

Кормановские
Чтения

10



УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



Выпуски 1—9

1994

1995

1998

2002

2005

2006

2008

2009

2010

Министерство образования и науки Российской Федерации

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Удмуртский государственный университет»

Филологический факультет

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 10

Статьи и материалы
Межвузовской научной конференции
(апрель, 2011)

Ижевск

2011

УДК 882
ББК 83.3 (2)
К 66

Кафедра теории литературы и истории русской литературы
Кафедра русской литературы XX века и фольклора

Редколлегия:

Т. В. Зверева, д-р филол. наук, проф. ;
Н. Г. Медведева, д-р филол. наук, проф. ;
Е. А. Подшивалова, д-р филол. наук, проф. ;
Ю. Н. Серго, канд. филол. наук, доц. ;
М. В. Серова, д-р филол. наук, проф.

Редактор-составитель

Д. И. Черашняя, канд. филол. наук, доц.

К 66 Кормановские чтения : статьи и материалы Межевзовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2011) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2011. Вып. 10. — 386 с. : ил.

Межевзовский научный сборник, издаваемый с 1994 г. в честь проф. Б. О. Кормана (1922—1983), традиционно включает в себя материалы ежегодных Чтений, а также статьи, посвященные изучению различных аспектов проблемы автора в художественной литературе и шире — осмыслению личности в ее соотнесенности с миром.

Адресован специалистам-филологам, вузовским преподавателям гуманитарных факультетов, аспирантам, учителям-словесникам. Может быть полезен студентам-филологам в научной работе.

УДК 882
ББК 83.3 (2)

© Д.И.Черашняя, составление, 2011
© Коллектив авторов сборника, 2011
© Удмуртский госуниверситет, 2011

СО Д Е Р Ж А Н И Е

I

- Н. Г. Медведева (Ижевск). «Она и музыка и слово...»: поэтика стихотворного цикла Светланы Кековой «Иней Рождества»8
- М. В. Серова (Ижевск). Образ традиции в творчестве Влада Шихова20

II

- Е. К. Созина (Екатеринбург). Степные пленники. Литературная универсалия и ее фактуальная контекстность в отечественной словесности первой трети XIX в.35
- В. Ш. Кривонос (Самара). «Повесть» и «поэма» в «Мертвых душах»
Н. В. Гоголя47
- А. И. Орлова (Ижевск). Сказка – ложь, да в ней намек...
(Аналитический этюд. Из опыта работы)55
- О. И. Матвеева (Стерлитамак). Восприятие Кавказа в парадигматических отношениях «свое» как «чужое» и «чужое» как «свое» (по литературным источникам первой трети XIX в.)59
- С. А. Ромащенко (Новосибирск). «Сжатая поэма» и «Несжатая полоса»: Некрасов, читавший Баратынского68
- Н. С. Измestьева (Ижевск). Геометрия восприятия евангельского сюжета в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». *Статья вторая*80
- О. В. Молодкина (Стерлитамак). Мифологические мотивы в романе Ф. М. Достоевского «Подросток»93
- А. А. Павлова (Ижевск). Кукольный театр М. Е. Салтыкова-Щедрина 100
- Е. Ю. Куликова (Новосибирск). Мертвые корабли и мертвые моряки в поэзии И. А. Бунина (к литературным истокам бунинской морской темы) 108
- К. А. Нагина (Воронеж). «Нет исхода из выюг...»: *Метель* в русской литературе XIX – нач. XX в. 119
- В. Р. Аминова (Казань). Национальная идентичность литературы: пути реализации 127
- Н. С. Иванова (Бургас, Болгария), Н. В. Лекомцева (Ижевск) «...Что открыл нам русский мудрец»: панорама толстовского движения в Болгарии133

