая семиотика. Похищение гроба в рассказе Ш. Петефи «Дед», подарок в виде гроба в «Венгерском набобе» М. Йокаи, фрагментарные замечания о вещах, сопровождающих покойников у К. Миксата, Ш. Петефи, похождение авантюриста в образе приведения в повести К. Миксата «Призрак в Лубло». У того же К. Миксата, в повести «Осада Бестерце» центральный персонаж Иштван Понграц заранее подготовил обряд собственной кончины, заказав гигантский гроб, в котором покойный мог бы разместиться, восседая на лошади.

На стадии романтизма особое место в венгерской литературе обретает мотив эротизации смерти. Типичным примером служит цикл «Кипарисовые ветви с могилы Этельки» Ш. Петефи:

Она лежала там, на смертном ложе,
Прекрасная, как лебедь на заре,
Как чистый белый снег на зимней розе,
В убранстве смерти словно в серебре.

(Ш. Петефи «О, если бы не так в нее, в живую»)¹.

Образ возлюбленной невесты в гробу также устойчиво присутствует в романах М. Йокаи. Отношения Ивана Беренда с Ангелой («Черные алмазы») заканчиваются тем, что он получает гроб с ее телом. Мать Ангелы оглашает волю покойной: «Ангела желает остаться здесь!.. Здесь, рядом с вами... Жить вместе с вами, не расставаясь»². А в финале романа «Когда мы состаримся» один из героев привозит домой в гробу свою невесту.

Эротическая окраска произведения порождает общую эстетизацию смерти. В произведениях венгерских авторов часто встречаются моменты театральности, с которой умирают герои.

¹ Петефи Ш. Собрание сочинений в 3 т. — Т. I. — С. 228.

² Йокаи М. Черные алмазы. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 495.

Ш. Петефи, воспевая героя венгерской истории Лехела, акцентирует внимание на его «красивой» смерти. Янош Карпати (М. Йокаи. «Венгерский набоб») находит свое призвание и обретает счастье, храня память о своей скончавшейся супруге. «Целые дни я просиживал здесь, каждое ее слово вспоминал, въявь видел ее перед собой: как спит она, как грустит, улыбается..., как мечтает и умирает как», — признается Янош¹. В этом сюжете явно присутствует эротическая мотивация, подобная той, что содержится в уже упоминаемых «Кипарисовых ветвях...». Подобным образом ведет себя Эвелина (М. Йокаи. «Черные алмазы») после смерти брата. «Старенькие костыли умершего калеки она хранила в своем будуаре, прислонив с обеих сторон к туалетному столику, и два раза в неделю карета отвозила ее на кладбище, где она вешала на могильный крест свежие венки»². Для венгерских сюжетов прошлого века характерно прижизненное изготовление гроба.

Повышено внимание авторов к смертной казни. Гипертрофированные образы, связанные с данным явлением, часто встречаются в поэзии Ш. Петефи. Стихотворение «Судьи, судьи...» начинается во вполне реалистическом духе, но неожиданно возникает образ обезглавленного юноши:

И с тех пор стоит ночами
Юноша перед дверями,
За неправду укоряет,
Голову в судью швыряет...
(Ш. Петефи. «Судьи, судьи...»)³.

Неосознанные обращения к атрибутам казни присутствуют в произведениях М. Йокаи. Деже, герой романа «Когда мы состаримся», въезжая в Пожонь, видит в развалинах крепости не что-либо, а лобное место. В этом же произведении автор упоминает об обычае венгерских крестьян устанавливать в своих селах подобия Голгофы. Через эту деталь улавливается приоритет венгров: во всем библейском сюжете наибольший их интерес связан с моментом казни. Особый сегмент текста ро-

¹ Йокаи М. Венгерский набоб. — М.: Художественная литература, 1976. — С. 495.

² Йокаи М. Черные алмазы. — С. 437.

³ Петефи Ш. Собрание сочинений в 3 т. —Т. I. — С. 574.

мана «Соучастник» Д. Конрада также сосредоточен на мотивах казни венгерских повстанцев 1956 года¹.

Мотивы смерти в венгерской культуре обостряются устойчивым присутствием темы самоубийства. Ни одна другая культура в XIX в., даже в эпоху романтизма, не изобиловала таким количеством суицидальных сцен, как венгерская. Магьяры воспринимают самоубийство как вполне приемлемый, чуть ли не единственно возможный способ ухода от проблем. Тема суицида плотно соседствует с мотивами стремления смерти.

Наиболее осознанно мотивы самоубийства выражены в романе «Когда мы состаримся». Тема суицида занимает первое место в фабуле произведения. Самоубийство здесь — проклятие, лежащее надо всем народом. «Вы — отпрыски злосчастного семейства, каждый член которого кончает жизнь самоубийством»². Представителей рода Аранфи, одного за другим заставляют уйти из жизни неудовлетворенное честолюбие, гордость, неумение противостоять испытаниям, обида. Также для венгров в середине прошлого века было характерно участие в так называемой «американской» дуэли: два человека тянули жребий, и проигравший в назначенный срок обязывался уйти из жизни. Такая судьба постигла и главного героя романа, Лоранда Аранфи. Его жизнь на долгие годы превратилась в ожидание смерти. Мы видим, как один из социокультурных стандартов народа переходит на индивида, который может рассматриваться в роли *модальной личности*. «Десять лет жизни, а потом смерть: предречено было роковой жеребьевкой... этого не изменить... Судьбы не избежать»³. Лоранд как «средний», «типичный» персонаж венгерской литературы XIX в. живет постоянным страхом и не уходит, а лишь приближается к гибели, чувствуя свою обреченность. Ощущение гибели нации в данном случае — отнюдь не последствие поражения революции. То же самое чувство мы обнаруживаем и у Ш. Петефи, творившего в период подъема общественной жизни.

¹ Конрад Д. Соучастник. — М.: Языки славянской литературы, 2003. — 392 с.

² Йокаи М. Когда мы состаримся. — С. 125.

³ Там же.

Апофеоз смертной тематики в контексте движения в сторону бесконечности представляет собой модернистская поэзия 1-й половины XX в., — творчество Э. Ади и А. Йожефа. Оба поэтических нарратива объединены устремленностью к бытийной феноменологии, в поиске которой обостряется противостояние времени и вечности. В стихотворении «Числа» целью чисел-людей объявляется приближение к Богу, «Который есть бесконечность»¹. Если возможна победа над бытием, то она должна обернуться вечностью:

Он жив. Встречает плуг он телом обновленным,
Чтоб жить, чтоб без конча цветенье продолжать.
(Ади Э. «Памяти Ади»)².

Экзистенциальное погружение в дихотомию *жизнь — смерть* обретает в венгерском художественном дискурсе предельно секуляризованное звучание: религиозная подоплека отсутствует. Подобное положение справедливо связать с влиянием более древних, по сравнению с религиозным, пластов сознания. Речь идет о недифференцированном мифологическом мировоззрении. Опираясь на подобные ментальные формы осмысления реальности, модальная личность венгерской культуры изыскивает методы и конструирует инструменты решения бытийных вопросов. Итогом обозначенного процесса становится выход бытия за собственные рамки и формирование бинарной оппозиции *конечное реальное существование — бесконечность за смертью*. Таким образом, в венгерской картине мира разрушается устойчивая граница между реальным и трансцендентным. Существование за пределами смерти лишается своего иного качества, превращаясь в слепок бесконечности.

Keywords: *Hungarian literature, mortal subjects, tentative aspiration, the chronotope.*

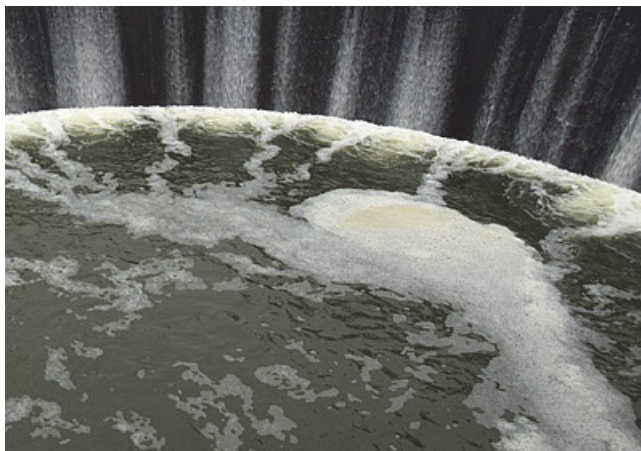
Об авторе:

ДЮКИН Сергей Габдульсаматович — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии Пермской государственной академии искусства и культуры.

¹ Йожеф А. На ветке пустоты. — М.: Три квадрата, 2005. — С. 42.

² Там же. — С. 132.

ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ



«ВЕЧНЫЙ ЖАНР»: ИЗ ИСТОРИИ

ОДНОГО ЭПИГРАММАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

В статье рассматривается история одного «ходячего» эпиграмматического сюжета: бездарный художник (поэт) мечтает попасть на Парнас, а хозяин Парнаса Аполлон (Феб) вершит суд, и резко осаживает бездарность. Французские источники эпиграмм В. Л. Пушкина и А. С. Пушкина позволяют продемонстрировать и стабильность, и вариативность сюжета.

Ключевые слова: эпиграмма, сюжет, ода, русско-французские литературные связи

«Окогченная летунья.
Эпиграмма хохотунья,
Эпиграмма— егоза
Трется, вьется средь народа
И завидит лишь уroda –
Разом вцепится в глаза»¹.

Так охарактеризовал эпиграмму один из известных ее творцов, Евгений Баратынский. Исследователи эпиграммы единодушны в наблюдении о том, что «Точному определению эпиграмма, как жанр не поддается, так как в разные эпохи она имела свои характерные жанровые признаки»². И это относится не только к античной эпиграмме, имевшей совсем другой характер (насмешливой она становится только в Риме в начале нового тысячелетия); эпиграмма характеризуется «неопределенностью и подвижностью подавляющего большинства параметров»³.

Эпиграмма, «летунья» и «егоза», в самом деле, «трется» и «вьется» — ведь она может бытовать в нескольких вариантах, иногда даже у одного автора. Ее сюжетная составляющая может использоваться разными авторами, ее неоднократно пере-

¹ Русская эпиграмма (XVIII-начало XX века). Л., 1988. С. 265.

² Томашевская Р. Р. К вопросу о французской традиции в русской эпиграмме. // Поэтика. Вып 1. Л., 1926. С. 93.

³ Добрицын А. Вечный жанр. Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII-начала XIX века. Берн, 2008. С. 13.

водят с одного языка на другой. Иногда эпиграмматический сюжет может перемещаться из века в век. Античный эпиграмматический сюжет перелагается (переводится) по многу раз разными авторами, по разному интерпретируясь в разные периоды. При этом, как заметил Е. Г.Эткинд, согласно классической иерархии литературных жанров эпиграмма — самый незначительный: разве можно всерьез воспринимать два — четыре шуточных стиха, не всегда еще и идеально рифмующихся. Однако в отличие от од или эпических поэм, которых никто уже не пишет, эпиграмма продолжает жить ¹. Свойства эпиграммы — варьироваться, менять составные части, но продолжать в веках свое существование — подсказали автору серьезной книги об источниках русской эпиграммы XVIII-начала XIX в. Андрею Добрицыну ее название — «Вечный жанр». «Егозливый» характер эпиграммы объясняется тем, что ее достоинство заключается не столько в ее поэтических составляющих (а часто их вообще нет), сколько в ее смысловой сути. «В эпиграмме логическая структура оказывается важнее ее словесного заполнения»². Логическая структура, смысловая суть, сюжетная основа — , фундамент для создания и варьирования эпиграммы.

Об одном таком «ходячем» эпиграмматическом сюжете и пойдет речь в настоящей статье. Сюжетная линия предельно ясна: бездарный художник (поэт) мечтает попасть на Парнас, а хозяин Парнаса Аполлон (Феб) вершит суд, и, как правило, резко (иногда даже издевательски) осаживает бездарность. При этом оценка, вложенная в уста якобы беспристрастного судьи Аполлона, на самом деле выражает обычно весьма пристрастное мнение автора эпиграммы.

В 1798 г. В. Л. Пушкин публикует в альманахе «Аониды» (книга 3) эпиграмму «Какой-то стихотвор...» с подзаголовком «Подражание французскому». В.Л. Пушкин сделал вольный перевод эпиграммы французского поэта XVIII в. Понса де Вердена. В эпиграмме Понса де Вердена (Pons de Verdun Robert; 1749-1844) задет некий рифмоплет (у Василия Львовича — стихотвор), сочиняющий мрачные драмы и оды, Василий

¹ *Etkind E. L'épigramme: la structure de la pointe // Poétique 86, Seuil, avril 1991. P. 143.*

² *Добрицын А Указ. соч. С. 12.*

Львович делает выпад против бездарных одописцев. И тот, и другой отмечают незрелость критикуемого творчества («стихотвору — не более 15 лет»). Известно, что эпиграмма В.Л. Пушкина, яркая и живая, оказалась очень популярна. Так, однажды к ней обратился Н. И. Надеждин в своей откровенно глумливой статье о пушкинской «Полтаве»¹. Желая унижить племянника В. Л. Пушкина, на незрелость таланта которого Надеждин намекает, он пишет: «пятнадцатилетний юноша, которого историю рассказал нам так забавно почтеннейший дядюшка обсуживаемого нами теперь поэта <...>»². Известно, что Пушкин ответил Надеждину резкой эпиграммой, используя процитированный Надеждиным сюжет о пятнадцатилетнем юнце. Из пушкинской эпиграммы «Мальчишка Фебу гимн поднес...» следует, что если самонадеянному поэту-неудачнику всего 15 лет, то следует выпороть его розгой, а толк из него еще может быть. А вот если речь идет о великовозрастном болване, то и наказания он заслуживает более сурового, а, главное (подразумевается по контексту), взрослый болван уж неисправим.

В эпиграмме Пушкина помимо Феба действует еще один персонаж, которого не было ни у Василия Львовича, ни во французском оригинале. Это — Гораций. Существует мнение что, Гораций играет роль помощником Феба на Парнасе, и это он читает лист тетради диссертации взрослого болвана³. Согласно другой точке зрения⁴ по тексту эпиграммы получается, что до разговора Феба с Горацием Феб должен был обращаться к кому-то еще и действующих лиц — трое. Вероятно, третий персонаж — это муза. В эпиграмме В. Л. Пушкина Феб разговаривает с Эрато — музой-покровительницей лирической поэзии. Вообще музы, обитающие на Парнасе, нередко выступают помощницами Аполлона, а иногда и сами «наводят порядок» в поэтическом хозяйстве. Так, у основателя французской эпиграммы Клемана Маро (Clément Marot; 1496–1544) есть

¹ *Надеждин Н. И.* Полтава. Поэма Пушкина // Вестник Европы 1829. № 8. № 9.

² Вестник Европы 1829. № 8. С. 298.

³ *Степанов Л. А.* Пушкин. Гораций. Ювенал. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 81.

⁴ *Файбисович В.М.* «Мальчишка Фебу гимн поднес» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23, 1989, С. 105-109

эпиграмма, направленная против поэта Валь де Трезорье, которая начинается с обращения к нему «Ты, благородный ум, стремящийся попасть к музам, На Парнас (поверь мне) не поднимешься». (Далее обыгрывается значение имени поэта — Валь (Val) , что значит, «долина». Маро иронизирует, говоря, что Музы встретят бездарного поэта в долине и не позволят ему подняться на гору — Парнас.) У Баратынского в эпиграмме, написанной, очевидно, на Панаева при представлении «идиллика нового», т.е. Панаева, Аполлону последний обращается к музам: «Как пишет он?» и решение свое основывает на их отзыве: «Я понял вас; в суде моем / Не озабочусь я нисколько»¹.

В.М. Файбисович полагает, что в пушкинской эпиграмме помогает Фебу не Гораций, а муза (возможно Эрато, как у Василия Львовича). А чем же тогда занят Гораций? Гораций — это и есть тот самый «взрослый болван», т.е. Надеждин. Свою точку зрения В. М.Файбисович обосновывает тем, что, как известно, Гораций был для Надеждина бесспорным авторитетом, его «Науку поэзии» он считал «русскою катехическою книжкою для всех, нарекающихся поэтами». По мнению В.М. Файбисовича Гораций (Надеждин) сам читает свои творения Аполлону. Отметим, что однажды Надеждин действительно оказывается в «Фебовом дворе» — это случается в эпиграмме Баратынского, написанной на Полевого, в которой Надеждину Феб поручает выгнать вон «зазнавшегося писачку» (Полевого): «Но раздался тут Фебов голос — Как! Зазнался? Эй, Недоумко, выведь вон!»². Недоумко (Надеждин), надо сказать, здесь не очень похож на помощника Феба, он скорее исполняет лакейские обязанности. И назван он тут не высоким именем Горация, но выведен под своим литературным псевдонимом, служившим мишенью его оппонентам. Вообще, хотя действительно, Надеждин исповедовал культ Горация, а взгляд Пушкина на личность Горация отличался своеобразием — он выказывал отрицательное отношение к ярко выраженной признательности Горация своим покровителям — Августу и Мecenату, не слишком ли много чести оказывает Пушкин Надеждину, давая ему имя Горация? В.М. Файбисович в под-

¹ Русская эпиграмма (XVIII-начало XX века). Л., 1988. С. 265.

² Там же. С. 268.

тверждение своей гипотезы приводит другой пример метонимического использования Пушкиным имени Горация для обозначения иного лица — поэта, драматурга и страстного игрока И.Е. Великопольского. Имеется в виду эпиграмма Пушкина «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций...» (1829). Однако сочетание разнородных элементов — имени великого поэта Горация с именем Беверлея — игрока, героя драмы Сорено «Беверлей» сразу само по себе сигнализирует об ироническом оттенке. Имя же Горация, звучащее на Парнасе — напротив, более чем уместно, там Горацию — самое место.

Кроме того не совсем понятно, почему Гораций-Надеждин в пушкинской эпиграмме «кусает губы», читая свои творения. В.М. Файбисович объясняет это так: «Образ «взрослого болвана», едва удерживающегося от самодовольного хохота и кусающего губы при чтении своего опуса, наваян, по-видимому, глумливым тоном, в котором были выдержаны статьи Надеждина»¹. Такое толкование представляется надуманным: речь ведь не идет о чтении комедии, а самодовольный хохот, вызванный уверенностью в собственном успехе — это выглядит несколько странно.

Чтобы удостовериться в закономерности появления Горация (не Надеждина-Горация, а аутентичного Горация) на Парнасе у Феба, обратимся к еще одному варианту рассматриваемого сюжета. У одного из виднейших французских эпиграмматистов Жана-Батиста Руссо (Rousseau; 1671-1741) есть эпиграмма, написанная против поэта и литературного теоретика Удара де Ля Мота, в которой изображено собрание великих поэтов на Парнасе (и это одно из классических представлений Парнаса в искусстве). Свои оды читает Ронсар, основатель жанра французской оды. Здесь присутствует и Гораций:

Le vieux Ronsard, ayant pris ses bésicles,
Pour faire fête au Parnasse assemblé,
Lisait tout haut ses odes par articles,
Dont le public vient d'être régalé.
"Ouais! Qu'est-ce ci? dit tout à l'heure Horace,
En s'adressant au maître du Parnasse;
Ces odes frisent bien le Perrault!"
Lors Apollon, baillant à bouche close:

¹ Файбисович В.М. «Мальчишка Фебу гимн поднес». С. 109.

"Messieurs, dit-il, je n'y vois qu'un défaut,
C'est que l'auteur les devait faire en prose."¹

Вообще разобраться в смысле эпиграммы не так просто: здесь содержится выпад против Удар де Ла Мота, проповедовавшего целесообразность писания од в прозе, кроме того, здесь слышны отголоски знаменитого «спора древних и новых». Нас, однако, в данном случае интересует не это. А интересно для нас следующее: во-первых, как видим, Гораций имеет законное основание для пребывания рядом с хозяином Парнаса. Во-вторых, в этой эпиграмме Аполлон, слушая чтение, зевает и зевает, конечно, от скуки. Зевают Феб и у В.Л. Пушкина, в эпиграмме Понса де Вердена об этом не говорится. У А.С. Пушкина Феб «отяжелел как от дурмана». Обратим также внимание на то, как именно Аполлон зевает в эпиграмме Руссо: «Apollon baille à bouche close»² — «Зевают, не раскрывая рта», «с закрытым ртом», т.е. пытается скрыть зевоту. Не отсюда ли могло появиться пушкинское «кусая губь», относящееся, правда, к Горацию? Это, правда, только предположение.

Известно, что эпиграммы Руссо Пушкин читал и очень их ценил. В его библиотеке сохранились антологии эпиграмм, где есть и эпиграммы Руссо. Есть и два собрания сочинений Руссо, где имеется рассматриваемая нами эпиграмма. Следы влияния эпиграмм Руссо обнаруживаются в пушкинском французском эпиграмматическом наброске «J'ai possédé maîtresse honnête». В письме к Вяземскому от 25 января 1825 г. Пушкин написал, что «похабные эпиграммы» Руссо «стократ выше од и гимнов»³. Конечно, эту эпиграмму мог знать и В. Л. Пушкин.

¹ Anthologie poétique française. XVIIIe siècle. Choix, introduction et notices par M. Allem. Paris, 1966. P. 65. (перевод: "Старик Ронсар, надев очки, Чтобы порадовать собравшихся на Парнасе, Громко читал по списку свои оды, Которыми публика насытилась. "Э, что это? — вдруг говорит Гораций, Обращаясь к хозяину Парнаса; Эти оды смахивают на сочинения Перро!" Тогда Аполлон, подавляя зевоту: "Господа, я в них вижу только один недостаток — Автор должен был написать их в прозе".)

² Ibid.