Е. В. Харитоновна (Екатеринбург). Жанрово-стилевая специфика драматургии Н. Ф. Новикова (Черешнева)	142
Е. А. Михайлик (Пермь). Мотив еды в поэзии В. Хлебникова: державинский контекст	150
А. Н. Дубовцев (Ижевск). Герои гомеровского эпоса в лирике Н. Гумилева	155
Е. Н. Ельцова (Тунисская Республика). Африканские образы в творчестве Н. С. Гумилева.....	164
А. А. Чевтаев (Санкт-Петербург). О поэтике стихотворения Н. Гумилева «Маскарад»	169
Е. А. Подшивалова (Ижевск). Художественное воплощение пушкинской темы в русской прозе 1920–30-х гг. Статья 2. Роман Ю. Тынянова «Пушкин» как мера творческой личности, отраженная в языке.....	180
Е. А. Иваньшина (Воронеж). Время в пьесах М. А. Булгакова «Блаженство» и «Иван Васильевич».....	196
Н. В. Пращерук (Екатеринбург). Автор и герой в книге И. А. Бунина «Под Серпом и Молотом»	207
И. С. Кадочникова (Ижевск). Лирический герой А. Тарковского и опыт философско-религиозного осмысления бытия (стихотворения «Белый день» и «Я в детстве заболел...»)	214
Т. А. Матаненкова (Смоленск). Адресаты лирической героини Татьяны Бек	223
Т. Е. Автухович (Гродно, Беларусь). Стихотворение И. Бродского «На выставке Карла Вейлинка»: опыт анализа	231
Е. В. Никольский (Москва). Формы репрезентации истории поколений в мировой литературе (к постановке вопроса).....	238
К. В. Казанкова (Екатеринбург). Две стороны одной медали: fiction и nonfiction в творчестве Г. Гарсиа Маркеса	246
И. Б. Корман (Бат-Ям, Израиль). Чудо-время (о новелле Х.-Л. Борхеса «Тайное чудо»).....	253
В. И. Бортников (Екатеринбург). Контент-аналитическое кодирование Вельзевуловых суждений в поэме Дж. Мильтона «Потерянный Рай»: категория тематической цепочки	264
Н. В. Лекомцева (Ижевск). Человек в условиях несвободы (подтекстные образы в политических пьесах Арпада Гёнца и Вацлава Гавела)	270
О. С. Туманова (Пермь). Образы валькирии и скальда в субкультурной Internet-лирике	280

Ю. Н. Серго (Ижевск). Автор, герой и литературная традиция в творчестве З. Прилепина.....	285
А. А. Митрофанова (Санкт-Петербург). Поэтика исповедального нарратива в романах молодых авторов.....	291
К. С. Когут, Н. П. Хрящева (Екатеринбург). Образ «пост-истории» в романе Алексея Иванова «Блуда и МУДО»	300

III

ПУБЛИКАЦИИ

В. А. Зарецкий (Стерлитамак). От акмеизма к структурализму. Замечания об общности творческих тенденций О. Мандельштама и теоретической концепции Ю. Лотмана [<i>предисл. А. С. Акбашевой</i>] ...	312
---	-----

РЕЦЕНЗИИ

Е. В. Капинос (Новосибирск). Отзыв на диссертацию Ю. В. Платоновой «Сюжетная структура “Поэмы без героя” Анны Ахматовой» (спец. 10.01.01 – Рус. лит.: дис. ... канд. филол. наук).....	322
Б. М. Мансуров (Москва). Заметки по поводу книги Ивана Толстого «Отмытый роман Пастернака: “Доктор Живаго” между КГБ и ЦРУ»	328
Е. И. Зейферт (Москва) «Отпусти меня, и тогда я останусь с тобой...» [Рец. на: Уланов, Алек- сандр. Перемещения +. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2007. – 64 с. (Книжный проект журнала «Воздух», вып. 31)]	339
В парковом раю [Рец. на: Рецептер, Владимир. Ворон в Таври- ческом : книга стихов. 2006–2008. СПб. : Балтийские сезоны, 2009. – 80 с.]	343
А. А. Павлова (Ижевск). Театр и зритель на пути к диалогу. <i>Размышления театрала</i>	348
Т. В. Зверева (Ижевск). «Ах, если бы и впрямь то было сказкой...»: «Принцесса Турандот» на сцене Государственного театра кукол.....	351

ВОСПОМИНАНИЯ

Е. А. Шпаковская (Екатеринбург). Ленинградские годы. <i>Фрагмент воспоминаний</i>	355
---	-----

СОБЫТИЯ

М. Н. Капрусова (Борисоглебск). Об одном важном дне из жизни Борисоглебского пединститута	383
--	-----

Н. Г. Медведева

«ОНА И МУЗЫКА И СЛОВО...»:
поэтика стихотворного цикла Светланы Кековой
«Иней Рождества»

Кто меня в иголку вставлял, как нить?

С. Кекова

«Творчество человека есть исполнение его богоподобия <...> После грехопадения человек утратил незамутненные духовные очи. Утратил он и видение непосредственной связи между словом и предметами. Тоска по такому видению живет в душе каждого. Поэт же, как мне представляется, пытается проникнуть в тайну творения Божия, вернуть слово к его истокам», — так в одном из интервью формулирует свою творческую задачу Светлана Кекова¹. Это имя давно и хорошо известно ценителям поэзии, говорящей о религиозном смысле бытия мира и человека, но внимание академической науки всё еще привлекает нечасто. Данная работа — опыт анализа одного из репрезентативных для Кековой произведений; в ходе этого анализа могут быть уточнены как индивидуальные авторские интенции и художественные приемы, так и некоторые особенности современной христианской поэзии.

«Иней Рождества», опубликованный впервые в январском номере «Знамени» за 2000 г., затем включен автором в сборник «На семи холмах» (СПб., 2001), который вскоре стал предметом специального филологического рассмотрения в статье Е. Ивановой (Федорчук)².

Не ставя себе цели прочтения «Иней Рождества» в контексте целой книги, вначале обратим внимание на символику числа 7, которая

не только определяет ключевую метафору сборника, но присуща и стихотворениям Кековой разных лет: «нефритовый Цинь семиструнный» («Восточный калейдоскоп»); «и над каждой жизнью горит семизвездье света» («Если светит солнце и птицы летят на север...»); «На семи холмах, в голубых лесах / царь-трава растет о семи листах, / на семи холмах, у семи ветров...» («На семи холмах, в голубых лесах...»); «Мы встречаем ночь под созвездьем семи сестер. / А одна сестра не смыкала всю ночь очей, / собирала тихо золу из семи печей — / и уже доносится отзвук семи громов, / на простор выносятся соль из семи домов» («У Татарского вала»); «в воде, кипящей семью ключами, шевелят семью плавниками рыбы» («Если б мы взошли на холмы печали...»). Сакральное значение этого числа в христианских представлениях общеизвестно. Мы попробуем взглянуть на числовую символику «Инея Рождества», куда входит 8 стихотворений (из которых третье посвящено именно «холмам»).

Предположим, что «количественный» состав произведения не случаен, а глубоко содержателен. Здесь необходимо учитывать два момента. Во-первых, открывающее цикл стихотворение может читаться как пролог (8 – 1), предваряющий художественное целое (7 текстов) и задающий его основные темы. Завершается это вводное стихотворение кульминационным образом «музыки сфер», слышанной автором когда-то, единственный (и неповторимый?) раз. И это обстоятельство обращает нас к иной возможной трактовке количественного состава цикла.