³ Пушкин. Полн. собр. соч. М.;Л.:Изд-во АН СССР, 1937-1949. Т. 13. С. 135.

Более справедливым представляется мнение Л. А. Степанова: Гораций в эпиграмме Пушкина — не Надеждин, просто Пушкин наказывает Надеждина дважды — « усмешкой Горация и палками Феба»¹

Рассмотренная эпиграмматическая сюжетная линия, как видим, достаточно устойчива, а варьируются детали, появляются (или исчезают) новые персонажи, и это обусловлено целью, в которую метит автор «вечного жанра» — эпиграммы.

Keywords: *epigram, story, ode, literary relations of Russia and France*

Об авторе:

ДМИТРИЕВА Нина Львовна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

¹ Степанов Л. А. Пушкин. Гораций. Ювенал. С. 81.

ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ В СТАРИННОМ УЧЕБНИКЕ

В 1658 году Ян Амос Коменский издал книгу «Мир чувственных вещей в картинках». Это был учебник латинского языка для детей. Коменский был также автором ста пятидесяти иллюстраций для первого издания. В этой старинной детской книге содержится идея пансофии, всеобщей мудрости, под которой он понимал знание всех вещей, реально существующих в мире. Можно ли назвать вечной эту идею, и как изменились понятия о мире и чувственных предметах, его составляющих, сегодня?

Ключевые слова: Ян Амос Коменский, пансофия, учебник латинского языка, первая детская энциклопедия.

С момента издания «Мира чувственных вещей в картинках» прошло уже более 350 лет. Автор книги считается классиком педагогической литературы, его имя можно найти в любом учебнике педагогики. Однако в основном его наследие изучается по сочинению «Великая дидактика». «Мир чувственных вещей в картинках» упоминается редко. Вместе с тем в «Великой дидактике» принципы пансофической педагогики Коменского (обучение всех всему) изложены теоретически, а в «Мире чувственных вещей в картинках» реализованы на практике. Эта иллюстрированная книга может быть интересна детям и сегодня. Можно ли этот старинный учебник считать вечным? И да, и нет.

Полный текст учебника Коменского «Мир чувственных вещей в картинках» со всеми его иллюстрациями был издан на русском языке только в 1941 г.¹ Последнее издание этой книги было осуществлено в Советском Союзе в 1957 году. Сам я узнал о ее существовании только в период написания кандидатской диссертации по педагогике в 2001 году. И до сих пор я ни разу не встречал среди моих коллег по педагогическому уни-

¹ Мир чувственных вещей в картинках, или изображение и наименование всех главнейших предметов в мире и действий в жизни. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000054/st014.shtml> — Дата обращения: 29.05.2015. — Загл. с экрана.

верситету ни одного человека, которому было бы известно хотя бы ее название. Неизвестна эта книга и художникам. И только однажды, совсем недавно, просматривая автобиографическую видеозапись президента Творческого союза художников России Константина Худякова, я узнал о том, что у него была такая книга в детстве, и он восхищением вспоминает о ней в свои 70 лет.

Чтобы книга стала вечной, она должна быть, по крайней мере, широкодоступной. И не только в библиотеке. Поскольку моё личное знакомство с этим старинным учебником произошло как раз в период активного освоения компьютерных и сетевых технологий, я решил сканировать «Мир чувственных вещей в картинках» и выложить в Интернет. В значительной мере под влиянием Коменского свой сайт и педагогический проект я назвал «Говорящая графика»¹, и одним из первых, размещенных на нем материалов, была книга Коменского.

Теперь несколько подробнее о пансофии Коменского, то есть той системе взглядов, которая лежала в основе всего его педагогического творчества. Как можно понять, к примеру, полное название самой известной его книги: «Великая дидактика, *содержащая универсальное искусство учить всех всему*»?

Ответ Коменского следующий: «Руководящей основой нашей дидактики пусть будет: Исследование и открытие метода, при котором учащие меньше бы учили, учащиеся больше бы учились; в школах было бы меньше шума, одурения, напрасного труда, а больше досуга, радостей и основательного успеха, и в христианском государстве было бы меньше мрака, смятения, раздоров, а больше света, порядка, мира и спокойствия»².

Надо сказать, эта задача до сих пор не устарела, возможно даже, она относится к вечным, то есть вечно неразрешимым задачам. С другой стороны, решение было найдено более 350 лет тому назад. Учить всему — это вовсе не означает: обрушить сразу всё накопленное человечеством знание на голову обучаемого. «...научное образование состоит из немногих начал,

¹ Говорящая графика. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://gogr.narod.ru/coll/komenski.html> — Дата обращения: 29.05.2015. — Загл. с экрана.

² Великая дидактика. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000042/st007.shtml> — Дата обращения: 29.05.2015. — Загл. с экрана.

из которых, если только знать способы их различения, возникает бесконечное множество положений, подобно тому как на дереве из основательно укрепившегося корня могут вырасти сотни ветвей, тысячи листьев, цветов и плодов»¹.

То, что любая наука требует системного подхода к своему предмету, бесспорно. И педагогика не исключение. Вопрос в другом: как это реализовать на практике? Как отобрать и систематизировать базовую информацию о целом мире и сделать ее доступной и интересной? Это вполне современная задача и она по-разному решается разработчиками и издателями энциклопедий. Между тем «Мир чувственных вещей в картинках» — это первая в мире детская энциклопедия, а, возможно, и первая иллюстрированная книга для детей, включающая 150 рисунков.

Однако подход Коменского к созданию этой книги заметно отличается от тех попыток систематизировать мир, что мы видим сегодня. Отметим при этом, что его полиграфические возможности и даже его искусство рисовальщика (а все иллюстрации для первого издания он нарисовал сам) очень далеки от современных возможностей. В чём же преимущество его подхода?

Существенная разница вот в чём. Коменский пишет в предисловии к своей книге: «Пусть дети не видят ничего, чего бы не могли назвать, и пусть они ничего не называют, чего бы не могли показать». Но для этого автор текста и художник должны придерживаться того же принципа. Ни одного лишнего слова, ни одной лишней черты. «Образование будет ясным, а потому и прочным и основательным, если все то, что преподается и изучается, будет не темным или путаным, но светлым, раздельным, расчлененным, словно пальцы руки. Основной предпосылкой для этого является требование, чтобы чувственные предметы были правильно представлены нашим чувствам, дабы они могли быть правильно восприняты. Я утверждаю и повторяю во всеуслышание, что это требование есть основа всего остального»². И рекомендация для родителей: «Названные же вещи показывайте детям не только на рисун-

¹ Там же.

² Там же.

как, но и в реальности, например, члены тела, одежду, книги, дома и предметы домашнего обихода и т. д.»¹.

Из собственного опыта: когда мне понадобилась иллюстрированная книга о животных, ее пришлось искать очень долго, хотя в продаже сотни наименований. Большинство заполнено довольно невнятными фотографиями, остальные — такими же невнятными рисунками. Складывается впечатление, что разделение труда приводит к тому, что автор текста пишет его, не видя иллюстрацию, а художник или фотограф не читает текст.

Системный подход у Коменского проявляется во всём. Используя современную терминологию, можно сказать, что «Мир чувственных вещей в картинках» — многофункциональная книга.

1. Это букварь. «Она даст детям более легкий способ научиться читать, чем это было до сих пор. Это достигается, прежде всего, предпосланным книге символическим алфавитом, а именно: даны формы отдельных букв, а к ним изображения тех живых существ, издаваемый которыми звук стремится передать та или иная буква»² Это букварь непривычный. Если, к примеру, в современном букваре рядом с буквой «Р» нарисована рыба, то у Коменского, как ни странно — собака. Секрет простой: собака рычит.

2. Это маленький театр. Не только буква-собака рычит, но и все остальные — как буквы, так и слова — или действуют, или создают условия для действий, для игры, для ролевой игры.

3. Это учебник родного языка. Как утверждает Коменский, «учащийся невольно научится читать посредством одних только заголовков к рисункам», — и далее: «повторное чтение книги, посредством все более полных, приложенных к рисункам описаний предметов, приведет учащегося к окончательному овладению искусством чтения»³.

4. Это учебник иностранного языка: «вся книжка переведена так, что всюду родное слово соответствует по месту слову латинскому». Опять мы видим принцип точного соответствия, но теперь уже не по отношению к рисунку и слову, а по отношению к словам разных языков. И за этим опять — огромный

¹ Там же

² Там же.

³ Там же.

труд! Между тем, существовали переиздания этой книги даже на трех или четырех языках. То есть Коменский создал такое простое и ясное описание мира, которое позволяло создавать однозначные переводы и в дальнейшем. И — удивительное дело! Жесткий отбор слов и их нумерация, упрощенность предложений и грамматических оборотов вовсе не сделали тексты унылыми и убогими. Наоборот, почти все они похожи на стихотворения в прозе.

5. Это учебник рисования. «Позволяйте им также срисовывать рисунки, если они захотят. Мало того, подстрекайте их к тому, чтобы они этого захотели. Во-первых, это также заострит их внимание к вещам. Во-вторых, они станут наблюдать взаимные пропорции между отдельными частями вещей. Наконец, они будут развивать этим ловкость рук, что полезно во многих отношениях»¹.

6. Это книга путешествий и приключений. А как же может быть иначе, если в ней изображен весь мир? Наверняка творец мира Средиземья Дж. Р.Р. Толкин читал и рассматривал в детстве «Мир чувственных вещей в картинках». В этом смысле мы имеем дело с самой современной книгой. То, что изображенная в ней жизнь во многом не похожа на современную, придает ей атмосферу сказки или фэнтези. Большинство сказочных королей и принцесс как раз родом из XVII века.

7. Это пособие по истории. Не только предметный мир, но и мировоззрение человека XVII века подробно и точно здесь отображены. Это для тех, кто предпочитает сказкам правдивые истории.

Отдельная тема — способ систематизации в этой первой в мире детской энциклопедии. Во-первых, требовалось отобрать самые необходимые темы для максимально полного и краткого изображения мира. Во-вторых, они должны были быть выстроены в определенной последовательности.

Чаще всего авторы энциклопедий придерживаются формальной, искусственной классификации. Располагая статьи в алфавитном порядке, они для читателей облегчают поиск, одновременно избавляясь от работы по выстраиванию логической последовательности. Это вполне обосновано в многотомных энциклопедиях, кроме того многочисленные сноски соз-

¹ Там же.

дают некоторую смысловую сеть поверх формальной последовательности.

В небольших по объему детских энциклопедиях, как общих, так и по отдельным видам знаний преобладает все же тематическая рубрикация. Именно так построена книга Коменского. Сто пятьдесят тем выстроены друг за другом в определенном порядке. Каждая тема — на отдельном развороте. Коменский не стал разделять книгу на более крупные разделы или главы. Может быть, такой издательской традиции тогда не существовало, — даже гораздо более поздние издания зачастую пренебрегали даже абзацами. Или Коменский считал, что заголовки разделов будут тормозить свободное движение по текстам и картинкам.

Однако границы крупных разделов просматриваются достаточно определено. Вероятно, у него был некий рабочий план таких разделов. Его наличие я обнаружил на практике, а именно, когда мне потребовалось выложить «Мир чувственных вещей в картинках» в интернет. Список из 150 тем в оглавлении показался слишком неудобным. Поэтому я на свой страх и риск попытался сгруппировать темы и дать им общие названия. Разумеется, на сайте было указано, что эти условные рубрики в оригинале отсутствуют.

Получилось 18 рубрик: 1. Введение; 2. Стихии; 3. Растения; 4. Одушевленные и прежде всего птицы; 5. Четвероногие и прежде всего домашние животные; 6. Человек; 7. Пир; 8. Дом; 9. Усадьба; 10. Путешествия; 11. Искусства речи; 12. Небесная сфера; 13. Этика; 14. Брачный союз; 15. Город; 16. Игра; 17. Государство; 18. Религия.

Как известно, классификация может быть искусственной и естественной. К примеру, главным в систематике растений, по мнению Линнея, является построение естественной системы, которая, в отличие от каталожного списка, «сама по себе указывает даже на пропущенные растения». Чарлз Дарвин предложил понимать естественную систему как результат исторического развития живой природы. То есть такая классификация основана на эволюции.

Но эволюция — это один из важнейших принципов пансофии Яна Амоса Коменского. В самом деле, как возможно развитие и обучение ребенка без эволюции? Более того, и в структуре книги «Мир чувственных вещей в картинках» он также

придерживается принципа эволюции. Однако и пансофия у него, как он писал сам, — христианская, и понимание эволюции основывается на Библии.

В частности, условная рубрика «Введение» содержит следующие темы: Введение; Бог; Мир; Небо.

На первом развороте нарисована и описана встреча учителя с маленьким учеником. Учитель говорит: «Я поведу тебя повсюду: покажу тебе всё, назову тебе всё». Далее идет речь о Творце мира, о мире и небе, им созданным.

В следующей условной рубрике Коменский описывает стихии, связанные с землей и небом, в следующей растения, затем, птиц, животных, и, наконец, человека. Все соответствует той эволюции творения, которая описана в Библии.

Итак, дойдя до человека, автор его подробно описывает: мышцы, кости, сосуды, внутренности. Отдельная тема — «Уроды и чудовища». Не иначе, Пётр I создал свою Кунсткамеру под влиянием детской книжки Коменского! Отдельная тема — «Душа человека» (душа, разумеется, нарисована).

Вслед за этим на протяжении всей книги идет описание различных дел человеческих: профессий, различных общественных, научных, государственных, религиозных институтов.

Завершающая тема — «Последний суд».

В книге Яна Амоса Коменского читатель может обнаружить много неожиданных, интересных подробностей. Конечно, что-то действительно устарело. В частности, он изображает и описывает устройство небесной сферы в соответствии с системой Птолемея, хотя книга Коперника «О вращении небесных сфер» уже более ста лет (с 1543 г.) была известна, скорее всего, она была известна и Коменскому. Однако распространение изложенных в ней идей гелиоцентризма было запрещено католической церковью.

«Мир чувственных вещей в картинках» впервые на русском языке был издан в Московском университете в 1768 г. по инициативе М.В. Ломоносова. Текст был воспроизведен по нюрнбергскому изданию 1755 г. А в 1781 году Екатерина II сочинила для своего внука Александра сказку под названием «Царевич Хлор». Главный герой этой сказки, маленький царевич, должен был, пройдя различные испытания, добыть «розу без шипов, что не колется». Кроме таинственной розы ничего волшебного в тексте нет. Но интересно, что пространство основно-

го действия сказки представляет собой некий замкнутый и в то же время довольно подробно описанный мир с разнообразными ландшафтами и населяющими их персонажами. Каждая встреча в этом мире — это и приключение, и некоторый нравственный урок, как бы одна из ступеней на пути к добродетели.

В тексте сказки есть несомненные параллели с «Миром чувственных вещей в картинках». В частности, для сравнения приведем следующую цитату из сказки: «сей цветок не что иное значит, как добродетель. Иные думают достичь его косыми дорогами, но ведет к нему только дорога прямая. Счастлив же тот, кто чистосердечною твердостью преодолевает все трудности пути. Вот на виду у вас гора. На ней и растет та роза, что не колется, но дорога крута и камениста»¹.

У Коменского странице, озаглавленной «Этика», иллюстрация сопровождается следующим текстом: «Наша жизнь есть дорога или распутье, подобное пифагоровой букве Y. Ее левая тропа широка, правая — узка. Первая есть дорога порока, вторая — тропа добродетели. Берегись, юноша и бери пример с Геркулеса: оставь левую тропу, отвернись от порока: красив вход к нему, но позорен и гибелен выход. Вступи на правую, хотя она и терниста. Нет непроходимой дороги к добродетели. Следуй туда, куда ведет добродетель, через терпенье к возвышению, к замку чести... иди вперед твердо, прямо к цели, и ты получишь награду (будешь увенчан)»². Это написано как будто специально для наследника престола.

Вполне вероятно, что книга Коменского была известна Екатерине II как в московском, так и в нюрнбергском издании.

Издание «Мира чувственных вещей в картинках» 1768 г. вышло под названием «Видимый свет Иоана Амоса Комения на латинском, российском, немецком, итальянском и французском языках». Но самое неожиданное: издание было лишено иллюстраций. Этому в предисловии было дано следующее объяснение:

¹Екатерина Великая. Царевич Хлор. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://alocvet.narod.ru/lib/hlor/hlor5.html> — Дата обращения: 29.05.2015.

²Мир чувственных вещей в картинках. Этика. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://gogr.narod.ru/coll/kom/109ethics.gif> — Дата обращения: 29.05.2015.

«Хотя правда, что изрядно и ясно нарисованные фигуры чрезвычайно увеселяют, мысли своею красотой пленяют, рассеянные оных силы собирают и таким образом внимание, которое есть мать учения, могут в юношестве произвести: однако, что могут худо вырезанные на дереве фигуры, не имеющие в себе ни рисовки, ни красоты, ни ясности, ни сходства произвести? Вместо того, чтобы оные остроумие, силу воображения и вкус в юношестве исправляли, то оными более оно портится и привыкнет худые вещи так же охотно видеть, как и хорошие, и первые часто последним предпочитать. Сие худое обыкновение очень трудно после истребить...»¹.

В 1982 году «Мир чувственных вещей в картинках» был включен в «Избранные педагогические сочинения» Коменского на русском языке. Однако было воспроизведено только 37 сюжетов из 150. «Вечный» учебник выдержал и этот, проведенный над ним эксперимент.

Несомненно, «Мир чувственных вещей в картинках» будет ещё многократно издаваться. И можно представить себе, как резко будет выделяться эта аскетичная по нынешним меркам книжка на фоне ярких, разноцветных детских книг. Она хороша сама по себе. Но это не означает, что в ней уже ничего нельзя изменить. Наоборот, — это вызов для современных писателей и художников. Почему бы не сделать что-то подобное на современном материале и с использованием современных технологий? В XIX веке этот вызов принял Лев Толстой, создавший собственную «Азбуку».

Уже упоминавшийся выше президент Творческого союза художников России Константин Худяков стал в конце XX и начале XXI века инициатором проекта «Мир чувственных вещей в картинках». Результатами первой части этого эксперимента стали выставка в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и альбом-энциклопедия «Мир чувственных вещей в картинках — конец XX века» (Москва, 1997 год). Во второй части проекта по результатам каждого года, начиная с 2014, в течение 20 лет будет издано 10 томов не

¹ Коменский Я.А. Мир чувственных вещей в картинках. — М.: Государственное учебно-педагогическое издательства министерства просвещения РСФСР, 1957. — С. 20.

имеющей аналогов супер-энциклопедии и проведена серия крупных выставок.

Жизнь старинного учебника продолжается.

Keywords: *John Amos Comenius, pansophia, latin textbook, the first children's encyclopedia.*

Об авторе:

КУПРИЯНОВ Николай Иванович — кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства БГПУ имени М. Акмуллы

«ВЕЧНАЯ СОНЕЧКА, ПОКА МИР СТОИТ».
ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ПАДШЕЙ ЖЕНЩИНЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

На протяжении 40-х гг. образ падшей женщины у Достоевского развивается под влиянием западноевропейской и отечественной литературной традиции; в 60-е гг. приобретает самобытность, отражая специфику мировоззрения Достоевского, и достигает своего наивысшего развития в «Идиоте» (Настасья Филипповна). В 70-е гг. интерес к типу падшей снижается, и он переоценивается. В статье показывается индивидуальная трансформация у Достоевского «вечного» культурного типа под влиянием общественной мысли и биографического опыта.

Ключевые слова: *Ф.М. Достоевский, образ падшей женщины.*

Достоевский — писатель особый. Немного найдется художников, среди персонажей которых будет столь много сумасшедших, убийц и самоубийц, больных и пьяниц. Очевидно, представление о человеке как о существе страдающем и через страдание приобретающем некий трудный, но необходимый опыт, и приводит к обилию такого количества неблагополучных или, выражаясь современным языком, маргинальных героев в его произведениях. Те же тенденции обнаруживаются и при рассмотрении женских образов писателя. Среди них поразительно много переживших бесчестье, то есть падших женщин. На эту особенность обратил внимание еще И.Ф. Анненский в статье «Изнанка поэзия. Символы красоты у русских писателей»: «Власть видел в красоте и Достоевский, но это была для него уже не та пьянящая власть наслаждения, для которой Тургенев забывал все на свете, а *лирически приподнятая, раскаянно-усиленная исповедь греха*. Красота Достоевского то каялась и колотилась в истерике, то соблазняла подростков и садилась на колени к послушникам. То цинически-вызывающая, то злобно-расчетливая, то неистово-сентиментальная, красота почти всегда носила у Достоевского глубокую рану в сердце: и почти всегда или падение, или пе-

режитое ею страшное оскорблении придавали ей зловецкий или трагический характер»¹ (курсив И.Ф. Анненского).

Итак, критик называет случившееся с героинями Достоевского падением, но что именно он вкладывает в это понятие? В «Словаре устаревших слов русского языка» под редакцией Рогожниковой и Карской встречаем следующее определение оборота «падшая женщина»: «женщина, утратившая репутацию порядочной вследствие порочного поведения»². Исследовательница О. Матич выделила четыре типа падших женщин, появляющихся в русской литературе³. Эта классификация в дальнейшем была доработана Н.Н. Мельниковой, защитившей в 2011 г. диссертацию на соискание степени кандидата наук по теме «Архетип грешницы в русской литературе конца XIX–начала XX века».⁴ К типам падших женщин, выделенных О. Матич, относятся: 1) «соблазненные», т. е. *девушки, вступившие в сексуальный контакт с мужчиной до брака*; 2) «содержанки», т. е. *женщины, получающие материальное обеспечение от любовника / сожителя*; 3) «любовницы», *женщины, состоящие во внебрачных отношениях с мужчиной, будучи замужем*; 4) «проститутки», *женщины, получающих денежное или иное вознаграждение за сексуальные услуги от многих партнеров (клиентов) без учета критерия избирательности*⁵. Н.Н. Мельникова в своем диссертационном исследовании выделяет также пятый тип — *героини, вступившие в*

¹ Анненский И.Ф. Изнанка поэзии. Символы красоты у русских писателей // Избранные произведения. — Л.: Художественная литература, 1988. — С. 534–535.