Знаменитое выражение «музыка (или гармония) сфер» восходит к школе Пифагора, а далее — к Платону и его комментатору Проклу. Пифагор впервые связал консонантные звуки с планетарными сферами, которых у него насчитывалось 10. Платон также пользуется общепифагорейской диалектикой числа, однако, согласно его «Тимею», вокруг Земли совершается круговое движение семи сфер: Солнца, Луны и пяти известных тогда планет; особое положение занимает восьмая — сфера неподвижных звезд, которая, по выражению А. Ф. Лосева, в максимальной степени выражает «образец»³. Каждая из четырех стихий (огонь, воздух, вода и земля) занимает свое место в гармонично-упорядоченном космосе, образуя его особые (но одновременно и тождественные) шаровидные сферы. «Как разное направление пространства символизировано в стихиях <...> так разное напряжение времени символизируется в разных тонах, находящихся между собой в определенных взаимоотношениях»⁴.

Итак, примем, что структура стихотворного цикла С. Кековой соотносима и с космическим мифом Платона — не только числовыми

соответствиями, но и самой цикличностью, круговым движением. То, что перед нами — именно цикл, представляется несомненным, и эта структура опять-таки глубоко содержательна, поскольку отвечает смыслу целого и его воплощает. Налицо такие признаки циклической организации, как соотношенность начала и конца (мотив прощенной вины); магистральная для художественного целого тема Спасения; сквозные образы (ангел, дерево, звезды, дети...); нелинейное время Вселенной, где «снова» и «вновь» повторяются архетипические события (тот же «иной», понимаемый буквально, каждый год тает и вновь возникает в Рождественскую пору); единое в своем многообразии, одушевленное пространство мироздания, в котором и разворачивается художественное задание цикла. В первом стихотворении возникает тема музыки, иницирующая все последующее:

Ветку ясеня, дудочку узкую,
птичий щебет, следы на снегу —
всё возьмите — оставьте мне музыку,
я без музыки жить не могу⁵ —

и в смысловом поле текста вырастающая до апофеоза — «музыка сфер». Сделаем в этой связи одно замечание. Если, как пишет А. Ф. Лосев, для восточного символизма характерна архитектура, в основе античного символизма лежит скульптура, то «христианский символизм выражает себя в наиболее “духовных” искусствах <...> в живописи, поэзии, музыке»⁶. На наш взгляд, в анализируемом цикле явлен синтез этих «духовных» искусств. Мир, что естественно для христианского сознания, в восприятии С. Кековой включает в себя иерархию дольного и горнего (как «земная» музыка соотносится с музыкой сфер). Но и синтез искусств также строится в цикле на иерархии. Какое в данном случае соотношение визуальности и музыки? «Музыка, по-нашему, есть бытие идеальности <...> Она — сплошная текучесть, неустойчивость, динамизм, взрывность, напряжение и длительность <...> Музыкальное бытие есть “иное” в отношении к эйдосу, данному как явленный лик сущности <...> созерцая оформленные лики бытия, слышим бьющийся пульс этого бытия, вечно неугомонное превращение из одного в другое, вечное движение и стремление, словом, вечную жизнь. Но условием для этого является именно “иное”, т. е. алогическое становление, и изображение его в условиях эмпирического человеческого мира и есть музыка»⁷. На объектном уровне текста «музыкальность» реализуется, на наш взгляд, двояко: как свидетельство о высших, небесных планах бытия и как проявление гармонии видимого, природного пространства. Кекова воссоздает в поэтическом слове

«зримый образ мироздания» (именно в этом стремлении к визуальности мы видим аналогию с еще одним «духовным» искусством — живописью); слово же, как и должно быть в произведении поэтическом, есть доминанта художественного синтеза. На этом итоговом уровне выражен не только смысл цикла, но и тот конкретный его аспект, выяснение которого является в данном случае нашей задачей, — поэтологические установки С. Кековой, понимание ею поэтического дара и долга.

Итак, видимый образ мироздания у С. Кековой основан на единстве и взаимопревращении всех четырех стихий: земли, воды («соленое море», иней, лед), воздуха («ветр») и огня («пламя»). О метаморфозах этих первооснов материального пространства говорит, в частности, третье стихотворение цикла:

На исходе дня, во вселенной, в конце зимы
как волнуют меня эти волны земли — холмы:
сотворил Господь их, я вижу его труды.
Так в соленом море Он создал холмы воды.
Как волна с волной меж собой затевали спор,
дети рыб катались с огромных стеклянных гор...

Мир этот — живой и одушевленный: «ветр и пламя исполняют танец», «вздохнет земля», «будут звезды плакать», «деревья, перейдя на шепот, свою оплакивают участь». Единство мира проявлено во взаимном родстве всякой твари — природы и человека («Я, как каштан, зажгу свою свечу <...> как легкий пух, над миром полечу...»), во взаимных корреляциях всего со всем. Этому «тайному закону родства» автор говорит «аксиос» (цикл 2009 г. «Ангелы этого мира»). Пространство находится в движении, причем в пляске пламени, в полете тополиного пуха угадывается определенная упорядоченность, поскольку задается вектор перемещений: «движутся к востоку мотыльки», «пух летит на юг».

Над лесами и горами, деревьями и жилыми массивами, над садами и водами — звезды. «Почему, собственно говоря, вид звездного неба наполняет душу столь глубоким, чистым и благородным чувством? Ведь эмпирически это — только ряд светлых точек на темном фоне. Что тут могло бы быть красивого и прекрасного? Что тут величественного — в каких-то ничего не говорящих, пустых точках, в ничего не говорящем, пустом пространстве? Но дело-то в том и заключается, что звезды — не точки и не физические тела, но умные силы и воинства небесные, сияющие из чистого хрустального Неба на грешную и темную Землю»⁸.

Космос Кековой ориентирован, конечно, по вертикали, и при описанном выше несомненном его единстве небо и земля противопостав-

лены друг другу как свет и тьма. Обращает на себя внимание изображаемое в цикле время — это всегда ночь (единственное отступление от этого — «на исходе дня» третьего текста): «во тьме ночной», «зимней ночью», «безлунной ночью» и т. д. Почему так? На черном фоне ярче белый снег; ночью можно зажечь свечи, что делает «собор каштана», что делает и человек, обращая свой взгляд вверх. А там свет разгорается все ярче: свечи превращаются в звезды, звезды — в «пламенные гроздьи»; свет пламенеет, утрачивая всякую материальность, становясь «небесным блеском», и, наконец, воплощенной Благой Вестью венчает этот световой сюжет «горящий во тьме светец»: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Иоан. 1, 5). Вифлеемская звезда становится «образцом», как некогда для платоников «небо неподвижных звезд»; христианская истина превосходит собой и поглощает и античный космос, и декалог, данный Моисею на горе Синай:

Мрак Синайский, мой друг, плодороден, как ил,
а в его глубине — не Фаворский ли свет?

Время в цикле описывает круги. Один из них представляет собой смену времен года: от «рождественского инея» первого стихотворения к летней поре, когда летают мотыльки, зеленеет купол каштана, мерцает тополиный пух (второе стихотворение); время Великого поста сменяется осенью («летит сухое семя вяза») в других текстах.

Сколько летних засух и лютых декабрьских стуж
пронеслось над миром, и сколько лилось дождей...

В этот вечный круговорот природы вписан иной круг — судьба человека от детства до старости. Автор видит разные стороны этой жизни — и духовную, и обыденную, бытовую. В четвертом стихотворении повествовательного характера в обобщенно-безличной, типизированной форме представлена жизнь одного из бесчисленных поколений (возможно, военного поколения родителей):

Жили в долг, и Великим постом
проливали горячие слезы <...>
в шали серые кутали плечи,
в невысоких кирпичных домах
разжигали железные печи.
Черный хлеб для голодных детей
на растительном жарили масле...