² Рогожникова Р.П., Карская Т.С. Словарь устаревших слов русского языка. По произведениям русских писателей XVIII–XX вв. — М.: Дрофа, 2005. — С. 486.

³ Matich O. A Typology of Fallen Women in Nineteenth-Century Russian Literature // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists (Kiev, 1983). — Vol. 2 (Literature, Poetics, History) / Ed. by P. Debreczeny. — Columbus: Slavica, 1983. — p. 325–343.

⁴ Мельникова Н.Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX–начала XX века. Диссертация ... к.ф.н. — М., 2011.

⁵ Мельникова Н. Н. Феномен «падшей женщины» как проблема сравнительного литературоведения (к постановке вопроса) // Литературная учеба. — М., 2010. — № 6. — С. 114–123.

связь инцестуального характера¹. Это добавление не представляется удачным, так как персонажи, подпадающие под данное определение, могут быть отнесены также к соблазненным или любовницам, а поэтому от него в настоящей работе решено отказаться.

Как же происходит развитие образа падшей женщины у Достоевского? Прежде всего следует сказать, что появляется он уже в первом произведении писателя — романе «Бедные люди». В образе *Вари Доброселовой*, девушки, соблазненной господином Быковым и впоследствии выходящем за него замуж, традиционно выделяют два аспекта — литературный и биографический.

Литературоведами установлена связь Вари Доброселовой со многими героинями мировой и русской литературы. Л.П. Гроссман замечает: «Архаичной была <...> ведущая тема повести — судьба обольщенной девушки, эта обычная фабула преромантической литературы XVIII в. («Новая Элоиза», «Кларисса Гарлоу», «Бедная Лиза»)»². В.В. Виноградов также пишет о том, что «История Вареньки Доброселовой в основных чертах — традиционный остов сюжета сентиментального романа»³. Исследователь обнаруживает его в романе знакомого Девушкину писателя Дюкре дю Мениля «Катенька, или Найденное дитя. Истинное происшествие, описанное Дюкре де Менилем» (СПб., 1820). В.С. Нечаева сопоставляет Варю Доброселову и Евгению Гранде (перевод романа О. де Бальзака, названного по имени главной героини, был завершён Достоевским перед тем, как он приступил к работе над «Бедными людьми») ⁴. Множество параллелей обнаруживается исследователями и в русской литературе. Общепризнанной считается связь образа Вари с «Бедной Лизой» Н.М. Карамзина и Дуней Выриной («Станционный смотритель» А.С. Пушкина). Исследователи указывают и на другие источники: романы

¹ Мельникова Н. Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX-начала XX века. Диссертация ... к.ф.н. — М., 2011. — С. 7.

² Гроссман Л. П. Достоевский. — М.: Молодая гвардия, 1962. — С. 54.

³ Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма: роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. — М.: Наука, 1976. — С.168.

⁴ Нечаева В. С. Ранний Достоевский 1821–1849. — М.: Наука, 1979.

Ф.В. Булгарина, повесть «Живой мертвец» В.Ф. Одоевского¹, повесть Е. Гребенки «Горев Николай Федорович»². Думается, ряд произведений, имеющих схожую с романом «Бедные люди» «фабулярную схему» (В.В. Виноградов) можно продолжить.

Однако, как уже было сказано, исследователями выявлены не только литературный, но и биографический пласт образа Вари Доброселовой. Установлена связь между Варей Доброселовой и младшей сестрой писателя Варварой Михайловной Достоевской, вышедшей замуж за человека много старше себя годами. В.С. Нечаева и К.А. Баршт провели большую работу по топографическому сопоставлению имения Достоевских Дарового и деревни, где прошло детство Вари Доброселовой. Как выяснилось, писатель подарил героине многие из своих ранних впечатлений³.

При этом исследователи сходятся во мнении, что главная героиня «Бедных людей» — это только предтеча великих достижений Достоевского в изображении женского характера. Как справедливо замечает Т.Ф. Двойнишникова, «героиню «Бедных людей» стремились подвести к каким-то определённым типам и категориям: «кроткая», «слабое сердце», «мечтательница», «гордая», — упуская из виду, что в ней это всё соединено, но находится лишь в зачаточном состоянии. Возможно, из-за смысловой перенасыщенности этот женский образ и не получил у Достоевского окончательную цельность и оформленность»⁴.

¹ Баршт К. А. «Бедные люди» Ф. М. Достоевского в литературном и историко-культурном контексте // Достоевский. Материалы и исследования. — № 19. — СПб., 2010. — С. 264.

² Цейтлин А. Повести о бедном чиновнике Достоевского. — М., 1924.

³ Нечаева В. С. Ранний Достоевский 1821–1849. — М.: Наука, 1979; Баршт К.А. «Бедные люди» Ф.М. Достоевского в литературном и историко-культурном контексте // Достоевский. Материалы и исследования. — № 19. — СПб., 2010. — С. 259–281.

⁴ Двойнишникова Т.Ф. Восприятие образа Вареньки Доброселовой («Бедные люди» Ф.М. Достоевского) в отечественном и англоязычном литературоведении // Русский язык@Литература@Культура: актуальные проблемы изучения и преподавания в России и за рубежом: I Международная научно-практическая интернет-конференция: Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова; филологический факультет; 5–12 октября, 23 ноября — 7 декабря 2009 г. — М.: МАКС Пресс, 2010. — С. 645–652. Электронная публикация:

Завершая разговор о первом романе Достоевского, следует заметить, что уже в нем проявилась особенность, характерная для последующего творчества, а именно феномен двойничества. Образ Вари в произведении дополняют две тени, разделившие ее судьбу, безымянная и уже покойная мать студента Покровского, совращенная тем же господином Быковым, и двоюродная сестра Вари Саша, также погибшая.

Любопытно, что следующее произведение писателя — шуточный «Роман в девяти письмах» — являет читателю уже другой тип падшей женщины, тип любовницы или, иначе, неверной жены. Он представлен образом Анны Михайловны, изменяющей своему супругу с неким Евгением Николаевичем. Другой тип — и другая литературная традиция. Если в «Бедных людях» Достоевский отталкивался прежде всего от опыта сентиментализма, то образ Анны Михайловны явно комический, фельетонно-водевильный. В изображении этой героини не чувствуется никакого авторского сочувствия, сострадания. В подобном тоне изображаются и другие неверные жены раннего творчества — Глафира Петровна и дама в шляпке из рассказа с говорящим названием «Чужая жена и муж под кроватью». Образы их схематичны, функциональны. Эта схематичность роднит их с другим падшими женщинами из небольших произведений этих лет — Машенькой из рассказа «Ползунков» и Софьей Ивановной из фельетона «Петербургской летописи» от 27 апреля. Первое произведение построено на обыгрывании даты 1 апреля, которое в эпоху Достоевского было не только днем смеха (отсюда шуточный характер рассказа), но и днем памяти Марии Египетской, раскаявшейся блудницы (отсюда грех с заезжим ремонтером и беременность главной героини). Софья Ивановна же — молодая вдова, длительные отношения с которой мешают Юлиану Мастаковичу, постоянному герою Достоевского, жениться. Очевидно, что ни объем этих произведений, ни их жанровая форма не предполагали глубокой разработки характеров героев.

В повести «Хозяйка» писатель использует также к мощной фольклорной традиции в изображении падшей женщины. Главную героиню Катерину называют «протоинфер-

нальницей», предшественницей Настасьи Филипповны («Идиот») и Грушеньки («Братья Карамазовы»)^{1 2}. Катерина не просто жертва соблазнения, она вступает в связь с любовником матери и, возможно, своим настоящим отцом. Любопытно, что это, кажется, единственная героиня Достоевского, в трагедии которой звучит мотив инцеста. В дальнейшем писатель не будет обращаться к ситуации, столь однозначной в этическом плане, видимо, она ему будет просто неинтересна.

В завершение рассмотрения творчества Достоевского 40-х гг. следует сказать еще об одном любопытном явлении, которое появляется в этот период — феномене платонической измены. Героини повести «Неточка Незванова» (Александра Михайловна) и рассказа «Маленький герой» (m-me M.) — замужние дамы, переживающие любовь к постороннему человеку, но формально не изменяющие супругу. Между ними обнаруживается явное типологическое сходство. Обе они жертвы тиранов-мужей, молоды и бездетны, обе получают любовное послание. Эти образы можно назвать апофеозом идеализированного, сентиментального представления о женщине у Достоевского.

Таким образом, можно констатировать, что образ падшей женщины в раннем творчестве Достоевского отличается большей литературностью, которая постепенно преодолевается. Прослеживается несколько традиций, в русле которых разрабатывается этот образ: 1) сентиментальная («Бедные люди», «Неточка Незванова», «Маленький герой»); 2) фольклорная («Хозяйка»); 3) водевильно-фельетонная («Чужая жена и муж под кроватью», «Ползунков», «Роман в девяти письмах», «Петербургская летопись»).

В 60-е гг., возвращаясь в литературу после долгих лет каторги, Достоевский привнесет в свое творчество и новое представление о падшей женщине. Его героини становятся самобытнее, оригинальнее, и сами в дальнейшем окажут большое влияние на литературный процесс.

В этот период в творчестве писателя впервые появляется тип проститутки. Это и каторжные девки — Марьяшка, Хаврошка, Чекунда, Двугрошова — из «Записок из Мертвого до-

¹ Гроссман Л.П. Достоевский. — М.: Молодая гвардия, 1962. — С. 97.

² Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского. — СПб: Дмитрий Буланин, 1999. — С. 62.

ма», и Лиза из «Записок из подполья», и Сонечка Мармеладова из «Преступления и наказания», и ее двойники — Дуклида и другие уличные, встречающие у кабака Раскольниково. Впервые появляются и содержанки — Blanch в «Игроке» и Настасья Филипповна в «Идиоте». Образ падшей женщиной как бы профессионализируется и одновременно наполняется новым трагическим содержанием, за свой позор она получает деньги и, кажется, прямо в нем заинтересована. Но такое положение вещей противоестественно, оно мучает женщину, сводит ее с ума, не дает ей жить.

«Сонечка, вечная Сонечка, пока мир стоит!» — это восклицание Раскольникова вошло в культуру как емкое выражение горькой судьбы женщины, продающей свое тело, когда ей больше нечего продать. Но эти слова не только о проститутке, но и о страдающей, жертвенной женственности вообще.

Помимо этого в 60-е гг. происходит выделение двух магистральных психотипов героинь Достоевского, традиционно именуемых «кроткими» и «мучительницами», «инфернальницами». К первым относятся Лиза из «Записок из подполья», Сонечка Мармеладова, «поминутно беременная» Лизавета, убитая Раскольниковым, Мари из «Идиота», ко вторым — Настасья Филипповна, а из позднейших — Грушенька («Братья Карамазовы»).

Образ Настасьи Филипповны безусловно является вершиной развития типа падшей женщины у Достоевского. Эпатируя общественность («Я сама бесстыдница! Я Тоцкого наложницей была...»), «А теперь я гулять хочу, я ведь уличная!» [8; 143]), Настасья Филипповна в душе страшно стыдится себя и своего прошлого. И как ни убеждает она себя в собственной невиновности, достигнуть успеха ей в этом не суждено. Воспитанная в рамках православной традиции, случившееся она может воспринимать только как тяжелый грех, несмываемое пятно на совести. И стыдно ей запачкать сострадательного «младенца» князя.

Результатом этого становится то, что развязкой запутанной ситуации может стать только ее гибель. Деструктивное, разрушительное начало одерживает абсолютную победу в героине над началом конструктивным, созидющим. Именно поэтому можно говорить о том, что это самый трагический образ падшей женщины у Достоевского.

Нельзя не сказать о том, что в этот же период творчества писателя появляется и образ растленной девочки. Это девочка с лицом камелии из сна Свидригайлова («Преступление и наказание»), которая в дальнейшем эволюционирует в Матрешу из «Бесов». Это образ другого генезиса и другой содержательной природы, но он так тесно связан с образом падшей женщины, что не упомянуть о нем невозможно.

В 70-е гг., после «Идиота» и «Преступления и наказания», Достоевский в какой-то мере утрачивает интерес к теме женского бесчестья, вероятно, в связи с исчерпанностью вопроса. Тем не менее образы падших женщин никуда не исчезают из его произведений, просто им уделяется не так много романного времени.

Падшую женщину Достоевского периода 70-х гг. ожидает важное изменение — она впервые становится матерью. Бездетность героинь 40–60 гг. выглядит даже неестественно, если принять во внимание уровень медицины в описываемую эпоху. Очевидно, что в этом вопросе Достоевский не стремился к жизненподобию, бездетность же его героинь обусловлена идейно-художественными соображениями. Женщина, преступившая через общественные нормы и не имеющая детей, отвечает только за себя. Появление ребенка осложняет сюжет, ускоряя его и неизбежно подводя к двум возможным вариантам развязки — «восстановление» через брак либо окончательная гибель. Оно лишает автора свободы маневра и мешает сосредоточиться на переживаниях героини.

Впервые вопрос судьбы детей падшей женщины поднимается в повести «Вечный муж» (1870), главная героиня которой, замужняя Наталья Васильевна Трусоцкая, приживает дочку, Лизу, от своего любовника Вельчанинова. Узнав о том, что он не является отцом Лизы, Трусоцкий начинает ее третировать, бить, приводит в номер, где они живут, девку и заявляет, что это отныне будет ее мать. В конце концов, не выдержав свалившихся несчастий, Лиза умирает.

Эта тема будет продолжена «Бесами», где рождение ребенка становится причиной преобразования одной из героинь, Marie Шатовой. Идеи нигилизма и эмансипации оказываются чуждыми и фальшивыми, отступая перед чудом появления на свет нового существа.

И, конечно, наиболее полно вопрос судьбы незаконнорожденных будет рассмотрен в романе «Подросток», где тема «случайного семейства» прямо обозначается как центральная. Как

известно, в «Подростке» рассказывается о дворовой, Софье Андреевне Долгорукой, в течение двадцати с лишним лет живущей гражданским браком со своим бывшим баринном, Версильевым, и родившей от него троих детей (один из них ко времени действия романа уже умер). Их двусмысленное положение, поиск своего места в обществе — одна из главных коллизий произведения. Интересно, что дочь Софьи Андреевны, Лиза, оказывается беременна от человека выше себя по положению, князя Сергея, и тем самым повторяет судьбу матери.

В последнем своем романе «Братья Карамазовы» Достоевский вновь поставит падшую женщину в центр повествования, и мотивы греха и покаяния блудницы зазвучат с прежней силой. Однако исследователи сходятся на том, что главная героиня, Грушенька, некогда соблазненная поляком-офицером и живущая в содержанках у купца Самсонова, уступает Настасье Филипповне. Грушенька любит себя и деньги и трезво смотрит в свое будущее. Нет в этом образе «лирической приподнятости», идеализации, о которой писал И. Анненский.

С.М. Климова считает, что в снижении и огрублении женских образов Достоевского 70-х гг. проявилось разочарование писателя.¹ Живая, а не литературная женщина оказалась более зависима от мужчины, мельче, поверхностнее, чем это представлялось в первой половине XIX в. В ней есть «бестигальная» жестокость, ее поведение подчинено эмоциям, «страстям». Все это привело к тому, что образ падшей женщины в романе «Братья Карамазовы» уже не звучит так трагично, как в «Идиоте».

Грушенька менее других падших женщин Достоевского считает себя «виноватой», грешной. И в этом отразились, безусловно, как общая либерализация взглядов эпохи создания романа, так и более объективное восприятие женщины самим Достоевским.

Keywords: *F.M. Dostoyevsky, image of seduced and abandoned woman*

Об авторе

ЗИМИНА Наталья Юрьевна, аспирант кафедры литературы Псковского государственного университета (ПсковГУ), учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ №3 г. Пскова.

¹ Климова С.М. Феноменология святости и страстности в русской философии культуры. — СПб.: Алетейя, 2004. — С. 123.

«ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ НЫНЕ
В ТЕЛЕ НЕТЛЕННОМ НА ЗЕМЛЮ ИДЕТ»
(ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. РЕМИЗОВА)

Статья раскрывает понятие «Вечная Женственность», подчеркивает интерес к женскому началу в эпоху декаданса. Изначальная Вечная Женственность — самоотверженность, жертвенность, долготерпение — весьма характерна для русской классики и особенно для А. Ремизова. В его «мученицах во кресте», «падших», «сестрах усердных», «странницах», несущих в себе Любовь, Мудрость, Прекрасное, проступает божеское, божественное начало.

Ключевые слова: Вечная Женственность, героиня-страдалница, богоизбранность, монотипность, личностное начало

На сегодняшний день одна из ключевых тем русского Серебряного века — так называемая «софиология», метафизика мировой или божественной женственности остается малоизученной. В искусстве декаданса встречается целый ряд женских типов — женщина-ребенок, женщина-зверь, женщина-кукла, женщина-ангел (ангел жизни или ангел смерти), «роковая женщина». В эпоху декаданса усиливается интерес к женскому началу, «Вечной Женственности»¹. Женщина объединяет в себе ангела и беса, ребенка и взрослого, мужское и женское начала.

Что касается самой сущности этого понятия Вечной Женственности, то в религиозно-философском отношении это начало близко подходит к Душе мира, Софии, посреднику между бытием божественным и земным. По толкованию В. Соловьева — Вечная Женственность есть образ всеединства мира, созерцаемый богом. Вечная Женственность для Соловьева² — это жи-

¹ Кабанов А.А. Образ женщины в декадентском искусстве // Знание, понимание, умение. — 2009. — № 3. — С. 248.

² *Эйгес*. Вечно женственное // Словарь литературных терминов. — Т. 1. — 1925. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/l1/l1-1337.htm>. — Дата обращения: 15.03.2015. — Загл. с экрана.

вое созерцание, ставшее впоследствии философскими и богословскими понятиями и принципами. Культ Вечной Женственности может сливаться и с культом Богородицы (Средневековье). Стоит отметить, что прямым проводником вечно-женственного является женское. Отсюда: любовь есть область ярких проявлений Вечной Женственности. Вечная Женственность есть, в первую очередь, красота, источник и цель всех высших переживаний прекрасного в искусстве или вне его. Поэтому: искусство проходит под знаком Вечной Женственности, а изображения любви и женские образы являются наиболее определяющими для писателя. Замечательно то, что творчество таких авторов как Данте, Жуковский и некоторых других пропитано и вдохновлено любовью к женщине, как проявлению Вечной Женственности. Она может пробудить прекрасный образ, как бы вытесняющий и заменяющий реальное лицо¹. Можно сказать, что таким образом станет для Ремизова Оля — Серафима из эмигрантской книги «В розовом блеске».

Претворение идеи вечной женственности усматривается критиками в творчестве различных писателей: Ф.М. Достоевский, по мнению Д. Андреева, — «художник — вестник Вечно Женственного», поскольку «история Сони Мармеладовой и Раскольникова — это потрясающее свидетельство о том, как «вечная женственность тянет нас вверх». В русской поэзии Серебряного века вечная женственность — лик вечной мистической возлюбленной, не тождественный ни одному из земных лиц и существующий лишь в предчувствии и надежде².

Любовь-долготерпение и самоотвержение — эта изначальная вечная женственность стала своеобразным кодексом отечественной классической литературы. В русской классической литературе тоже можно обнаружить разные варианты любви: это и любовь-жалость (Катерина Кабанова — Тихон), любовь-

¹ Там же.

² Вечная женственность [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.litdic.ru/vechnaya-zhenstvennost/>. — Дата обращения: 23.03.2015. — Загл. с экрана.

самозабвение (Вера — Печорин), любовь-безумная страсть. Все эти варианты прослеживаются и в творчестве А.М. Ремизова¹.

Его героини одиноки, их участь символизирует не только личное страдание, а «страды мира» — универсальное унижение и оскорбление человека человеком². Ремизов наделяет женщину-жену-мать трагической судьбой, в котором поворотным моментом становится событие насилия. Ремизов в женщине-жене-матери воссоздает «странный», не соответствующий окружающим людям, нервно-психически неустойчивый тип человека, изначально душевно «раненого»³.

В дореволюционной прозе («Пруд», «Часы», «Крестовые сестры») автор противопоставляет мужчину и женщину как плоть и дух, углубляет конфликт между ними. Это явно прослеживается во взаимоотношениях Николая Финогонова и Тани, Сергея и Христины, Евгении Маракулиной и Цыганова.

Мужское начало представлено автором как слепая стихия — страсть, в христианской идеологии традиционно связывается с властью Дьявола. У Ремизова, по мнению Е.В. Тырышкиной, женщина, страдающая от этих страстей, внутренне далекая от них, терпящая муки, умеющая отречься от себя во имя других (Евгения Маракулина из «Крестовых сестер») — изначально ближе к Богу, чем мужчина, которому нужно изжить в себе природное разрушительное начало, чтобы возвысить свой дух⁴.

В книгах Ремизова мы видим женщин, отличающихся социальным и семейным статусом, моральными качествами, но все же они монотипны, схожи эмоциональностью, одиночеством, жертвенностью и мученичеством.

Женщины-героини покорны, воспринимают насилие как неизбежность, они принимают на себя чужую вину, прощают

¹ Женские лики в аспекте языка [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/data/029/675/1219/chap4-5.pdf>. — Дата обращения: 11.04.2015. — Загл. с экрана.

² Русские писатели XI—начала XX века. Библиографический словарь / под ред. Н.Н. Скатова. — М., 1995. — С. 45.

³ Карпов И.П. Авторология русской литературы (И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, А.М. Ремизов): монография. — Йошкар-Ола, 2003. — С. 408.

⁴ Тырышкина Е.В. «Крестовые сестры» А.М. Ремизова: концепция и поэтика. — Новосибирск, 1997. — С. 79.

все обиды. Так, Акумовна («Крестовые сестры») не раз повторяет: «Никого обвиновать нельзя».

У Ремизова женщины несут печать богоизбранности, креста и муки. Центральная женская фигура повести «Часы» — Христина — олицетворяет вечные ценности покорной любви и смирения. Она много страдает. Имя Христины можно соотнести с именем Спасителя. В повести ее образ окружен символикой креста, милосердия¹. Эта символика достигает апогея после известия о самоубийстве любимого человека: «Христина, снятая с креста». Казалось бы, что всю ее жизнь можно воспринимать, как хождение по мукам².

Верушка из повести «Крестовые сестры», один раз будучи жертвой насилия, становится практически рабыней, к которой могут за ночь до пяти человек привести, однако в ней автор видит Вечно женственное, она несет в себе божественное, возвышенное: «Маракулин встретил в глазах ее что-то такое знакомое и необыкновенно близкое, только назвать не мог, и не припомнить ему, где однажды уж видел такое: огонек какой-то, нет, еще что-то, чего уж никак не спрячешь и у сонного под веками поблескивать будет»³. В этом образе — лик с иконы, лик Богородицы.

То же божественное проступает и в Евгении, она — женский вариант Спасителя, по утверждению исследовательницы Е. Тырышкиной. Неоднократно будучи жертвой насилия, Женя не обвиняет в этом никого: «А делали они то, что хотели, не потому, что лежало плохо, они делали все, на что их слепых бросало»⁴. Женя отмаливает чужой грех, казня себя — она наносит кресты на свое тело за слепое, покорное злу человечество. В ней — прямая отсылка к образу Марии Магдалины. Женя дано особое зрение, чувствующее сердце, она не создана для земной жизни.

Мучениц и святых у Ремизова много. А.В. Рыстенко первым это заметил. Женщины-подвижницы Ремизова-героини «Крестовых сестер», «Странницы», «Сестры усердной». Те, кого ав-

¹ Сёке К. Судьба без судьбы. Проблемы поэтики Алексея Ремизова. — Budapest, 2006. — С. 45.

² Там же.

³ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10 томах. — Т. 4. Плачужная канава. — М., 2001. — С. 147.

⁴ Там же. — С. 169.

тор образно называет «лице земное», рожденные для земных страстей, изначально несчастны. Такая судьба не выбиралась — она предопределена свыше¹ — это судьба Маши из «Плачужной канавы», Христины, Акумовны из «Крестовых сестер».

Образ Акумовны («Крестовые сестры»), «ходившей по мукам», соотносится с образом «Христины на кресте» из повести «Часы». Акумовна, невинная, проклята была собственным отцом: «Не дал мне родитель слова благословения. Так все и вышло! Катучим камнем коло белого света»². Сон, видение Акумовны о том свете восходит к распространенному в апокрифической литературе жанру «хождений», центральным произведением которого является «Хождение Богородицы по мукам», чрезвычайно интересовавшее Ремизова³. Однако еще А.В. Рыстенко заметил, что «хождение по мукам» Акумовны навеяно не этим апокрифом, а «целым рядом сходных и однородных загробных видений и хождений, столь популярных на Западе и у нас»⁴. Так исследовательница Е.В. Тырышкина говорит о «Хождении на тот свет Федоры» из Жития Василия Нового. Акумовна совмещает в себе черты казалось бы несовместимые — Евы и Богородицы⁵.

По словам исследовательницы, «в снах Акумовны сохранилась “память” о ветхозаветных событиях: ее сон о “рябом гаде” и “поедании ягоды” вызывают в памяти образ Евы. Акумовна — русский вариант праматери Евы. Перед нами предстает славянка древних времен, живущая в согласии с аграрными циклами увядающей и воскресающей природы. Акумовна божественная и юродивая (стремление пойти к царю нагой просить защиты и сказать ему правду — восходит к средневековому институту русского юродства), она являет собой отражение

¹ *Рыстенко А.В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. — Одесса, 1913. — С. 45.

² *Ремизов А.М.* Собр. соч. в 10 томах. — Т. 4. Плачужная канава. — С. 125.

³ *Тырышкина Е.В.* «Крестовые сестры» А.М. Ремизова: концепция и поэтика. — Новосибирск, 1997. — С. 76.

⁴ *Рыстенко А.В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. — С. 45.

⁵ *Тырышкина Е.В.* «Крестовые сестры» А.М. Ремизова: концепция и поэтика. — Новосибирск, 1997. — С. 76.

народного религиозного сознания. Акумовна исповедует “народное” христианство»¹.

Откровение Достоевского: «через страдание к состраданию» — принято как спасительное для человечества².

Эту истину несет вечная труженица — героиня рассказа «Сестра усердная» Татьяна Спиридоновна. Она ремизовский дух-утешитель, противостоящий человеку-бревну: «Когда случилось большое горе, я видел, как она приходила в тот дом, к тому человеку, у которого было горе, она не спрашивала — не всегда надо спрашивать, она сидела около молча, потом начала плакать и от ее слез молчаливых становилось легче»³. В этом образе проступает нечто божеское (хоть в Бога героиня перестала верить в детстве), да и само название рассказа можно трактовать двояко: сестра милосердия, как ее зовут в лазарете — «сестра усердная»: «И ей верили и исповедовались ей, ее чистому сердцу, каялись ей в тех грехах своих, совершенных там, где, по слову простого народа русского, нет совести и Бога нет»⁴.

В то же время она и сестра-монахиня, отрекшаяся от себя, мечтающая попасть на войну и помогать людям.

Оля из книги «В розовом блеске» — олицетворение идеальной, возвышенной любви: «в ней не было никакого кокетства». Как отмечает В.А. Туниманов, в Оле нет «инфернальных изгибов», по терминологии Достоевского, тянущих человека в пропасть⁵. Именно она несет в себе мудрость, красоту внешнюю и внутреннюю, печать богоизбранности.

По словам Д. Святополка-Мирского, в Оле Ремизов сосредоточил всю свою чистоту. Критик говорит, что книга эта принадлежит к «старшей линии» русской литературы — линии

¹ Там же. — С. 75.

² *Смирнова Л.А.* Русская литература конца XIX—начала XX века: учеб. для ун-в и пед. ин-тов. — М., 1993. — С. 220.

³ *Ремизов А.М.* Собр. соч. в 10 томах. — Т. 3. Оказион. С. 280.

⁴ Там же. — С. 283.

⁵ *Туниманов В.А.* Тропа Ремизова к Лескову // Русская литература. — 1998. — № 3. — С. 30.

Пушкина, Тургенева, Аксакова ¹. По мнению автора, «Оля — это мечта, “без которой ни Бога, ни его Древа Жизни”»².

В рассматриваемом позднем романе «В розовом блеске» Ремизов рисует героиню идеальную во всем — в мыслях, действиях. Ее характер, портрет, поступки — все списано с жены писателя Серафимы Павловны. Автор отходит от типа мученицы и страдальницы, рисуя волевою, сильную, независимую женщину — это его идеал Вечной женственности.

Личностное начало женских персонажей Ремизова чаще всего проявляется в любви (к мужчине, революции, людям, Богу), которая осознается ими как наивысшая ценность бытия, и способность бороться за нее служит мерилom их жизненной силы и духовности, готовности к самопожертвованию и прощению.

Ремизов отходит от традиционного понятия Вечной женственности, это не мистическая возлюбленная, не Незнакомка Блока. Она существует не в мечте, не в надежде, а в реальности, это женщина из плоти и крови, но именно в ней автор видит всю мудрость мира, чистоту, красоту мысли и души, богоизбранность.

Keywords: *The Eternal Feminine, heroine-martyr, God's chosen, monotype, personal principle.*

Об авторе:

БЕЛОВА Наталья Сергеевна — аспирант 1 года обучения кафедры литературы Вологодского государственного университета.

¹ Мирский Д.Св. История русской литературы. — Лондон, 1986. — С. 221.

² Ремизов А.М. В розовом блеске. — М., 1990. — С. 629.

МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ

В ЛИРИКЕ МАКСИМА БОГДАНОВИЧА

В творчестве белорусского поэта Максима Богдановича антиномия «мгновение-вечность» воплощена и как философско-художественное размышление, и как духовно-биографическое переживание. Мотив вечности является сюжетообразующим в цикле стихотворений «Любовь и смерть», где раскрывается мысль поэта о трагическом самопожертвовании женщины ради рождения новой жизни.

Ключевые слова: *Максим Богданович, белорусский поэт, мгновение, вечность, природа, любовь, смерть.*

Творчество Максима Богдановича — белорусского поэта, прозаика, публициста, переводчика — явление воистину феноменальное. Прожив всю свою взрослую жизнь в российских губернских городах, в русскоязычной среде, он состоялся как *белорусский* литератор. Более того, в пределах такого короткого — всего четверть века — жизненного, а еще более краткого — творческого, пути Богданович сумел вознестись на самую вершину отечественного Парнаса.

Судьба его весьма драматична. Богданович родился в Минске. Отец Адам Егорович был чиновником с юридическим образованием и по долгу службы подчинялся приказам начальства в инспектировании провинциальных управ. Через полгода после рождения Максима Адаму Егоровичу было предназначено переехать в Гродно, а затем отца перевели на службу в Нижний Новгород.

Учился Богданович в гимназиях Нижнего Новгорода и Ярославля, высшее образование получил в Ярославле, окончив демидовский юридический лицей. Уже, будучи тяжело больным, Максим через 20 лет приедет на Родину, где его друзья соберут деньги и отправят лечиться от туберкулеза в Ялту. Но не судьба была остаться поэту в сем мире: 25 мая 1917 г. он умер. Земной срок поэта был 25 лет.

Антитеза «мгновение-вечность» проходит лейтмотивом через всю лирику Богдановича. Мгновение — это наслаждение сиюминутной радостью жизни, вечность — философское осмысление жизни как величайшего дара природы:

Жывеш не вечна, чалавек, — Жыві і цэльнасці шукай
Перажыві ж у момант век! Аб шыраце духоўнай дбай.
Каб хвалявалася жыццё, І ў напружанні паўнаты
Каб больш разгону ў ім было, Свайго шырокага жыцця
Каб праз край душы чуццё Без болю, ціха зойдзеш ты
Не раз, не два прайшло! У краіну забыцця.¹

Символ вечности для Богдановича — это природа. Самый впечатляющий образ вечности — ночное небо, опоэтизированное во многих его лирических произведениях, в частности, в замечательном верлибре, являющем собой философское рассуждение о диалектике «дольнего» и «горнего» — земных, житейских, бытовых фактов (ссор, распрей, неурядиц) и величии вечности:

Я хацеў бы спаткацца з вамі на вуліцы
У ціхую сінюю ноч
І сказаць:
«Бачыце гэтыя буйныя зоркі,
Ясныя зоркі Геркулеса?
Да іх ляціць наша сонца,
І насецца з сонцам зямля.
Хто мы такія?
Толькі падарожныя, — папутнікі сярод нябёс.
Нашто ж на зямлі
Сваркі і звадкі, боль і горыч,
Калі ўсе мы разам ляцім
Да зор?» (С. 278).

Поэт воспроизводит неуловимую черту между бытовым и бытийным. Лирическую линию он ведет от описания конкретного события — ночного свидания — к образному выявлению символики вечности бытия, ассоциируемой с ночным небом.

Вместе с тем, Богданович в лирический контекст высокого осознания вечности вкладывает земное содержание, представляя его ярким переживанием лирического героя. «Возвращая» образы с неба на землю, он изображает равновеликость, равнозначимость жизненной ситуации, которой сопутствуют мгнове-

¹ Богданович Максим. Полн. собр. соч. (на бел. языке). — В 3 тт. Т 1. — Минск: Бел. наука, 2001. — С. 121. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в скобках.

ние, повод, случай. Подобное внутреннее состояние лирического героя наиболее ярко выписано в стихотворении «Теплый вечер...»:

Тёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог,
Улажылі спаць мяне вы на зямлі.
Не курыцца светлы пыл усцяж дарог,
У небе месяца праглянуў бледны рог,
У небе ціха зоркі расцвілі.
Знічка коціцца агністаю слязой,
Прашумела мякка скрыдламі сава;
Бачу я, з прыродай зліўшыся душой,
Як дрыжаць ад ветра зоркі нада мной,
Чую ў цішы, як расце трава (С. 62).

Бытовые, «привычные» эпитеты — *тёплый вечер, тихий ветер, свежий стог* — сменяются сугубо авторскими — *светлая пыль, огнистая слеза*. Подчеркнуто субъективна метафора *звезда катится огнистою слезой*. Этот образ весьма далек от объективно-конкретного восприятия падающей звезды в летнем ночном небе. «Знічкай» белорусы называют «знікающую», то есть исчезающую, умирающую звезду. Внешним зрением лирический герой как бы наблюдает за звездопадом; внутренним же — видит смерть звезды. Ей не хочется расставаться с небом, она гибнет, поэтому и *катится огнистою слезой* — плачет. Образ «знічки»-пламени впечатляет до глубины души, обнажая чувства поэта, который так искренне желал жизни всему на земле и который сам неистово жаждал этой жизни. В 1912 г. Богданович создает цикл стихотворений «Любовь и смерть» — один из самых драматических в творчестве поэта. Прекрасным мгновением воспевается любовь, зарождающая жизнь. Но почему такой дорогой ценой оплачивается счастье любви? — мучительно размышляет поэт. Радость мгновения появления на свет младенца омрачено в его стихах трагедией смерти роженицы.

Вероятнее всего, цикл «Любовь и смерть» возник не как философско-художественное раздумье, а как духовно-биографическое переживание поэта. Сильным юношеским впечатлением для него оказалась смерть молодой мачехи — второй жены отца Александры Волжиной-Богданович (родной сестры Екатерины Волжиной-Пешковой, супруги А.М. Горького), скончавшейся при родах. Эта трагедия, очевидно, неиз-

менно выплывала из памяти Максима и реализовалась в сюжетном цикле стихотворений, описывающем драматическую судьбу женщины от первого свидания с возлюбленным до рождения ребенка, трагически оборвавшего ее жизнь.

Зачинное стихотворение цикла «Хоць мы былі адны ў той час» предвдваряет ситуацию интимной близости влюбленных: робость, волнение при первом соприкосновении рук, поцелуе и... подсознательное чувство будущего материнства. Богданович обыгрывает игру-считалку, какой мамы развлекают детей:

Не помню, як — я ручку узяў,
Не помню, як — пацалаваў,
Ціхутка пальчыкі цалуючы,
Як да дзіцёнка, у лад казаў:
«Сарока-варона кашку варыла,
Дзетак карміла...» (С. 154).

Первые нежные проявления интимных чувств вызывают ассоциации восприятия влюбленным образа своей избранницы в обличье мадонны — девственницы и матери:

У гэі, што з постаццю дзяўчыны
Злівала мацеры чарты.
О, як прыгожа-дзіўны ты,
Двайной красы аблік ядыны! (С. 152).

Во втором стихотворении цикла «Пачуццю цёмнаму падлеглая» Богданович весьма тонко и деликатно прикоснулся к тайне первой брачной ночи — таинству, ведомому только двоим влюбленным. Но уже в этом стихотворении обозначен мотив смерти:

Ты ўжо рассталася з уборам
І ў ложка шлюбнае лягла,
Свой сорам, свой жаноцкі сорам,
Дрыжачая, перамагла.
І ведаеш, табе мучэнні
І нават мо канец жыцця
Сабой накліча пры раджэнні,
Ірвучыся на свет дзіця (С. 155).

В последующих стихотворениях цикла Богданович описывает ощущения женщины, ожидающей ребенка, сравнивая ее с колосом, в котором высеивает зерно («Да вагітнай»):

Дзіцё, што ў коласе зярно, Ужо нячога ў ім няма,
Пад сэрцам у цябе ўсё спее, Адно ёсць — рупнае каханне,
І сэрца цёмнае святлее, Салодка-цёмнае бажанне,
І шчырым робіцца яно. Салодка-сонная дума (С. 157);

с «дзераўляным яечкам» («Трыялет»):

Дзераўлянае яечка
Ты ўдаеш сабой зусім.
Адчыні яго, — а ў ім
Дзераўлянае яечка.
Гэтак сама чалавечка
Затаішы ў нетрах, тым
Дзераўлянае яечка
Ты ўдаеш сабой зусім (С. 158);

с гнездом птенца:

Як хораша, калі дзіцё
Пад сэрцам ціха зварухнецца,
І ўраз па целу разліецца
Яшчэ нязвычайнае чуццё.
Душа — ў салодкім палусне,
І кажуць знакі чалавечка:
«Я — пшенчык, ты — маё гняздзечка,
Не руш, не руш, не руш мяне!» (С. 159).

Последующие стихотворения цикла «Без сіл, уся ў пату, як белы снег, блядна...», «Пасля радзін ты ўсё штодня марнеш...», «Смерцю смерць поправ...» раскрывают идею поэта о героическом самопожертвовании женщины ради рождения новой жизни, о высоком подвиге, сопоставимом с мужским героизмом, проявленным в боях:

Тым вянкi суворай славы,
Што за край свой у баю
Жрэбi вынулi крываваы,
Напаткалi смерць сваю.

Ды слаўней вагітнай доля, —
У сэрцы маючы любоў,

За дзіцё зазнаці болі,
За дзіцё праліці кроў.

Слава тым, хто сілу мае
Смерць, не дрогнуўшы, спаткаць,
Хто ў мучэннях памірае,
Каб жыццё дзіцёнку даць! (С. 165).

В заключительном стихотворении цикла описана могила — последний приют матери:

Усе мінулася — і боль, і гора, —
Усё кудысь далёка адышло;
Але строгі надпіс: «Disce mori»
Нагадае, што з табой было (С. 166).

«Disce mori» («Учись умирать») — в этом афоризме трагедия утраты, потери, смерти преломляется через идею философского осмысления преходящести земной жизни человека и вечностью.

В судьбе Богдановича мгновение приобрело материально-знаковый эквивалент — единственную книгу его стихов «Венок», возведшую поэта в вечность. Об этой книге — его последнее стихотворение:

У краіне светлай, дзе я ўміраю,
У белым доме ля сіняй бухты,
Я не самотны, я кнігу маю
З друкарні пана Марціна Кухты (С. 320).

Этим четверостишием — как бы на последнем поэтическом вздохе — Богданович завершил свою биографию как истинный поэт. Край черной смерти назвал он светлым, дом, в котором умирал — белым, бухту, у которой простился с жизнью — синей, а самым большим сокровищем — единственную книгу стихов «Венок».

Keywords: *Maksim Bogdanovich, poet, eternity, nature, moment, love, death.*

Об авторе:

ШЕЛЕМОВА Антонина Олеговна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, г. Москва.

ЭТНИЧЕСКИ ИНОЙ КАК НЕДРУГ —
ВЕЧНАЯ ТЕМА СЛОВЕСНОСТИ

Статья посвящена стереотипам в изображении еврея в русской литературе и их разрушению в прозе рубежа XX — XXI вв.: Александра Мелихова, Юрия Карабчиевского, Аркана Карива.

Ключевые слова: *ориентализм, еврей, Николай Каразин, Аркан Карив, Юрий Карабчиевский, Александр Мелихов.*

Рецепция иноэтнического персонажа в русской литературе, фольклоре, мифологии повседневности чаще всего негативная — известное наблюдение. Оценочная шкала при этом весьма разнообразна: недруг, шпион, вредитель, просто неприятный человек. В русской картине мира, представленной в героическом эпосе, этнически иной вписан в антитетичную структуру: русские богатыри — этнически иной враг (Тугарин, Калин-царь, Идолище, Жидовин и др.).

Таким образом, мотивные и тематические векторы словесных презентаций этнически иного множественны. Обозначим два наиболее ярких: ориентализм — когда изображается *другой* (представитель Востока) человеком Запада, в нашем случае — человеком русской культуры (шкала впечатлений и оценок ориентализма превратилась в обойму стереотипов, расхожий: всё замечательно, но диковато; всё удивительно, но как-то нецивилизованно); отдельное направление связано с литературным персонажем-евреем. Остановимся на втором векторе, или ментефакте русской литературы.

Русская литературная традиция¹, изображая еврея, выработала набор стереотипов: алчный торгаш, ростовщик, контрабандист, шпион, предатель, вражеский лазутчик, соглядатай, отравитель, «трусливый жидок»². В частности, в многомном творчестве русского писателя конца XIX в., Николая Каразина, именно такими представлены персонажи-евреи: отставной горнист — ныне содержатель трактира; отставной капитанармус

¹ См.: Евреи и жида в русской классике. — М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2005. — 391 с.

² *Вайскопф М.* Семья без урода. Образ еврея в литературе русского романтизма // *Вайскопф М.* Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 гг. — М.: НЛО, 2003. — С. 308.

— ныне содержатель гостиницы; трактирщик-хриstopродавец; мелкий предприниматель и мельник; барантующие солдаты (мародеры) из евреев, руководимые чисто меркантильными соображениями; жид-чучельник; жид-ресторатор и еще с десяток второ— и третьестепенных персонажей, охарактеризованных как малопрятные, меркантильные, продажные личности.

«При Николае I <...> свыше половины законодательных актов, принятых в его царствование, посвящены евреям. <...> Цензура запрещает изображение положительных еврейских персонажей, ибо “жиды не могут и не должны быть добродетельными”, — ограничение, которое нельзя не учитывать при изучении еврейской темы в русской литературе»¹. Воплощать еврея иным в литературе запрещалось — еврей исключался из состава общечеловеческой семьи, объявлялся «врагом рода человеческого»². Приглашая заезжего господина в гости, каразинский «старый пушкар» обосновывает преимущества отужинать у него: «...Чем вам есть всякую дрянь в жидовском трактире»³.