Зимняя ночь в этом тексте традиционно ассоциируется с временем смерти, о чем красноречиво говорит «холодная постель», завершившая линейное время частной жизни. В цикле очень много образов

детства: «классная доска», «дети спать укладывают кукол», «детские глаза», даже «дети рыб» («рыба» — один из раннехристианских символов — в поэтической мифологии С. Кековой соприродна человеку) Подобно звездам, детские глаза будут вечно «сиять и плакать». Но в хронологии индивидуальной жизни «младенческие всхлипы» переходят в «глухие рыдания» преклонных лет, когда наступает пора осмысления, подведения итогов:

Всё тяжелее жизни бремя, блестят глаза, бледнеют лица,
И вот уже приходит время нам горьким опытом делиться...

Родство человека и природы относительно, поскольку человек, в отличие от прочих тварных существ, призван к осознанию судьбы — и своей собственной, и всеобщей. Телеология Священной истории актуализирует в стихотворном цикле мысль о конце, пределе времени и бытия. Однако в христианском осмыслении истории, как известно, существует двойная перспектива, совмещающая космологическое и историческое сознание⁹. В данном случае это двойное восприятие времени проявляется на всех уровнях. Во-первых, в том, что судьба отдельного человека, прошедшего путь от младенчества до старости, в свете Вифлеемской звезды замыкается в круг:

В Вифлеем опять караваны бредут во мгле.
Мой отец и мать почивают в сырой земле.
Как давно они в колыбелях дубовых спят!

Тождество гроба и колыбели здесь — уже не мифологическое, а символическое, восходящее к евангельскому: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3), — и объясняющее семантику «детских» образов в цикле. Во-вторых, как уже говорилось, сакральные события библейского предания, совершившиеся однажды, повторяются вновь и вновь в пространстве исторического процесса: «снова тварь в ковчег приводит Ной», снова «кричит многострадальный Иов». Из года в год повторяется вселенская мистерия, начинающаяся тем, что «вновь у Марии родился Сын», и завершающаяся Голгофой («Готовит время крест и гвозди...»). Ноев ковчег инициирует в тексте магистральную для него идею спасения, понимаемую вначале вполне буквально, материально и телесно:

И Ной возьмет топор за рукоять,
чтоб ощутить древесной плоти мякоть, —

но далее возрастающую в своем значении до Спасения как основной христианской идеи («Вифлеемской звезды проплывает ковчег...»).

Позже, в стихотворении 2007 г. «Ночь. Вода остыла в грелке...» С. Кекова вновь вернется к этому образу:

Дом, плывущий в неизвестность,
перегружен, как ковчег,
в нем терять свою телесность
не желает человек. <...>

За утратой ждет утрата,
в стены дома бьет волна...
Где вершина Арарата?
Существует ли она?¹⁰

С образом Иова, а также с неназванным царем Давидом и — по своему — с Пенелопой связана иная, субъектная сторона цикла. Обращение к ней тем более актуально, что в «Инее Рождества» реализуется традиционная метафора «мир = текст», которая для Кековой становится привычной (в цикле «Учитель словесности» [2006] читаем, например: «И в классическом жанре элегии / зацветают в саду аквилегии»).

Прежде всего, это мир звучащий (к музыке как высшей форме его звучания мы еще вернемся): птичий щебет, крик Иова, «шумный голос вод», «вздох» земли, «спор» волн, «рыдание» звезды, «шепот» деревьев... Визуальным соответствием этих экспрессивных реакций становятся различные формы сплетения единичного и раздельного в некую целостность, подобную заглавному образу «рождественского инея». Как такую целостность, становящуюся особым рода текстом, можно рассматривать «танец» ветра и пламени, «странствие» мотыльков, тополиный пух, который «свивается в ложбинах», «невидимый воздушный хоровод» душ. Свою нить вплетают в эту ткань бытия люди, которые, «намечая скольжение линий, / зимней ночью плели кружева, / на январский похожие иней». Сходные мотивы мы находим и у других поэтов, например, у О. Седаковой¹¹. С. Кекова этот труд «тканья» (или вышивания) жизни называет «ремеслом Пенелопы», поскольку человек смертен, и ткань его существования обречена на то, чтобы быть распушенной. Можно усмотреть здесь и аллюзию на стихотворение И. Бродского «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою» — с той разницей, что у Кековой субъектом является человек. Еще одним примером такой аллюзии, на наш взгляд, становится концовка пятого стихотворения:

Увы, мой друг, от целой жизни всего одна осталась фраза,
и по моей земной отчизне летит сухое семя вяза.