«Секретный циркуляр, подписанный Александром III 25 мая 1888 года по представлению военного министра, предусматривал ряд мер, направленных на установление контроля за деятельностью религиозных и этнических общин, которые считались опасными. <...> Эти разрозненные, отчасти секретные меры свидетельствовали о распространении ксенофобских и антисемитских воззрений в администрации в эпоху Александра III и Николая II. <...> Царским чиновникам был свойственен не только стойкий антисемитизм, но и страх перед появлением альтернативной — по отношению к Российской империи — политической и геополитической лояльности»⁴.

Эта преамбула была необходима, чтобы высветить те новации, которые появились в русской литературе в конце XX в. и начале XXI-го. До этой поры русская литература не предоставляла права голоса еврею.

¹ Там же. — С. 307.

² Там же. — С. 300.

³ *Каразин Н.Н.* В камышах // Каразин Н.Н. Полн. собр. соч.: В 20 т. — СПб.: Изд. П.П. Сойкина, 1905. — Т. 13. — С. 67.

⁴ *Кадио Ж.* Лаборатория империи: Россия / СССР, 1860–1940 / Пер. с фран. Э. Кустовой. — М.: НЛЮ, 2010. — С. 25–28.

К финалу XX в. одно за другим появляются прозаические произведения: «Тоска по Армении»¹, «Жизнь Александра Зильбера»² Юрия Карабчиевского (1938–1992), «Исповедь еврея»³ Александра Мелихова. Эти повествования построены на рефлексии героя-рассказчика, героя-еврея.

Карабчиевский одним из первых представил героя в новой матрице: Александр Зильбер, рассказчик биографического повествования (1975), создает свой психологический портрет, начиная с детства. В следующем за ним произведении — «Тоска по Армении» (1978) — рассказчик делится откровением, которое имеет не только личностное значение, оно звучит как вердикт для всей русской литературы.

Герой-рассказчик прилетел в Ереван, его приводят на постой к матери коллеги. Она спрашивает: «Значит, вы Олег, а вы — Юра. Оба русские. Вы тоже русский?»⁴ Казалось бы, в вопросе никакого подвоха, никакого подтекста, но он вызывает в герое оторопь. «Дома в России <...> вопрос этот устно задается редко, потому что если русский, то что ж тут такого, а если еврей, то уж лучше не надо, зачем вводить в неловкость присутствующих. У нас в России вопрос этот чисто письменный, а если предмет разговора, то в узком кругу. Вопрос, обязательный к написанию и запрещенный к произнесению...»⁵

«Нет, — говорю я, улыбаясь, — еврей. И с удивлением чувствую, как легко мне вот так улыбаться, как легко и просто было ответить. “Еврей”, — говорю я так легко и естественно, как если бы “украинец” или “эстонец”... <...> Я слушаю ее мило уворкотню — и не слушаю, не могу, отворачиваюсь. Слезы умиления и благодарности застилают мне глаза. Старый дурак. Ну что, что тебе такого сказали? Что сказали... Вот именно, что ничего!»⁶

¹ *Карабчиевский Ю.* Тоска по Армении // Литературная Армения. — 1988. — № 7–8.

² *Карабчиевский Ю.* Жизнь Александра Зильбера // Дружба народов. — 1990. — № 6–7.

³ *Мелихов А.* Изгнание из Эдема: Исповедь еврея // Новый мир. — 1994. — № 1.

⁴ *Карабчиевский Ю.* Тоска по Армении [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/arhiv/karab/toska.html. — Дата обращения: 14.04.2015.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Эта сцена выглядит продолжением предшествующей «Жизни Александра Зильбера» — повествования о жизни изгоя. «“Эй, Ёся! — кричат они почти хором. — Ты зачем наши русские деревья ломаешь?!”»¹.

Послевоенное время, пионерский лагерь, разговор между подростками идет об отцах — кто кем работает. «Естественно, высказываются только те, у чьих отцов профессия яркая, конкретная: шофер, офицер, токарь. У Савицкого, я знаю, отец начальник, какой-то большой человек в наркомате, но Савицкий молчит, что тут можно сказать, начальник — это ведь не профессия. Кто-то вдруг говорит: “Погиб”. Я тоже влезаю: “Да, да, и у меня погиб”, — хотя меня-то как раз никто и не спрашивал. Но тут наступает очередь Самойлова.

— Поги-и-иб? — тянет он с удовольствием, далеко выпячивая нижнюю губу. — И-и-ди болтать, тоже погиб — помер небось от поноса!

Эта шутка нравится, все смеются. Слезы застилают мне глаза, забивают глотку.

— Да ты что! — сиплю я. — Да ты что, ты что!..

— Да ниче! Да евреи, если хочешь знать, на фронте не были, по домам на печках сидели. Ну вот, Эдик, скажи, воевали евреи?

Умненький, гладенький, очкастенький Эдик, наш “профессор”, или, как сказали бы теперь, интеллеktуал, смотрит трезво невидящим взглядом.

— Да, пожалуй, это факт, ничего не скажешь. Евреев на фронте было очень мало. <...>

— Эдик! — прорываюсь я наконец. — Эдик, ну что ты, ну погиб же у меня в сорок втором, я же пенсию получаю!..»²

В той же стилистике повествует Александр Мелихов в «Исповеди еврея»: «...Больше всего я боялся оказаться чужаком — где угодно, — в комнате, на улице, в городе, в стране...»³; «...еврей — это не национальность, а социальная роль. Роль чужака. Не такого, как все. <...> ...Чужака отличает единственный уникальный признак: *его не признают своим*. Поэто-

¹ *Карабчиевский Ю.* Жизнь Александра Зильбера // Аркан Карив. Переводчик. Юрий Карабчиевский. Жизнь Александра Зильбера. — М.: Мосты культуры, 2001. — С. 151.

² Там же. — С. 154–155.

³ *Мелихов А.* Исповедь еврея: Роман. — СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2004. — С. 22.

му и храбрость, и трусость, и щедрость, и скаредность у него не простые, а еврейские»¹.

Вспоминая свое детство и анализируя его, герой-рассказчик Мелихова, несмотря на старания слиться со всеми, быть таким, как все, — наряжаясь то в валенки, то в костюм казака, или гусара, или купца, или палача, или кулака, или батрака, — остался чужаком: «голым пархатым жидом, дрожащим в ожидании душа, вместо которого сейчас начнет струиться благо-словенный, умиротворяющий газ с блеющим названием — “циклон-бэ”...»². Чужак, понимает герой-рассказчик, — вот главная закваска для создания «Рая на Земле».

Рассуждая о стереотипах, о месте еврея в повседневном сознании окружающих, к подобным экзистенциальным выводам приходит и Александр Зильбер Карабчиевского. Ему приходится часто встречать на улице местного сумасшедшего, попрошайку Герасима («Он не просил милостыни, он ожидал гонорара»³), который был зациклен на лозунге «Бей жидов»: «“Бей жидов, дочка! — бодро приветствует он приближающуюся пожилую женщину, и, если она оказывается еврейкой, это никак для него не меняет дела. — Бей, от них все наши несчастья!” Затем он продолжает прерванную речь, свой монотонный нищенский речитатив. Но погромче и поотчетливей — у него появился слушатель. О том, допустим, как отважно он воевал, как он шел в атаку, вперед, на врага, на ура, на тада, на а-а-а, а-а-а! И не брали его никакие жидовские пули. И как он один, нет, вдвоем с Кабаном, с Кабановым Васькой, настоящим, веселым, здоровым, смелым, лихим, замечательным русским парнем, захватил в плен целый взвод трусливых, воночих — кого? — конечно жидов. <...> Я понял, что, говоря о своих жидах, Герасим никак не имеет в виду евреев и даже вообще не отличает евреев от русских. Трудно поверить, но это было именно так. Русские и жидаы — это был для Герасима простой и универсальный способ деления мира, как белое и черное, как свет и тень, как добро и зло. Все хорошие были русскими, все плохие — жидами. В жидаы, таким образом, попадали все враги Герасима, в том числе и немцы, все трусы на

¹ Там же. — С. 6.

² Там же. — С. 294.

³ *Карабчиевский Ю.* Жизнь Александра Зильбера // Аркан Карив. Переводчик. Юрий Карабчиевский. Жизнь Александра Зильбера. — М.: Мосты культуры, 2001. — С. 211.

свете, в том числе и русские <...> и даже собственная жена Герасима... <...> Я перестал ненавидеть Герасима, но и любить его тоже мне было не за что»¹. Вполне народная, обиходная — фольклорная структура картины мира.

«Написать в ту пору роман и не таясь назвать его “Жизнь Александра Зильбера” — это уже граничило с подвигом. Еврейская тема была не то чтобы не в чести — ее не существовало»², — пишет Леонид Бахнов.

Герой Карабчиевского связывает черты своей личности: нежелание и неспособность соревноваться, отличаться от остальных — с этническим изгойничеством. «Типичный образ мысли отстающего и слабого. Что уж тут размусоливать! Проигрывал, проигрывал, всегда проигрывал, вот и выработался комплекс неполноценности. <...> Побед у меня не было, одни поражения, все уже к этому привыкли, привык, пожалуй, и я»³.

Появление текстов Юрия Карабчиевского и Александра Мелихова, написанных много раньше, чем они были опубликованы, связано со сменой идеологической парадигмы — «перестройкой». Одно из завоеваний перестройки — свободная эмиграция и вообще свободная миграция. Это обстоятельство расширило и географию русской литературы. Понятие «литература русского зарубежья» теряет первоначальный смысл, связанный с изоляцией и неподцензурностью. Отныне русская литература — везде, где бы она ни была написана. «...Мир, к счастью, стал широк — живи, где хочешь, а мы ведь за это дело... кровь проливали...»⁴, — говорит рассказчик Аркана Карива, романы которого — «Переводчик» (2001) и «Однажды в Америке» (2013) — публикуются в России.

Связь этих текстов с упомянутыми произведениями Карабчиевского очевидна. Это произведения-палимпсесты, сквозь которые читается проза Карабчиевского. Связь оказывается и родственной: Аркан Карив (1963–2012) — сын Юрия Карабчи-

¹ Там же. — С. 211–212.

² Бахнов Л. Отцы и дети // Аркан Карив. Переводчик. Юрий Карабчиевский. Жизнь Александра Зильбера. — М.: Мосты культуры, 2001. — С. 7.

³ Карабчиевский Ю. Жизнь Александра Зильбера // Аркан Карив. Переводчик. Юрий Карабчиевский. Жизнь Александра Зильбера. — М.: Мосты культуры, 2001. — С. 187–188.

⁴ Карив А. Однажды в Бишкеке: Романы, малая проза / Предисл. Д. Кудрявцева. — М.: Книжники; Текст, 2013. — С. 61.

евского, в зрелом возрасте эмигрировавший в Израиль, откуда и попадает в русский мейнстрим — своими романами.

Темы — те же, что у отца, звучание — другое. Переключки на уровне повторов, реплик. Обертоны другие.

Юрий Карабчиевский		Аркан Карив
(отец) →		← (сын)
↓		↓
персонаж		персонаж
↓		↓
Александр Зильбер (отец) →		Мартын Зильбер (сын)

Вспомним приведенный фрагмент с Герасимом (Ю. Карабчиевский) и сопоставим его с началом романа «Однажды в Бишкеке» (А. Карив): «С бутылкой водки в руке я стою на седьмой сверху ступеньке выхода из метро “Третьяковская” и прошу милостыню. Вернее даже, не прошу, — требую. В былинном таком ключе: “Подайте на бухло, люди добрые! Подайте на бухло, люди русские! Люди добрые, люди русские! Подайте Христа ради ветерану ливанской войны на бухло!”

А одет я в черное роскошное пальто, которое было куплено за тысячу двести долларов в Нью-Йорке. Лет пятнадцать назад. На мне также льняные белые штаны, как у Ихтиандра, они полощутся на мартовском ветру. Обут я в разбитые армейские ботинки без шнурков. Волосатую грудь — под пальто ничего нет — украшает израильский армейский жетон.

В качестве попрошайки я пошел по пути агрессивного маркетинга и не ошибся: люди добрые, люди русские откликаются в общем и в целом неплохо. Приняв подавание, я благодарю страстно, от сердца: “Спаси Бог, сынок! Бей жидов, сынок! Бей жидов, дочка!”¹

Впервые в русской литературе появляется позиция героя-еврея — героя уверенного — буря и натиск, без рефлексий, грутально заявляющего о своем еврействе. Не в контексте Сиона — иначе: в контексте русского языка, русской литературы, культуры: «Я сижу на вышке в позе Наташи Ростовской, в фундаментальной позе моей юности. <...> Я пою во весь голос: “Я в весеннем лесу пил березовый сок, с ненаглядной певуньей я в

¹ Карив А. Однажды в Бишкеке. — С. 181.

стогу ночевал... <...>” Да разве им, ивритянам, понять нашу русскую душу!»¹

Герой, как и его создатель, — сын своего отца, того самого, рассказчика из «Жизни Александра Зильбера». О родственной связи в романе нет ни слова. Только фамилия. Но все жизненные перипетии Зильбера-младшего опосредованно связаны с жизнью Зильбера-старшего.

Карабчиевский начинает свой роман с описания пионерского лагеря как спецзоны советской повседневности: «Пионерский лагерь — вот знак моего детства. <...> Мы говорим “лагерь” — и мрачные призраки обступают это слово со всех сторон, и толпятся, и машут черными крыльями. Но мы говорим “лагерь” и добавляем “пионерский”, и это действует, как крепкое знамение»².

С описания лагеря начинается и роман Аркана Карива «Переводчик», но здесь лагерь солдат-резервистов (милуимников) армии Израиля. Типология, противопоставления, сравнения с пионерским лагерем — в этих позициях строится повествование Аркана Карива.

Если Александр Зильбер — страдалец и изгой, то Мартын Зильбер, также находящийся в инокультурной среде и называемый местными «русит», или «ограниченный русский контингент»³, — хозяин положения: он самоуверенно отстаивает свои права: «...хотя я выгляжу как чурка, я не чурка, а еврей...»⁴. Мартын позиционирует себя как представитель русской культуры. «Русские идут!»⁵ — так встречают его с друзьями в израильском лагере резервистов, где поначалу необходимо отметить и «забить палатку» для троих, больше к ним никто не подселится, «страшась великого и ужасного русского языка»⁶.

Сюжетный бэкграунд Мартына Зильбера создан не только как палимпсест — с опорой на Карабчиевского, но на всю русскую литературу и культуру. Это разновидность филологиче-

¹ Там же. — С. 131.

² *Карабчиевский Ю.* Жизнь Александра Зильбера // Аркан Карив. Переводчик. Юрий Карабчиевский. Жизнь Александра Зильбера. — М.: Мосты культуры, 2001. — С. 147.

³ *Карив А.* Однажды в Бишкеке. — С. 65.

⁴ Там же. — С. 63.

⁵ Там же. — С. 81.

⁶ Там же. — С. 82.

ской прозы (вспомним, что свое повествование «Воскресение Маяковского» Карабчиевский назвал филологическим романом). Ирония и эпатаж — главные ноты в повествовании Аркана Карива.

Отец Мартына, Александр Зильбер, в детстве занимается ненавистным спортом — он должен был быть как все. Комичны описания сцен плавания: «Утром, сразу же после завтрака вожатая Вера построила отряд перед корпусом и сказала:

— Кто не умеет плавать, шаг вперед!

Я остался стоять на месте.

Человек восемь спокойно вышли, и, выйди я тоже, большого позора бы не было. Но на этот раз я остался. Я просто больше не мог. Каждый раз повторялась та же история: кто не умеет — я не умею: кто еще ни разу — я еще ни разу; кто хочет остаться — опять я, снова я, всегда я! <...> Будь что будет, как-нибудь выкручусь.

Но я не выкрутился.

Пока мы все, умеющие плавать, отдельным строем спускались к реке, пока спорили, что быстрее, кроль или саженки, я мысленно неустанно молился. Слова “Господи” не было в моем лексиконе, я говорил вместо этого “хоть бы”. Хоть бы, молился я, хоть бы все обошлось! Приеду домой, буду каждый день — каждый день! — ходить на реку, научусь плавать лучше всех, ну не лучше всех, но хорошо и быстро. <...> И вот мы выстраиваемся у самой воды, теперь уже только одни пловцы, неплавающие болельщики — счастливые люди! — сидят на пригорке, щиплют травку и глядят на нас с деланным равнодушием.

— Значит, так, — говорит Вера. — Будем готовиться на БГТО. Сегодня проплываем десять метров. До того берега и обратно. Здесь мелко, не утонете (и то хорошо...).

— Р-раз! — лихо командует Вера. Мы все стоим по пояс в воде, до другого берега рукой подать, так легко, наверно, доплыть, если только уметь...

— Два! — командует Вера. Мы все прогибаемся, выжидая. Я-то зачем пригибаюсь, идиот несчастный! Вода теплая, но я весь дрожу. “Вера! — говорю я, не разжимая губ. — Я что-то плохо себя чувствую...”

— Три! — командует Вера, и все, кроме меня, кто как может, работают руками и ногами. Ну, а что же мне, мне-то что делать? Я делаю вот что. Я погружаюсь в воду по шею и начинаю перебирать ногами по дну. Так я понемногу ползу на карачках, касаясь воды подбородком. Дно здесь песчаное, видно

все, как в стакане, и останавливаюсь я только тогда, когда до меня доходит истошный гогот болельщиков.

— Во дает! — орут они.— Всех обогнал!

Я останавливаюсь, оборачиваюсь и вижу, как хохочет серьезная, строгая Вера, лежа ничком на траве, прикрывая лицо руками. Никто уже не плышет, все стоят и смеются.

— Это он по-еврейски, — вдруг говорит Самойлов»¹.

Мартын Зильбер тоже занимается спортом — из-под палки. Его отец, безуспешный на этом поприще, хочет, чтобы сын вырос русским богатырем. «Я думаю, будь в те времена в Москве гладиаторские школы, он бы меня и туда пристроил. Поскольку гладиаторских школ в Москве не было, папа, дождавшись, когда мне исполнится десять, сдал меня в самбо. Перед этим он поговорил со мной, как со взрослым. Он открыл мне безрадостную перспективу: евреев в этой стране били и будут бить. Поэтому надо быть очень сильным. <...> Я ненавижу евреев!»²

Помимо «родственного» палимпсеста есть в романе «Переводчик» и другой — общелитературный. Образ Мартына Зильбера — аллюзия на набоковского Мартына Эдельвейса («Подвиг»). Однако этот уровень исследования — предмет другого сообщения.

Писатель Андрей Волос, посвятив роман «Хуррамабад»³ изображению этнически *другого* времен империи, агонизировавшей накануне распада, пришел к выводу о том, что грех ксенофобии — это испытание, ниспосланное свыше всем — русским, таджикам и прочим, и оформил эту экзистенциологему в виде восточной притчи, мораль которой такова: можно рассуждать о ксенофобии как о пороке, грехе, но пройти через это испытание совсем непросто.

Keywords: *orientalism, Jew, Nikolay Karazin, Arkan Kariv, Yury Karabchiyevsky, Alexander Melikhov.*

Об авторе:

ШАФРАНСКАЯ Элеонора Федоровна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета.

¹ *Карабчиевский Ю.* Жизнь Александра Зильбера // Аркан Карив. Переводчик. Юрий Карабчиевский. Жизнь Александра Зильбера. — М.: Мосты культуры, 2001. — С. 160–161.

² *Карив А.* Однажды в Бишкеке. — Указ изд. — С. 382–383.

³ Волос А.Г. Хуррамабад: Роман. — М.: Независимая газета, 2000.

Л.С. РОМАНОВА

**ВЕЧНОЕ «КИХОТСТВО»
В РОМАНЕ Н.С. ЛЕСКОВА «НА НОЖАХ»**

Статья посвящена интерпретации образа Дона Кихота в романе Н.С. Лескова «На ножах». Одного из героев, Подозерова, автор наделяет многими характеристиками Дон Кихота Сервантеса, но при этом соединяет их с чертами «праведников».

Ключевые слова: творчество Лескова, вечные образы, лесковские праведники, Тургенев, Гамлет и Дон Кихот

Появившийся в самом начале XVII столетия роман Мигеля Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605, 1615) породил среди современников и потомков Сервантеса различные вариации персонажа и его приключений, возвёл образ Дона Кихота в особую психологическую категорию и философское понятие, а в культурологии и литературоведении стал трактоваться как «вечный»¹.

По справедливому замечанию литературоведа Е.В. Багно, русское донкихотство стало феноменом культуры: «Русские в “Дон Кихоте” увидели не просто гениальную книгу, но притчу о человеческом предназначении, а в герое романа — пророка или лжепророка, миф о котором может служить ключом к событиям русской интеллектуальной и общественной жизни»².

Особое место в отечественной трактовке образа хитроумного идальго, безусловно, занимает статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» (речь, произнесенная 10 января 1860 года на публичном чтении, в пользу Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым). Для Тургенева Дон Кихот — образ положительный, это воплощение идеи о высоком предназначении человека, способного на подвиг, самопожертвование, преданность вечной истине и идеалу³.

¹ Подробнее об этом см. *Нусинов И.* Вековые образы // Литературная энциклопедия: в 11 т. — М.: Изд-во Ком. Акад., 1929 — 1939. — Т. 2. Стб. 128—137.

² *Багно Е.* Русское донкихотство как феномен культуры // *Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни.* — СПб.: Наука, 2003. — С. 217.

³ *Тургенев И. С.* «Гамлет и Дон-Кихот»: Речь, произнесенная 10 января 1860 года на публичном чтении, в пользу Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым // *И. С. Тургенев*

Статья Тургенева имела колоссальный успех и вызвала многочисленные отклики современников. По-своему её интерпретировал Н. С. Лесков, оставивший свой благожелательный отзыв в газетном обозрении «Биржевых ведомостей» («Наша провинциальная жизнь». 1869. № 307)¹. «Лесков всецело принял пафос речи, возвеличивающей Дон Кихотов, поборников добра, однако для него они, с одной стороны, народные заступники, вожди крестьянских восстаний, а с другой — «праведники», носители евангельской правды»².

Как отмечают исследователи, многие из героев Лескова — это воплощение русского, «христианского» Дон Кихота³, чему способствовало не только знакомство с романом Сервантеса в детстве, но и, как предполагает В. Е. Багно, речь Тургенева⁴.

Образ Дон Кихота нашёл воплощение в романе «На ножах». Сразу два персонажа романа маркированы в тексте как Дон Кихоты. С одной стороны, Иосафа Висленева прямо называют «рыцарем печального образа», при этом коннотация является сатирической. С другой стороны, в Подозерове образ Дон Кихота актуализирован неявно через реминисценцию на речь Тургенева о Гамлетах и Дон Кихотах. В данной статье мы рассмотрим реализацию образа Дон Кихота в облике Подозерова.

Долгое время произведение оставалось за границами научного интереса и было недоступно широкому кругу читателей из-за цензурно-политических соображений. Так, роман не поя-

Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах — М.: «Наука», 1980. — Т. VIII. — С. 169—192.

¹ См. о нём: *Столярова И. В.* «Гамлет и Дон Кихот»: Об отклике Н. С. Лескова на речь Тургенева // Тургеневский сборник — Л., 1967. — Вып. 3. — С. 120 — 123.

² *Багно В. Е.* Русское донкихотство как феномен культуры // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. — СПб.: Наука, 2003. — С. 226.

³ Об этом подробнее: *Столярова И. В.* «Русские донкихоты в творчестве Н. С. Лескова // Русская литература XIX—XX веков. Учёные записки Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова. Серия филологические науки. — Л., 1971. — Вып. 76. — С. 77—95. *Багно В.* Дорогами «Дон Кихота»: Судьба романа Сервантеса. — М.: Книга, 1988. — С. 363—372. *Багно В. Е.* «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. — СПб.: Наука, 2009. — С. 100—108. *Багно В. Е.* «Дон Кихот» в России // Сервантес: pro et contra / Составление, вступ. статья В. Е. Багно, коммент. О. А. Светлаковой, К. С. Корконосенко. — СПб.: РХГА, 2011. — С. 25—26.

⁴ *Багно В. Е.* «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. — С. 100.

вился в первом крупном переиздании Собрания сочинений в одиннадцати томах 1950-х годов (М.; Л.: Художественная литература, 1954—1958), не было переиздания и в период «оттепели». Именно поэтому мы считаем необходимым подробнее остановиться на истории создания и публикации романа.

Роман «На ножжах» впервые появился в консервативном журнале Михаила Каткова «Русский вестник» в 1870 году (№№ 10—12; 1871, №№ 1—8, 10). Отдельное издание вышло в ноябре 1871 года.

Отношения между Лесковым и редакцией журнала были натянутыми. «На ножжах», публиковавшийся частями, выходил с произвольными редакторскими правками, которые сам автор считал «вредными» для романа, о чём свидетельствуют письма Лескова: «Никак не ожидал <...> выхода своей работы в таком оконфуженном виде <...>», «<...> романа станет нельзя свести с концом <...>», «Это всё безрассудно вымарано, а без этого нет идеи романа» и др.¹ Само сотрудничество Лескова и Каткова было вынужденным для писателя: после резонансной публикации «Некуда» Лесков «был “отлучён” от демократической прессы»². «На ножжах» он дописывал, по собственному признанию, «... с досадою, с злостью и раздражением, комкая всё как попало, лишь бы исполнить программу»³.

Как справедливо отметил И. Винницкий, текст «перенасыщен героями и перенасыщен событиями»⁴. Сюжетный план романа можно обозначить как детективный: Глафира Васильевна Бодростина, жена местного предводителя дворянства, принимает решение убить мужа, вступив в сговор с любовником Павлом Николаевичем Гордановым, который, в свою очередь, намерен обманным путём вернуть землю, обещанную им крестьянам. Противостоят Бодростиной и Горданову генеральша Синятина и небогатый помещик Подозеров.

Если о персонажах романа Лесков даёт основные сведения в экспозиции, то в отношении Подозерова автор сообщает скудные факты о происхождении, деятельности, портрете и старом

¹ Лесков Н. С. Письма от 18 ноября 1870; от 19 декабря 1870; от 08 апреля 1871 // Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11 томах — М.; Л.: Художественная литература, 1954-1958.

² Шелаева А. Забытый роман // Лесков Н. С. На ножжах. — М.: "Русская книга", 1994. — С. 4.

³ Лесков Н. С. Письмо от 16 апреля 1871 // Указ соч.

⁴ Винницкий И. Русские духи: Спиритический сюжет романа Н. С. Лескова «На ножжах» в идеологическом контексте 1860-х годов // Новое литературное обозрение. — 2007. - № 87. — С. 185.

конфликте с Гордановым: «<...> некто Подозеров, небогатый из местных помещиков <...>»¹, «Ему на вид лет тридцать пять; одет он без претензии, но опрятно; лицо у него очень приятное, но в нем, может быть, слишком много серьезности и нервного беспокойства, что придает ему минутами недоброе выражение. Подозеров как бы постоянно или что-то вспоминает, или ожидает себе чего-то неприятного и с болезненным нетерпением сдвигает красивые брови, морщит лоб и шевелит рукою свои недлинные, но густые темно-русые волосы с раннею сединой в висках»².

Психологическая мотивировка облика Подозерова отражена во вставной новелле о студенте Спиридонове, рассказанной спиритом Водопьяновым (Часть 5, глава 5 «Рассказ Водопьянова»). По убеждениям Светозара Водопьянова, транслирующего идеи основоположника французского спиритизма Аллана Кардека (1804 – 1869) о реинкарнации как законе постепенного развития духа и т.д.³, в «благородном, бедном и честном» Подозёрове воплотился дух Сезара де Базана.

В образе Подозёрова Лесков воплотил сразу два испанских вечных образа: Испанского Дворянина, Дона Сезара де Базана, и, как мы уже отметили выше, не явно актуализированный образ Дон Кихота, которые причудливо переплелись⁴.

От хитроумного идальго Подозеров унаследовал следование идеалу, жертвенность, стремление исправить зло и защитить притесненных. Подозеров, как и Дон Кихот, слывет за чудака: «<...> Подозеров, вечно занятый делами крестьян, недаром слыл чудаком», «Вы, Андрей Иванович, совершенный чудака», «[Подозерова] я признаю большим чудаком, но прекрасным человеком»⁵. Однако это чудачество обусловлено ориентацией на высокий нравственный идеал.

Подозеров представлен как герой-деятель, руководствующийся лишь общественным благом: «Я бы не хотел ничего

¹ Лесков Н. С. На ножах // Лесков Н. С. Собрание сочинений в 12 томах — М.: Правда, - 1989. — С. 117.

² Там же. С. 118.

³ Подробнее об этом см. *Винницкий И.* Русские духи: Спиритуалистический сюжет романа Н.С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов // НЛО — 2007, — № 87. — С. 184—213.

⁴ *Старьгина Н. Н.* Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860 – 1870-х годов – М.: Языки славянской культуры, - 2003. – С. 167.

⁵ *Лесков Н. С.* На ножах // Лесков Н. С. Собрание сочинений в 12 томах — М.: Правда, - 1989. – Т. 9. – С. 140, 201, 207.

иного, как только делать свое дело с неизменною всегдашнею и памятною моею уверенностью, что, делая свое дело честно, исполняя ближайший долг свой благородно, человек самым наилучшим органическим образом служит наилучшим интересам своей страны»¹.

Но при этом образ Дон Кихота вписан в лесковскую концепцию идеального человека: «ненавидеть я решительно не способен», «наше дело сберегать себя от зла, к которому<...> склонны все люди, но ненавидеть человека и стараться мстить ему... это такая черная работа...», «он с чувством глубокой и нервной гадливости удалялся от битых ходов и искал своей доли в безыскусственном и простом выполнении своих обязанностей, из которых первейшею считал заботу о своем собственном усовершенствовании».

Однако, возможно, из-за того, что работа над романом стала для Лескова вынужденной, «скомканной»², образ Подозерова получился менее «ярким и пластичным».

Дальнейшую интерпретацию образа Дон Кихота Лесков продолжил в романах «Соборяне» (1872), «Захудалый род» (1874), в рассказе «Инженеры бессеребренники» (1887), где образ рыцаря печального образа отражает новые представления автора о донкихотовской натуре.

Keywords: *Leskov` oeuvre, Timeless images, Leskov`s righteous, Turgenev, Hamlet and Don Quixote.*

Об авторе:

РОМАНОВА Любовь Сергеевна — аспирантка Тверского государственного университета (ТвГУ).

¹ *Лесков Н. С. На ножах // Лесков Н. С. Собрание сочинений в 12 томах — М.: Правда, - 1989. — Т. 8. — С. 307.*

² *Лесков Н. С. Письмо от 16 апреля 1871. Указ соч.*

В.Д. ТОМИЛИНА

**КОНСТАНТЫ ДЕТЕКТИВНОГО СЮЖЕТА:
ПРОБЛЕМА ВЕЧНЫХ ЦЕННОСТЕЙ**

В статье рассмотрены вечные ценности детективного сюжета на примере новеллы Э. А. По «Убийство на улице Морг» и повести А. К. Дойла «Этюд в багровых тонах». В результате выявляются константы детектива: сыщик, преступник, метод совершения преступления, улики, характеры и обстановка. Особое внимание в статье уделено линии «сыщик — преступник», раскрыты основные признаки, присущие этим образам.

Ключевые слова: *детектив, вечные ценности*

Подобно тому, как атлет гордится своей силой и ловкостью и находит удовольствие в упражнениях, заставляющих его мышцы работать, так аналитик радуется любой возможностью что-то прояснить или распутать.

Э. А. По

Мировая литература — от античной до современной — активно использовала загадку в качестве основы для сюжета. Жанр детектива пользуется стабильной популярностью, читатели с большой охотой следят за раскрытием различных загадок. Именно детективный жанр, по определению В. Брюсова, стал «высшей формой загадки, иначе — уравнением с одним или несколькими неизвестными, которое предлагается решить читателю»¹. В талантливых детективных историях читателю предоставляется возможность самостоятельно разрешить это уравнение при помощи предоставленных ему данных, что потребует определенной умственной работы. Таким образом, чтение детектива сродни решению хитрых арифметических задач.

Термин «детектив» был впервые введен американской писательницей Анной Кэтрин Грин. Впервые заговорил о детективе как о самостоятельном полноправном жанре Гилберт Кит Честертон, английский журналист и писатель. Его интересовало «внутренне устройство детектива», так как оно отлича-

¹ Брюсов В. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://dugward.ru/library/brusov/brusov_miscellanea.html. — Дата обращения: 30.03.2015

лось от иных литературных жанров. Честертон считал, что надо «относиться к этому жанру как к особому виду конструкции», в которой присутствуют определенные константы. Изначально детектив — это жанр, в котором сыщик, основываясь на профессиональном опыте или пользуясь даром наблюдательности, расследует, а тем самым аналитически реконструирует обстоятельства преступления, опознает преступника и во имя определенных идей осуществляет победу добра над злом. Он привлекает читателей своими жанровыми свойствами, стабильностью композиционных схем и повторяемостью основных структур. В схеме детектива присутствует определенная система констант, которая строится внутри сюжета: сыщик, преступник, метод совершения преступления, улики, характеры и обстановка.

Рассмотрим константу сыщик — преступник в структуре детектива. Писатель, который задумал написать произведение в жанре детектива должен учитывать систему уже сложившихся ценностей, которые нельзя нарушать. Американский журналист, критик и искусствовед Стивен Ван Дайн выделяет ряд требований, которыми надо руководствоваться при создании образов сыщика и преступника. «Правила» Ван Дайна основаны на предшествующей истории жанра и оказали сильное влияние на дальнейшую эволюцию детектива¹:

1) Ни сам сыщик, ни его помощники не должны оказаться преступниками;

2) Преступником должен оказаться персонаж, который играет в произведении заметную роль, т.е. персонаж, знакомый читателю;

3) Автор не должен делать убийцей слугу. Это слишком легкий и предсказуемый ход. Убийцей должен быть персонаж, который не навлекает на себя подозрений;

4) Преступник должен быть один. Он может иметь соучастника, но все преступные ходы должны совершаться одним человеком;

5) Преступник в романе не должен быть профессионалом. Злодеем оказывается всегда простой человек.

6) Преступление совершается по личным мотивам. Роман должен отражать повседневные переживания читателя и давать выход его собственным эмоциям через чтение.

¹ Как сделать детектив / Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесл. Г. Анджапаридзе. — М., Радуга, 1990. С. 38-41.

7) В детективном романе должен быть детектив. Он собирает улики, строит цепь умозаключений, анализирует и разгадывает загадку.

Довольно легко заметить, что Ван Дайн предлагает не просто сюжетную схему, а систему ценностей, в которой строго определено, где добро и где зло, где правда, а где ложь, где «личное», а где «социальное». Эта оценочность очевидна и в нашем восприятии — достаточно вспомнить, как мы читаем впервые тот или иной детектив.

Если вернуться к классике жанра, то на примере новеллы Эдгара Алана По «Убийство на улице Морг» и повести Артура Конан Дойла «Этюд в багровых тонах» можно проследить, как писатели определяли статус своих героев и обнаружить, как система вечных ценностей определяет строение сюжета.

«Убийство на улице Морг», опубликованное в 1841 году, включают в группу «логических рассказов» или «рассказов об умозаключениях». Сюжет этой новеллы заключается в следующем. В закрытой изнутри комнате находят тела двух женщин — матери и дочери. Изувеченное тело мадам Л'Эспане выбросили из окна, но перед этим с такой силой перерезали горло бритвой, что при попытке поднять труп голова отвалилась. Дочь мадам задушили, а тело спрятали в каминную трубу. Почти вся мебель в комнате была сломана, на уцелевшем стуле лежала окровавленная бритва. Кроме того, свидетели утверждают, что, находясь на лестнице, слышали через запертую дверь спорящие голоса, и уверяют, что убийц было двое. Вскоре полиция арестовывает невинного человека Адольфа Лебона. Главный герой, сыщик Огюст Дюпен, не доволен действиями полиции. Он решает провести собственное расследование, используя детективный метод. В результате своих наблюдений сыщик делает вывод, что убийство совершила обезьяна.

Здесь мы наблюдаем сочетание трех типичных мотивов: ошибочно подозреваемый человек, запертая изнутри комната, в которой совершилось преступление и нестандартное решение проблемы. Дюпен делает выводы на основе показаний свидетелей и находит улики, которые полиция и не думала искать. Таким образом, в произведении отражается одна из доминант детективного сюжета — превосходство в умении наблюдать на основе верно сделанных выводов.

Рассмотрим фигуру Дюпена подробнее. В новелле о главном герое нам рассказывает повествователь, знакомый сыщика: «Одной из фантастических причуд моего друга была влюбленность в ночь, в ее особое очарование; и я покорно принимал эту *bizarterie* как принимал и все другие, самозабвенно

отдаваясь прихотям друга»¹. Вскоре у них возникло решение на время пребывания в Париже поселиться вместе. Они сняли дом причудливой архитектуры в Сен-Жерменском предместье. Рассказчик восхищается аналитическими способностями Дюпена, но в то же время его удивляла в нем холодность и отрешенность. «Пустой, ничего не выражающий взгляд его был устремлен куда-то вдаль, а голос, сочный тенор, срывался на фальцет и звучал бы раздраженно, если бы не четкая дикция и спокойный тон. Наблюдая его в эти минуты, я часто вспоминал старинное учение о двойственности души и забавлялся мыслью о двух Дюпенах: созидающем и расчленяющем»².

Аналогичную ситуацию мы находим в повести Артура Конан Дойла «Этюд в багровых тонах» (1887). Главные герои Шерлок Холмс и Джон Ватсон также поселяются в одном доме, на Бейкер — стрит, № 221Б. Приятель Холмса, Ватсон, не раз интересовался личностью сыщика. Внешность Шерлока Холмса «могла поразить воображение самого поверхностного наблюдателя». Ростом он был больше шести футов, но при своей необычайной худобе казался еще выше. Взгляд у него был острый, понижывающий <...>, тонкий орлиный нос придавал его лицу выражение живой энергии и решимости. Квадратный, чуть выступающий вперед подбородок тоже говорил о решительном характере. Его руки были вечно в чернилах и в пятнах <...>. Доктор Ватсон упомянул и о взгляде: *«В эти дни я подмечал такое мечтательное, такое отсутствующее выражение в его глазах, что заподозрил бы его в пристрастии к наркотикам, если бы размеренность и целомудренность его образа жизни не опровергала подобных мыслей»*³.

Дойл многим обязан По — и фигурой сыщика, и методами описания, и самими принципами дедукции. Но с другой стороны, Дойл видоизменил стилистику предшественника. В повести «Этюд в багровых тонах» упоминается имя Дюпена. Доктор Ватсон говорит о том, что Шерлок Холмс напоминает ему Дюпена из «Убийства на улице Морг». Шерлок отвечает доктору:

«Вы, конечно, думаете, что, сравнивая меня с Дюпеном, делаете мне комплимент. А по-моему, ваш Дюпен — очень недалекий малый. Этот прием — сбивать с мысли своего собеседника какой-нибудь фразой "к случаю" после пятна-

¹ По Э.А. Полн. собр. рассказов. М.: Наука, 1992. — С. 323. Пер. Р. Гальпериной.

² Там же.

³ Конан Дойл А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М.: Правда, 1966. С. 41.

дцатиминутного молчания, право же, очень дешевый показной трюк. У него, несомненно, были кое-какие аналитические способности, но его никак нельзя назвать феноменом, каким, по-видимому, считал его По».

Фигура сыщика — константа детективного жанра; сыщик может быть как профессионалом, так и любителем. Он всегда находится в центре действия, чаще всего является главным героем и обычно отличается повышенной наблюдательностью, замечая вещи, ускользнувшие от внимания других. Более того, сыщик становится кем-то вроде героя волшебной сказки, как подмечал Честертон, он воплощает торжество сил добра, связанное с упорядочиванием мира, которое оценивается положительно в системе цивилизационных ценностей.

Таким образом, определяет сюжетную схему детективного жанра система ценностных ориентиров. Обнаруживается еще одна константа детективного сюжета — описание сыщика глазами другого человека, который живет под одной крышей с детективом. Тем самым фигура героя объективируется.

Но и сам приятель детектива оказывается элементом в своеобразной системе уже ранее сложившихся вечных ценностей. Друг сыщика не должен скрывать ни одного из соображений, приходящих к нему в голову; по своим умственным способностям он должен немного уступать среднему читателю. Это правило адресовано тем, кто хочет совершенствоваться, читая новеллы. В детективном романе вполне можно обойтись без «Ватсона». Но если он там есть, то существует он для того, чтобы дать читателю возможность помериться силами, продемонстрировать совершенства героя. Приятель сыщика может оказывать техническую помощь в расследовании, но главная его задача — более выпукло показать выдающиеся способности сыщика на фоне среднего уровня обычного человека. Кроме того, компаньон нужен, чтобы задавать сыщику вопросы и выслушивать его объяснения, давая читателю возможность проследить ход мыслей сыщика и обращая внимание на отдельные моменты, которые сам читатель мог бы упустить.

Следующая константа — преступник. Он совершает преступление, замечает следы, пытается противодействовать следствию. В классическом детективе фигура преступника явно обозначается лишь в конце расследования, до этого момента преступник может быть свидетелем, подозреваемым или потерпевшим. Иногда действия преступника описываются и по ходу основного действия, но таким образом, чтобы не раскрыть его личность и не сообщить читателю сведений, которые нельзя было бы получить в ходе расследования из других источников.

Важнейший элемент сюжетной схемы — улики. Значение улик может быть прокомментировано сыщиком в подходящем месте книги, иногда процесс дедукции предоставляется читателю. Что касается характеров, то только сыщик обрисован достаточно подробно. В остальном индивидуализация остается поверхностной, особенно после того, как преступление совершено и люди играют в сюжете второстепенную роль. Обстановка описывается более подробно только до совершения преступления, затем на первое место выходит проблема поиска улик и поисков преступника.

И здесь мы снова приходим к статичным принципам организации детективного сюжета. «Первое важнейшее достоинство детектива состоит в том, что это — самая ранняя и пока что единственная форма популярной литературы, в которой выразилось некое ощущение поэзии современной жизни»¹. Детектив, как писал Честертон, — «волшебная сказка городской цивилизации», поэтому и характеристики героев, и симпатии читателей в принципе неизменны. Преступник может быть, как в «Этюде в багровых тонах», симпатичен — но преступление должно быть наказано, потому что всякое преступление — нарушение порядка. И положительным героем оказывается не симпатичный преступник, а «равнодушный» или даже «несимпатичный» сыщик — потому что он воплощает порядок и справедливость, потому что именно он действует по законам разума, на стороне которых всегда выступает логически мыслящий автор. А читателю, ассоциирует ли он себя с Ватсоном или нет, неизбежно придется согласиться с Холмсом.

Keywords: *detective, eternal values, constancy.*

Об авторе:

ТОМИЛИНА Валерия Дмитриевна, магистрант филологического факультета Тверского государственного университета, г. Тверь

¹ Честертон Г. К. О детективе // Как сделать детектив. / Пер. с англ. В. Воронина — М.: Радуга, 1990. С. 16-19.

А. А. ЕЛКИНА

О СОХРАННОСТИ «ВЕЧНЫХ СЮЖЕТОВ»:
ОТ РОССИИ К ЯПОНИИ
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА

Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО, Э. РАМПО И А. РЮНОСКЭ)

Статья посвящена проблематике влияния текстов Ф.М. Достоевского на японскую классическую литературу в период с конца XIX по XX век. В ходе анализа произведений Достоевского «Преступление и наказание», «Вечный муж», «Братья Карамазовы»; Э. Рампо «Чудовище во мраке», «Психологический тест» и А. Рюноскэ «В чаще», «Паутинка» выявлены константы «вечных сюжетов» двух разных культурных контекстов — русского и восточного, японского; установлены причины влияния русской литературы XIX века на японскую классическую литературу.

Ключевые слова: мотив, вечный сюжет, японская литература, Ф.М. Достоевский

*Время — движущийся образ неподвижной вечности
Жан Жак Руссо*

Глубоко самобытная русская литература прошлого никогда не была национально замкнутой. Русские писатели открывали для себя богатейший духовный и исторический опыт, накопленный мировой литературой. Все мировое искусство, начиная с античности, было в поле их зрения, давало им материал для творческих размышлений.

В свою очередь и русская литература XIX столетия оказывала и продолжает по сей день оказывать огромное влияние на писателей всего мира, ибо те проблемы, которые пытались разрешить русские писатели произведениях, были не только национальными, но и общечеловеческими.

Открытие русской литературы зарубежным читателем произошло, когда в 1879 году вышел в свет первый французский перевод «Войны и мира». Эпопея Л.Н. Толстого ошеломила своих новых читателей и заставила ближе присмотреться к творчеству других русских писателей. Кроме Толстого, восторг и благоговение вызвали Тургенев и Достоевский — «великой тройкой» называли этих писателей за рубежом.

Русскую классику начинают переводить в огромном количестве буквально на все языки мира, она входит в сознание зарубежных ценителей искусства через театр и кино. Романы Толстого и Достоевского инсценировались кинорежиссерами США, Франции, Италии, Японии. Драммы Чехова не сходят со сценических подмостков многих стран мира.

В статье рассматриваются тексты Достоевского, сюжеты которых практически без изменений переносятся в иной — в данном случае восточный, японский — культурный контекст. Почему это произошло? Художественный мир Достоевского — это мир, который, так же как и сам его творец, — «весь борьба». Это мир мысли и напряженных исканий. «Социальные обстоятельства, которые в эпоху буржуазной цивилизации разъединяют людей и порождают зло в их душах, активизируют, согласно диагнозу писателя, их сознание, толкают его героев на путь сопротивления, рождают у них стремление всесторонне осмыслить не только противоречия современной им эпохи, но и итоги и перспективы всей истории человечества, пробуждают их разум и совесть».¹

Отсюда — острый интеллектуализм романов Достоевского, их насыщенность философской мыслью, родственные лучшим образцам литературы XX в.

Достоевский является одним из самых популярнейших авторов не только в Европе, но и в Японии. Хорошо известно, что русская литература сыграла большую, даже решительную роль в формировании современной японской литературы («киндай бунгаку») после Реставрации Мэйдзи: «В истории Японии 1868 год — начало новой эры, ознаменовавшейся свержением феодальной государственной системы сёгуната Токугава, продолжавшейся более 260 лет (1600 — 1867), и реформой всей структуры государства по моделям европейских стран с реставрированной властью императора, а если быть точнее — с образованием монархии по образцу прусского государства».²

Вследствие краха старой системы потерявшие место службы самураи в большинстве своем стали чиновниками нового правительства. Немало представителей самурайского сословия образовали «прослойку» интеллигенции, состоящую из литераторов и журналистов, так как они не смогли адаптироваться к новым условиям жизни. Важную роль в этом сыграли новые духовные и эстетические течения: протестантизм и европейская литература, в частности русская современная по тем временам литература XIX века.

¹ Фридлиндер Г. Ф.М. Достоевский — М., 1982 [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/irl/r10/r13/r13-6952.htm>. — С. 699. — Дата обращения: 2.04.2015.

² Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Достоевского. Сборник статей. Предисловие В. Туниманова. — СПб.: Серебряный век, 2005. — С. 133.

В XX столетии это влияние сохранилось — японская культура тяготеет к традиционализму, и в ней раз воспринятое воспроизводится в более-менее статичных формах на протяжении очень долгого времени. И о влиянии Достоевского можно говорить, когда речь заходит о японских писателях: Кобо Абэ, Кэндзабуро Оэ, Акутагава Рюноскэ, Эдогава Рампо, Нацумэ Сосэки и др.

Наверное, можно с полным правом утверждать, что русская литература была для японского общества той эпохи даже более значимой, чем западноевропейская. В предисловии к русскому изданию своих новелл, к сожалению, так и не увидевшему свет, Акутагава Рюноскэ писал: «Среди всей современной иностранной литературы нет такой, которая оказала бы на японских писателей и даже скорее на японские читательские слои такое же влияние, как русская. Даже молодёжь, не знакомая с японской классикой, знает произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Одного этого достаточно, чтобы стало ясно, насколько нам, японцам, близка Россия <...> Тот факт, что современная японская литература испытала на себе огромное влияние современной русской литературы, объясняется, несомненно, тем, что современная мировая литература в целом испытала на себе огромное влияние современной русской литературы. Но ещё более важная проблема заключается в том, что объяснение этому, как мне думается, следует искать в сходстве характеров русских и японцев <...> Моё предисловие кратко, но его написал японец, который считает наших Наташу и Соню нашими сёстрами».¹

Потенциально интерес к русской культуре среди японцев, несомненно, очень высок. В ответ на вопрос, кто их любимый иностранный писатель, более половины японцев называют Достоевского. Русская литература оказывала сильное влияние на японцев, и здесь на первом месте, несомненно, стоит Достоевский. В его романах «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесь», «Братья Карамазовы» главные герои Раскольников, князь Мышкин, Шатов, Алеша Карамазов — это добрые люди, это православные люди, которые ставят перед собой серьёзные «философские проблемы».² Японцы мало знают о православии,

¹ *Акутагава Р.* Сочинения: В 4 томах / Пер. с яп. В.Гривнина, Н.Фельдман. — Рига: Полярис, 1998. Т. 4. — С. 312.

² *Киносита Т.* Восприятие и изучение творчества Достоевского за последние 40 лет в свете восприятия истории творчества писателя с конца XIX века // *Достоевский. Материалы и исследования.* — СПб.: «Нестор-История», 2013. Т. 20. — С. 197.

но все равно любят этих персонажей. Удивительно, но в Японии существует более десяти переводов только одного романа «Преступление и наказание», и сейчас его снова переводят — настолько популярна здесь русская литература.

В этой связи стоит подробнее остановиться именно на творчестве Достоевского и попытаться проанализировать диалог культур между Россией и Японией, а также выявить категорию «вечного» в свете японской и русской литературной традиции на примере произведений Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», «Вечный муж»; Эдогавы Рампо «Чудовище во мраке», «Психологический тест»; Акутагавы Рюносэ «В чаше», «Паутина».

Писателя Эдогаву Рампо называют «японским Эдгаром По» и основоположником японского детектива, но многие его идеи и сюжеты очень близки к Достоевскому, а иногда даже напрямую возводятся к русской классике.

Так, в детективной повести «Психологический тест» четко прослеживается сюжетная линия из романа «Преступление и наказание»: студент, убивающий богатую старуху. Но если Родион Раскольников убивает ради идеи, то Сэйитиро Фукия убивает ради денег и нисколько не раскаивается в содеянном: *«Такие помехи, как, например, угрызения совести, были не в счет. Кто обвинил бы Наполеона в убийстве — из-за того, что по его воле погибли тысячи человек? Фукия благоговел перед бывшим капралом и полагал, что цель оправдывает средства: старуха все равно стоит одной ногой в могиле, а молодой талант нуждается в поддержке»*.¹ Убийство богача ради денег или ради доказательства своей идеи, на мой взгляд, можно рассматривать как иллюстрацию одной из вечных проблем — проблеме нравственности, совести.

Когоро Акэти и Порфирий Петрович — тип сыщиков, которые предпочитают не гоняться за преступниками, а спокойно и хладнокровно раскрывать планы самых изощрённых убийств. Интуиция также бывает неплохим советчиком в подобного рода делах, поэтому там, где обычный полицейский, привыкший рассчитывать на логику, не смог бы потянуть за нужную ниточку и раскрыть весь злодейский замысел, Порфирий Петрович и Акэти непременно добиваются успеха и разоблачают настоящего убийцу. Такой детективный сюжет, когда только интуиция помогает в раскрытии сложного запутанного преступления, тоже относится к «вечным».

¹ Рампо Э. Психологический тест. — М.: Азбука, 2000. — С. 5.

В повести Рампо «Чудовище во мраке» и в повести Достоевского «Вечный муж» воспроизводится традиционный сюжет о любовном треугольнике, состоящем из мужа, жены и любовника. Но присутствует еще один сюжет, принадлежащий к категории вечных: столкновение вечных непримиримых врагов под личиной напускного радушия и дружбы. В повести Рампо «Чудовище во мраке» главная героиня Сидзуко Коямада, которая и является преступницей, одновременно играет роль жертвы преступления, и является возлюбленной главного героя Когоро Акэти. Героиня — популярная писательница, взявшая мужской псевдоним «Сюндэй Оэ», и соперница Когоро на писательском поприще: *«Ваш выбор пал на меня. Зная о моем отрицательном отношении к Оэ, вы решили отомстить и мне, превратив меня в послушную вашей воле марионетку»*.¹

Для того чтобы отомстить Акэти, она разыгрывает целый спектакль и завоевывает доверие детектива: убивает собственного мужа и влюбляет в себя Когоро. Сидзуко и Акэти в данном случае и есть непримиримые враги, но одновременно они понимают, что любят друг друга. Сама идея любви-ненависти истолковывается с помощью подсказанных Достоевским образов и с использованием даже некоторых словесных формул русского классика. Дружба-вражда в сюжете «Вечного мужа», кстати, оказывается исключительно важным источником для Эдогавы Рампо; достаточно заметить, что японский писатель называл это произведение Достоевского одним из своих любимых.

В «Вечном муже» Достоевского Трусоцкий (муж) специально едет увидеться с обидчиком (Вельчаниновым), но несколько недель лишь изредка показывается ему на глаза, а потом пытается тайно проникнуть к нему ночью, ссылаясь на старую сердечную дружбу (что не очень согласуется с тем, что муж — солидный чиновник, в летах и высокой должностью). Опешивший от ночного вторжения, любовник, однако, радушно встречает его, а наутро сам спешит с ответным визитом, чтобы возобновить знакомство десятилетней давности. Далее следует невероятная история с Лизой: едва обнаружив ее существование, истинный отец Вельчанинов спешит забрать ее от мнимого отца к своим знакомым, где девочка скоростижно умирает. При известии о смерти Лизы пьяный Трусоцкий матерно ругает Вельчанинова, а тот в ответ пытается разmozжить ему голову. Но вскоре они опять встречаются как добрые знакомые,

¹ Рампо Э. Чудовище во мраке // Современный японский детектив — М.: Прогресс, 1979. — С. 42.

и Вельчанинов едет в гости к малолетней невесте Трусюцкого как близкий друг жениха. По возвращении из гостей «жених-вдовец» пытается ночью зарезать Вельчанинова, но тот его отпускает его с миром. При следующей встрече Вельчанинов готов помириться, но... несостоявшийся убийца отказывается.

Еще один японский писатель, который не просто близок к Достоевскому, а который считал Достоевского своим учителем, как уже упоминалось, был Акутагава Рюноске, и не только на словах — доказательства этого мы можем видеть во всех его произведениях. Начиная с метода, с помощью которого он и пишет свои рассказы, и заканчивая сюжетами — очень многое было почерпнуто у русского классика: «Так, “социальный роман” Достоевского оказал влияние на само становление японского реализма, им зачитывались многие японские писатели того времени, и именно в стиле реализма писал Акутагава Рюноске. В творчестве Достоевского Акутагава нашел подтверждение своих взглядов на то, как должно выглядеть реалистическое произведение. Личность героя должна конструироваться на психологическом уровне, реализм не должен сводиться к воспроизведению жизни «как она есть», он должен исследовать человеческую сущность во всех ее проявлениях, а, главное, исследовать внутренний мир человека под влиянием различных внешних факторов».¹

В знаменитом рассказе Акутагавы «В чаше» разные участники повествования излагают разные версии происходящего. Каждый озвучивает какую-то часть правды, и какую-то — лжи. Здесь центральная проблема — проблема поиска истины, также относится к разряду «вечных». Она же характерна и для творчества Ф.М. Достоевского; сюжетно текст не опирается на заимствованные схемы, но сама проблематика позволяет дать традиционалистскую интерпретацию сюжета — воспроизведение «классической» темы осуществляется с использованием тех приемов, которые были свойственны текстам-предшественникам.

Еще один рассказ Акутагавы «Паутинка» («Kumo-no ito», 1918) о том, как Будда дал возможность спастись из преисподней страшному грешнику, злодею и убийце, поскольку тот однажды совершил доброе дело — пощадил паучка. Злодей Кандата почти выбрался из ада по спущенной с неба серебряной

¹ Влияние русской литературы на Акутагаву Рюноске [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.docme.ru/doc/989103/vliyanie-russkoj-literatury-na-tvorchestvo-akutagavy-ryunoske->. — Дата обращения: 4.04.2015.

паутинке, но тут увидел, что за ним лезут вверх другие грешники. Он стал прогонять их, и паутинка лопнула. Такой буддийской легенды нет — её придумал сам Акутагава. Японские литературоведы полагают, что эта новелла навеяна эпизодом из «Братьев Карамазовых» (часть III, глава 3) — «хорошей басней» Грушеньки о луковке, которую одна злющая-презлющая баба подала однажды нищенке. Эту-то маленькую луковку и протянул бабе ангел-хранитель, чтобы вытянуть её из адского пламени.

Вечный сюжет здесь — сюжет об эгоистичном человеке. Эгоизм — страшное зло и, пока человек подвержен этому злу, он обречён на вечный ад. Корни сюжетной общности и в этом случае — в традиционном истолковании ключевой темы.

Таким образом, вечные идеи пронизывают всю мировую литературу и связывают между собой литературу японскую и русскую. «Вечные идеи» в традиционалистской японской культуре обретают те же формальные воплощения, что и в культуре русской. Классическим примером являются в этом плане «вечные сюжеты», восходящие к творчеству Ф.М. Достоевского; источником влияния становится не столько сам текст; идеи требуют определенной формы, и эту форму японская литература конца XIX — XX столетия находит в литературе русской.

Сходные проблемы волнуют два наших общества вот уже больше века. Причина любви японцев к русской литературе обусловлена тем, что ее темы глубоко увязаны с проблемами общества и освобождения личности, то есть с проблемой гуманизма; в русской литературе обнаруживаются и сюжетные воплощения этих проблем.

Keywords: *the motive, the eternal story, Japanese literature. F.M. Dostoyevsky.*

Об авторе:

ЕЛКИНА Анастасия Александровна — магистрант I курса Тверского государственного университета, г. Тверь.

ЛЮДМИЛА КОМАРНИЦКАЯ
ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВА
ВРЕМЕННЫХ ПУТЕШЕСТВИЙ В ФАНТАСТИКЕ

В статье анализируется мотив путешествий во времени, который используется в фантастических интерпретациях традиционного сюжетно-образного материала. Данный мотив представлен в сюжетах, связанных с машиной времени и с многовариантностью способов временных путешествий.

Ключевые слова: *архетип, традиция, временной парадокс.*

Неоднократно предпринимались попытки исследовать легендарно-мифологические структуры с точки зрения их конкретно-исторического содержания, поисков реальных знаков истинности мифологических континуумов. Данный уровень освоения семантики мифов усложняется в получившем широкое распространение **принципе религиозной космозации**. Его сущность заключается в признании реальной основы мифологических структур, с одной стороны; замене идеи Бога констатацией многократного вмешательства инопланетных цивилизаций в земные дела — с другой (Великовский, Мейо, фон Деникен). Существенную роль при этом играет мотив путешествий во времени, который часто используется для нетрадиционного переосмысления традиционных сюжетов легендарно-мифологического происхождения¹.

Повышенный интерес фантастики XX в. к мотиву временных путешествий обусловлен генетической ориентацией на создание универсальных моделей конкретно-личностных и глобальных состояний общества (цивилизации). Существенную роль в этом сыграли сюжетная, гносеологическая и ценностная характеристики мотива, которые вполне отчетливо проявились уже в его классических интерпретациях.

Кроме того, мотив путешествий во времени изначально предполагал возможность содержательного объединения с элементами традиций других жанров (детективных, исторических, авантюрных, философских и т.п.). Уже в первые десятилетия функционирования мотива в литературе отчетливо проявилась его поливариантность, которая основывалась на содержащемся в самой гипотезе непреодолимом логическом противоречии. Если, например, Г. Уэллс в своем романе разработал только вариант путешествия в будущее (вопрос о перемещении

¹ *Нямцу А. Е.* Фантастические парадоксы человеческого мира / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 1998. — С. 5.

в прошлое даже не ставится), то последователи английского писателя создают модели перемещения из настоящего (будущего) в прошлое; также разрабатываются версии последовательных скачков-переносов из эпохи в эпоху.

Триада *«Время-Пространство-Человек»* издавна волновала мыслителей разных времен и народов, получала в каждый культурно-исторический период созвучную социально-духовным запросам воспринимающей эпохи интерпретацию. Анализируя исландские саги, М. И. Стеблин-Каменский справедливо отметил, что с определенного момента «потребностью человека становится путешествовать, и при том не только в пространстве, но и во времени. Раньше, обращаясь к прошлому, человек по существу оставался в настоящем: отличия прошлых эпох от настоящего его не интересовали, и он эти отличия не замечал. Теперь человек все больше стремится воспринять прошлые эпохи в их отличии от настоящего и тем самым как бы вырваться из настоящего в прошлое»¹. С определенного момента географическая фантастика утрачивает былую популярность из-за истощения формально-смысловых приемов, привлекавших внимание читателей. Сам прием путешествий изначально был связан с фактором времени (на передвижение в пространстве необходимо было время), однако содержательной связи между этими категориями человек пока еще не осознавал.

Машину времени в литературе изобрел в своем знаменитом романе Г. Уэллс, однако еще до него писатели использовали мотив путешествий во времени (М. Твен «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», 1889; С. Чех «Новое эпохальное путешествие господина Броучека, на этот раз в XV столетие», 1888). Уэллсовский персонаж так объясняет возникновение самой идеи создания аппарата, предоставляющего человеку власть над временем: «Единственное различие между Временем и любым из трех пространственных измерений заключается в том, что наше сознание движется по нему... Время — только особый вид Пространства... Мы постоянно уходим от настоящего момента. Наша духовная жизнь, нематериальная и не имеющая измерений, движется с равномерной быстротой от колыбели к могиле по Четвертому Измерению Пространства — Времени»². Важно отметить, что уже в

¹ *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. — Л. : Наука, 1984. С. 104.

² *Уэллс Г.* Фантастические произведения / Г. Уэллс. — М. : Междунар. отношения, 1983. — С. 114-115.

самом начале повествования автор намечает те аспекты, которые получают дальнейшее развитие в фантастике XX в. С одной стороны, в романе есть указание на то, что «кажущаяся правдоподобность и вместе с тем практическая невероятность такого путешествия, **забавные анахронизмы и полный хаос, который оно вызвало бы**»¹, и сказанное изначально ориентирует читателей на домысливание, создание других ситуаций и т.п.

С другой стороны, Путешественник во Времени сообщает своим друзьям, что, находясь в своей лаборатории, он «**за три часа прожил восемь дней**»² (11, с. 124). Этот парадокс стал излюбленным приемом многих авторов (М. Гарсиа-Виньо «Любовь вне времени», А.Кларк «Неувязка со временем»). Ведь изучая категории пространства и времени, ученые сначала пришли к выводу об их принципиальной разъединенности, несовместимости, через какое-то время восторжествовала идея их единства. Писатели пользуются всеми отмеченными концепциями, в ряде случаев объединяя их. Возможность одновременно перемещаться во времени и пространстве часто усложняется мотивом космических полетов и встречей с инопланетным разумом.

Уэллсовская традиция оказалась чрезвычайно плодотворной для мировой фантастики, которая активно развивает и одновременно разрушает содержательные доминанты популярного произведения. Так, в романе Г. Сервисса «Вторжение на Марс» развит сюжет, аналогичный уэллсовскому; «Ночь морлоков» К. У. Джетера продолжает «Машину времени»; в «Опустошении» Р. Баржавеля уэллсовский герой переносится во Францию 2042 года (сюжетные коллизии «Машины времени» развиваются в романе этого же автора «Неосторожный путешественник»). Множество подражаний породил «Человек-невидимка» Г. Уэлса: Ли Хардинг «Перемещенное лицо», Э. Хэйвуд «Шпион-невидимка», А. Моравиа «Женщина-невидимка».

Совершенно однозначная и невероятная, на первый взгляд, научно-техническая гипотеза, выдвинутая английским фантастом, оказалась не столь простой, как могло бы показаться: «В течение многих лет, задолго до того, как путешествия во времени стали реальностью, мыслители различных направлений развлекались, думая о возможных осложнениях, возникающих при проникновении во время. Некоторые из этих осложнений

¹ Там же. — С. 120-121.

² Там же. — С. 24.

были серьезными, другие просто забавными, однако все основывались на тех или иных загадках и парадоксах. Люди играли с этой идеей, как кошка играет с мышью»¹. Однако углубленная разработка возможностей «игры» с хроносом довольно быстро продемонстрировала чрезвычайную уязвимость беспечного отношения к данному феномену.

Постепенно расширяется спектр **целей** путешествий во времени: это уже не просто удовлетворение любопытства изобретателя машины времени, а стремление исследовать определенные исторические эпохи и раскрыть тайны Вселенной, бегство из своего времени в гипотетический «золотой век», временной перенос как средство наказания преступника, путешествия во времени как экзотическая форма развлечений. В юмористической фантастике мотив часто используется для разработки откровенно парадоксальных ситуаций, которые подвергают традиционный материал своеобразному испытанию «на прочность» и т.п.

Справедливы наблюдения современного исследователя, которые могут быть применены для осмысления рассматриваемого феномена: «Для реального исторического времени характерна однонаправленность, необратимость. Напротив, для фиктивного времени однонаправленность необязательна... Для современного сознания характерен разрыв между **“объективным”** временем — тем бесконечным континуумом времени, который существует в природе независимо от событий, в нем происходящих, и его восприятия в сознании отдельного человека, — и **“субъективным”**, **“психологическим”**, или **“внутренним”**, временем — тем временем, которое дано в опыте отдельного человека, ориентировано в своем течении по отношению к его сознанию, может осознаваться как протекающее медленно, незаметно, быстро, стремительно и т.д. и кажется конечным, т.е. движущимся к своему концу...»². В приведенном высказывании осуществляется содержательная дифференциация онтологического мироощущения человека на определенной стадии его эволюции и психологического осознания возникающих в его повседневном бытии противоречий между категориями «конечного» и «вечного». Мотив временных перемещений в известном смысле снимает антиномию сущего и должного.

¹ Пески веков: Сборник научно-фантастических рассказов. — М.: Мир, 1970. — С. 150.

² Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. — Л.: Наука, 1984. С. 108.

Потенциальная вариантная неисчерпаемость мотива путешествий во времени обусловлена содержательным богатством и формальным разнообразием самого допущения. Они-то и предопределили оригинальность вновь открываемых направлений освоения гипотетически существующих временных парадоксов. Сначала писатели пытаются эти парадоксы каким-то образом разрешить, затем становится очевидной необходимость введения определенных ограничений, ибо выясняется, что игры со временем опасны не только для отдельного человека, но и для всей цивилизации. По мере накопления в литературе вариантов осмысления собственно «машины времени» как средства преодоления темпоральной линейности, в литературе создаются новые сюжетные ходы и мотивировки, вносящие притягательную остроту в разработку мотива.

Многовариантность **способов** временных путешествий (машина времени, времярез, времеатрон, хронокат, хрономобиль, анабиоз, замораживание, сон, летаргический сон, галлюцинация, болезнь, хроноскоп, превышение скорости света и др.) изначально предполагает бесконечное разнообразие **целей** таких передвижений (наука, туризм, изучение истории, разгадка древних тайн, любопытство, охота, случайность плюс любые другие, включая принудительные). **Причины** осуществления временного переноса можно разделить на «**научные**» (то есть основанные на достижениях научно-технического прогресса или наукообразных гипотезах) и «**естественные**» (герой по разным причинам теряет сознание и в таком сознании перемещается в другую эпоху: (М. Твен, Л. Лагин, М. Булгаков, К. Хаммель и др.). Причем каждая из подобных моделей выдвигает и предполагает свои мотивировки и условия, свои парадоксы и ограничения, которые писатель, а вместе с ним и герои, должен устранять, неизбежно создавая при этом новые. Все это в совокупности потребовало введения каких-то сознательных ограничений в самом акте передвижения во времени, поведении героев в другой эпохе, выборе целей путешествия и их осуществлении.

Для этого создаются так называемые обходные пути: «параллельные миры», «развилки» или «трещины» во времени, хроноклазм и др. Эти и многочисленные другие варианты начинают самостоятельное функционирование в литературе, часто утрачивают связи с уэллсовской моделью. При этом герои могут сталкиваться с трагическими, научными, интеллектуальными, ироническими, сатирическими и другими парадоксами, которые они должны преодолевать, объяснять, понимать (А. Азимов «Бессмертный бард», К. Фиалковский «Утро писателя», П. Андерсон «Человек, который пришел слишком рано», Д. Уиндем

«Встреча через пятьдесят лет», А. Кларк «Неувязка со временем», Д. Баллард «Из лучших побуждений» и др.).

Мотив параллельных миров («*развилка во времени*») позволяет не просто формально удваивать временные, а с ними и пространственные континуумы, но и, главное, предоставляет возможность для моделирования концепции множественности онтологических реальностей, которые объединены одними героями, сходными проблемами, похожестью возникающих ситуаций (существует и другое определение такого варианта — *альтернативные миры*). Правда, в каждой такой реальности есть свои принципиальные особенности, которые и придают содержательный драматизм возникающим коллизиям. Сначала персонаж, как правило, не осознает, что хронотоп, в котором он находится, не совсем такой, каким он его знал и представлял. Наступающее затем прозрение или узнавание всегда носит сложный характер и определяется эмоционально-психологическими установками, которыми руководствовался персонаж.

Чрезвычайно продуктивной для литературного функционирования мотива оказалась и гипотеза о «*временной петле*», сущность которой заключается в следующем. Хотя вмешательство путешественника во времени в прошлое и возможно, но оно на историю никак не влияет. Отказ автора от эффекта хроноклазма в данном случае мотивируется тем, что *герой может совершать в прошлом только то, что было*, то есть уже состоялось и имеет документальное «подтверждение». Иными словами, путешественники как бы провоцируют осуществление событий, зафиксированных в мифах, легендах, летописях, хрониках и т.п. Наконец, обширная группа фантастических версий посвящена исследованию свойств самого времени, которое может ускоряться или замедляться, течь обратно, взаимодействовать с разными пространствами и временными пластами, уплотняться, растягиваться и др.

Предоставляя героям возможность передвигаться во времени и пространстве, данный мотив способствует созданию концептуальных моделей *чужих* сознаний, сталкивает нравственно-психологические представления очень разных культурно-исторических эпох, логика, этика и уровень научных знаний которых принципиально отличны (М. Твен «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», В. Тендряков «Покушение на миражи», З. Юрьев «Рука Кассандры»). Кроме того, погружаясь в прошлое, герои стремятся обнаружить и осмыслить истоки современных им процессов, понять закономерности эволюции в ее конкретных и универсальных проявлениях. Различные временные пласты, объединенные приемом

временного переноса, как правило, подвергаются сравнению, выявлению сходного между ними.

Принципиально важным в данном случае является обнаружение существенных отличий в психологии и мировосприятии представителей разных культурно-исторических эпох. Возникающие при взаимопересечении временных континуумов мировоззренческие противоречия могут оказаться и трагическими, и комическими. В первом случае моделируются контакты в принципе несовместимых идеологий; во втором — авторская ирония часто имеет сатирическую окраску, ориентированную на установление негативных характеристик, присутствующих обоим социокультурным реальностям (М. Булгаков «Иван Васильевич», Н. Хикмет «Тартюф-59»).

Создание парадоксальных художественных моделей временного переноса в ряде случаев обусловлено моделированием ситуаций, когда человек практически осознал свою власть над временем и столкнулся с эффектом **хроноклазма**, сформулированным английским писателем Д. Уиндемом. Открытие данного феномена обусловлено поиском нестандартных форм исследования закономерностей эволюции бытия, нахождения ответов на вечные гносеологические вопросы: «**Что было до нас?**», «**Что будет после нас?**», «**Почему это было или будет?**». От эффекта хроноклазма следует отличать использование **хроноскопа** для знакомства с прошлым. В этом случае вмешательство в прошлое в принципе невозможно, потому что герои жестко изолированы от другой эпохи и являются только наблюдателями реальных событий, то есть они все видят, но не могут реально влиять на какие-то события (Б. Олдисс «Не навсегда», А. Азимов «Мертвое прошлое», К. Саймак «Все живое...»).

На одну из важнейших сторон эффекта хроноклазма давно обратил внимание известный американский фантаст Р. Брэдбери в рассказе «И грянул гром». Об опасных последствиях своевольного отношения к путешествиям во времени предупреждают в своих произведениях У. Тенн («Бруклинский проект»), Ч. Оливер («Звезды над нами») и др.

Поэтому многие фантасты активно разрабатывают мотив контроля за временными передвижениями человека, который должен исключить злоупотребления и предотвратить катастрофические последствия для будущего из-за вторжения в чужую эпоху (прошлое). Для этого создаются **Патруль Времени** (П. Андерсон), **Управление безопасности времени** (Г. Каттнер «Работа по способностям», Ч. Оливер «Звезды над нами»), **Департамент особого управления по розыску во времени** и **Суд времени** (Сакё Комацу «Мир — Земле»). Появляются и соответствующие профессии: Чистильщики Времени

(К. Лаумер) Разведчики Времени (Р. Асприн), Санитары Времени и Хронокиллеры (В. Головачев).

В романе Г.Гаррисона «Крыса из нержавеющей стали спасает мир» *Специальный Корпус будущего* ведет борьбу с диверсантами, развязавшими темпоральную войну, целью которой является установление тотального контроля над всеми временами и их изменение в соответствии со своими планами. Персонажи романов В. Головачева «Бич времен» и «Схрон» сталкиваются с хронокиллерами, действия которых могут привести к уничтожению всей цивилизации. Для нейтрализации возможных техногенных катастроф, связанных с возникновением временных парадоксов, принимается *Всеприменный Закон об Охране прошлого*. В современной фантастике, использующей мотив путешествий во времени, довольно обстоятельно исследуется ситуация, в которой путешественник может попытаться извлечь из своих темпоральных перемещений материальную выгоду. Однако, как выясняется, подобные желания могут спровоцировать хроноклазм, поэтому в таких случаях авторы изобретают систему максимально жестких ограничений (Р. Шекли «Королевские желания» и «Кое-что задаром»).

В современной фантастике этот мотив все чаще приобретает остросоциальное звучание: временной перенос используется не в научно-практических целях (средство для экзотического туризма, стремление разыграть окружающих, трагическое недоумение и т.п.), а как способ сознательного бегства из своей действительности в иновремя (прошлое или будущее). Одна из причин возникновения подобных трактовок мотива объясняется в рассказе Дж. Финнея «Боюсь...»: «Разве вы сами не замечали, что едва не каждый, кого вы знаете, все решительнее восстает, бунтует против настоящего? И все острее тоскует по прошлому?.. Впервые за всю историю человечества люди отчаянно хотят спастись от настоящего. Газетные киоски Америки битком набиты литературой о спасении, и самое ее название уже символично. Многие журналы отдают свои страницы фантастике: спастись, уйти — в иные времена, в прошлое, в будущее, в другие миры, на другие планеты — куда угодно, лишь бы прочь отсюда, из нашего времени»¹. Сходным образом мотив временных переносов функционирует в рассказе А. Бестера «Феномен исчезновения» (см. также: К. Саймак «Все живое...», Л. Леонов «Бегство мистера Мак-Кинли»).

¹ Пески веков: Сборник научно-фантастических рассказов. — М.: Мир, 1970. — С. 366.

Вторжение героев в прошлое не является для фантастов абстрактным экспериментом или интеллектуальной игрой-моделью: возвращаясь к истокам цивилизации, путешественники во времени наблюдают и комментируют прошлое изнутри, проясняя неизвестные их современности мотивы тех или иных событий, опровергают ложные концепции и др. Иными словами, подобным образом осуществляется исследование эпохи и определяющих ее специфику тенденций. Наконец, они пытаются найти в прошлом ответы на глобальные и всегда актуальные вопросы: «По какому пути пошло бы развитие человечества, если бы существовала реальная возможность изменить или скорректировать прошлое с учетом знания уже осуществленного будущего?», «Имеет ли человек право использовать свою власть над временем для вхождения в общечеловеческую историю с целью удовлетворения эгоистических интересов?». Эти и подобные другие вопросы переводят техническую проблему в общезначимый универсальный план, превращают фантастический прием в средство для реалистического объяснения общеизвестных легендарно-мифологических коллизий.

Иными словами, авторов подобных произведений интересуют не последствия временных путешествий, а сам процесс узнавания (познания) прошлого, личная сопричастность героев к нему. Так, в повести К. Боруна «Восьмой круг ада» инквизитор XVI в. Модестус Мюнх переносится в коммунистическое общество; в рассказе П. Андерсона «Быть царем» исследователь Кейт Денисон из XX в. перемещается в Персию VI в. до н.э. и становится Киром Великим; в повести современного болгарского писателя С. Славчева «Крепость бессмертных» обыкновенный человек попадает в Средневековье и должен играть роль Мефистофеля в воплощении фаустовской легенды и т.п.

Сопряжение легендарно-мифологического материала с реалиями определенного исторического континуума позволяет дать мифологическим антиномам убедительное социальное историческое, научное и психологическое объяснение, разрушить стереотипы их толкования. Иными словами, между разными культурно-историческими слоями общечеловеческого мышления возникает своеобразный диалог, способствующий глубинному проникновению в законы развития обеих действительностей. Неожиданный сюжетный ход, придуманный писателем, не только дает квазинаучное объяснение общеизвестных ситуаций, но и в известной степени определяет направление дальнейшей формально-содержательной эволюции традиционной структуры.

А. Е. Нямцу отмечает, что мотив временных путешествий позволяет реконструировать лаконичные протосюжеты изнут-

ри, наполнять их национально-историческими и предметно-бытовыми реалиями, создавать иллюзию правдивости рассказа: благодаря «машине времени», повествователь стал очевидцем или участником событий традиционного сюжета. Попадая в прошлое, которое им уже известно, путешественники во времени помимо своей воли, следуя событийной логике знакомых мифов и легенд, начинают творить исторический и предметно-бытовой облик этого Прошлого. Получается так, что формально сохраняя неприкосновенность статуса другой эпохи, гость из будущего активно способствует материализации того, что зафиксировано в мифологических и легендарных “концентра-тах” общечеловеческой памяти, но на протяжении веков считалось вымыслом.

В связи с мотивом перемещений во времени уже в знаменитом романе Г.Уэллса вопрос «**что было тогда-то?**» трансформировался в другой: «**что будет через ...столько-то лет?**» Английский писатель отправил своего Путешественника в невообразимо далекое будущее, которое оказалось ужасным. Литература XX в. в основной своей массе отсекает попытки заглянуть в будущее, мотивируя невозможность этого.

Кроме того, путешественники во времени часто сознательно или невольно провоцируют процесс мифологизации реальных событий, а иногда и сами становятся объектами мифологического поклонения и обожествления. Это обусловлено, во-первых, существенной временной дистанцией между эпохой героя и эпохой, в которую он переносится; во-вторых, иным уровнем знаний, позволяющим совершать то, что считается людьми данного времени безусловной прерогативой божества (наиболее продуктивно в этом плане обращение к временам архаического мифотворчества и представлениям Средневековья); в-третьих, отмеченным выше несовпадением этических кодексов разнонаправленных социумов и возникающими в связи с этим драматическими ситуациями.

Разъяснение и преодоление временных парадоксов авторами носит разноуровневый формально-содержательный характер. При этом мотивировки могут быть откровенно условными. В одних случаях писателя не интересует, каким образом герой переместился из одной эпохи в другую. Как правило, внимание концентрируется на исследовании взаимодействия или столкновения очень разных (полярных) мировоззрений и психологий.

Мотив временных путешествий продуктивен и при объяснении сверхъестественных возможностей и способностей персонажей традиционных сюжетов. Характерная для фантастических вариантов традиционных структур интерференция ло-

гического и художественного позволяет авторам ставить и решать проблему этической правомерности преодоления человеком временных преград и его вмешательства в историю.

Принцип историзации мифов и легенд в фантастике часто реализуется в форме своеобразного переосмысления хроноклазма, что проявляется в циклической замкнутости воздействия контакта двух эпох на будущее: своими действиями путешественники во времени творят мифы в пределах их канонических версий (то есть на уровне собственного знания традиционных сюжетов), однако в силу явного научно-технического превосходства над иновременем как бы программируют их интерпретационную многозначность.

Строго говоря, фантастика ориентируется на противоречия и недоговоренности протосюжетов, именно фантастические «миры», созданные на материале общекультурных образцов, позволяют с наибольшей свободой реализовывать принцип «...а что, если?» в соответствии с основами научного мировоззрения. Д. С. Лихачев совершенно справедливо заметил, что «по достоинству оценить современность можно только на фоне веков»¹. Мотив путешествий во времени, предоставляя человеку «возможность» подчинить себе хронос, позволяет создавать разнообразные модели поведения индивидуума в экзистенциальных ситуациях, сопоставлять этические кодексы разных культурно-исторических эпох. Это дает авторам возможность исследовать современные процессы и тенденции в контексте всего общечеловеческого опыта.

Keywords: archetype, tradition, time paradox.

Об авторе:

КОМАРНИЦКАЯ Людмила, аспирант, Каменец-Подольский национальный университет имени Ивана Огиенка, Украина.

¹ Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература: Статьи / Д. С. Лихачев. — М. : Сов. писатель, 1984. — С. 219.

Содержание

Филология *perennis*: к проблеме построения
традиционалистского литературоведения..... 3

История вечности

С. И. Кормилов

Вечность в сознании Лермонтова 13

Е. Л. Соснина

«Опыт вечности» в творчестве М.Ю. Лермонтова 35

С.М. Ляпина

Парк / сад как образ вечности в пенталогии

Вс.С. Соловьева «Хроника четырех поколений»..... 48

Л. В. Алешина

Тема вечности в частных письмах Н. С. Лескова 55

И.В. Мотеюнайте

Освоение вневременного в разных пространствах:

репрезентации Вечного в России и эмиграции

(на примере «Колоколов» С.Н. Дурылина и

«Лета Господня» И.С. Шмелева) 65

Б. Ф. Кольмагин

Вечность как сюжет

в неподцензурной поэзии 1960—80-х годов 76

И. Л. Багратион-Мухранели

Пластический образ вечности в рассказ

Х. Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок» 88

И. Б. Сазеева

От бездны к вечности

(эссе Б. Фондана «Бодлер и опыт бездны») 96

С. В. Денисенко

Японская кумулятивная сказка

в аспекте вечности 109

Пределы Вечности

Ю. М. Никишов

Лики вечности в изображении Державина 117

О. С. Карандашова

В одном мгновенье видеть вечность:

Вечность в романтической литературе 133

Е. П. Беренштейн

Вечность обретаемая и обретенная

(Андрей Белый, «Золото в лазури»)..... 139

<i>П. С. Громова</i>	
Проблема вечности в творчестве Леонида Андреева	145
<i>О. И. Федотов</i>	
На грани жизни и смерти (о мотиве вечности в книге Ходасевича «Путём зерна»)	154
<i>Ю. В. Доманский</i>	
«Здорово и вечно» «Гражданской обороны» фраза, песня, альбом, фильм	165
<i>П.А. Волошин</i>	
Вечные мотивы петербургского текста в песне «Всадник» группы «Сплин»	177

Вечное и временное

<i>Л. А. Сапченко</i>	
Время и вечность в письмах Н. М. Карамзина	185
<i>С. А. Васильева</i>	
Жизнь земная и жизнь вечная: идеи И.Г. Гердера в «Войне и мире» Л. Н. Толстого	196
<i>А. В. Устинов</i>	
Вечное и историческое в художественном творчестве Д. Л. Мордовцева	203
<i>А.Ю. Сорочан</i>	
«Исторические мелочи» русской поэзии: «Вечное прошлое» в поэтических книгах и собраниях стихотворений конца XIX века	215
<i>С. М. Пинаев</i>	
Время и вечность в поэзии М. Волошина	227
<i>Д. Д. Николаев</i>	
Вечное и временное в пьесе Николая Евреинова «Театр вечной войны»: текст и контекст	235
<i>А. Е. Новиков</i>	
Земное и вечное в поэзии Н.М. Рубцова	250
<i>А. М. Бойников</i>	
Концепция «мгновения / вечности» в лирике В.Н. Соколова	256
<i>С.Г. Дюкин</i>	
Диалектика вечности и смерти в венгерской литературе	263

Вечные образы

Н. Л. Дмитриева

«Вечный жанр»: из истории
одного эпиграмматического сюжета.....271

Н. И. Куприянов

Вечные темы в старинном учебнике.....278

Н. Ю. Зимина

«Вечная Сонечка, пока мир стоит».

Эволюция образа падшей женщины
в творчестве Ф.М. Достоевского.....288

Н. С. Белова

«Вечная женственность ныне

в теле нетленном на землю идет»

(женские образы в творчестве А. Ремизова)297

А. О. Шелемова

Мгновение и вечность в лирике

Максима Богдановича.....304

Э. Ф. Шафранская

Этнически иной как недруг —

вечная тема словесности.....310

Л. С. Романова

Вечное «кихотство» в романе

Н.С. Лескова «На ножах».....320

В. Д. Томилина

Константы детективного сюжета:

проблема вечных ценностей.....325

А. А. Елкина

О сохранности «вечных сюжетов»: от России к Японии (на
примере творчества

Ф. М. Достоевского, Э. Рампо и А. Рюноскэ).....331

Людмила Комарницкая

Трансформация мотива

временных путешествий в фантастике338

**В серии
«Время как сюжет»
изданы сборники:**

**Прошлое как сюжет.
Тверь: Тверской государственный университет, 2012**

**Настоящее как сюжет.
Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2013**

**Будущее как сюжет.
Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2014**

Научное издание

Вечность как сюжет

Редакторы С. А. Васильева, А. Ю. Сорочан

Подписано в печать 1.09.2015

Формат 60x84 1/16

Бумага типографская. Объем 11 п. л.

Тираж 200 экз.

Издательство Марины Батасовой

(4822) 450–459, 8 920 684 6879

Отпечатано в типографии «Альфа-пресс»

8 910 532 1504