Это, конечно, отзвук знаменитого «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи», — но не только. Воз-

можно, эти слова могут быть соотнесены и с «Письмами династии Минь» («Ветер несет нас на запад, как желтые семена / из лопнувшего стручка»), что усиливает драматическую ноту в прощании с «земной отчизной».

Текст жизни, плетущийся в «Инее Рождества», может быть прочитан (расшифрован): так, «червь ползет по стеблю, как видимый след греха»; «в морщинах горя ты ищешь следы стыда». Но не всякий человек способен (или хочет) понять смысл «текста», «сухую землю не хочет рылхить соха». Поэтому «райский сад на земле пожелтел и засох», для Адама и Евы произросли, как и повелел Господь, терние, волчцы и полевая трава:

Земля истерзанного сердца засеяна травой сорной —
чертополохом и полыню, чья горечь вечно сердце гложет,
но небо неотмирной синью влечет, и мучит, и тревожит.

Человек, однако, не оставлен без помощи — слова ангела в первом стихотворении отчетливы и ясно видны всем (белое на черном фоне!): «Пишет ангел рождественским инеем, / словно мелом на классной доске, / что вина прощена и заглажена...». Завершается весь цикл своеобразным «евангелием от матери»: развернутая речь умершей, обращенная к живой, доносит до последней всё ту же Благою Весть. Интересно, что в нескольких прямых формулировках вести о Спасении меняются грамматические формы — время и вид глаголов: в «послании» ангела — совершенный вид и прошедшее время; в надеждах живого человека — упование на будущее («Господь нас с тобой спасет»); в заключительной фразе матери — настоящее, длящееся время, «ныне, и присно, и во веки веков»: «прощает нас всех Отец!».

Обратимся, наконец, к вопросу о том, как проявлено в тексте положение автора и мера его знания об этой Вести.

Прежде всего, в «Инее Рождества» имплицитно воспроизводится ситуация Книги Иова. Это ситуация вопрошания Господа, к которому отчаявшийся человек обращается от имени всех безвинно страдающих (в нашем случае это прежде всего стихотворение «Жили в долг, и Великим постом...» с его сочувствием к безымянным, «маленьким», рядовым людям). Стихотворение организовано, как уже говорилось, безличным повествователем; всё же в контексте цикла, завершающегося личным диалогом человека с умершими родителями, в нем также угадывается индивидуальный, лично пережитый (в детстве?) опыт. Но, хотя в цикле дважды называется имя Иова, лирический субъект не может быть отождествлен с ним или хотя бы соотнесен. Он (точнее, она) обращается с вопросом, «словно лист, дрожа», лишь к волхвам,

но не к самому Господу. Единственное прямое обращение к Нему — это молитва, венчающая шестое стихотворение: «Господи, прими слово мое / Как обет вечно служить Тебе».

Каков образ поэта и что значит его слово в соотношении с божественным Словом? Кекова использует древнее представление о поэте-певце, упоминая атрибут его покровительницы Эвтерпы — «дудочку узкую» (ассонанс словно имитирует ее звучание). Фольклорная «дудочка» со временем превратилась, как мы знаем, в духовой музыкальный инструмент — флейту, пришедшую в Грецию с Востока, «из Азии вместе с культом Диониса»¹² и, в противоположность струнным (Аполлоновой кифаре или лире), воспринимавшуюся как «чужое». Пиндар в 12 Пифийской оде утверждает, что флейта воспроизводит «скрежещущий стон» (а не гармоничное звучание). В цикле Кековой поэт отказывается от «дудочки», а далее появляется арфа в руках Господа, то есть налицо противопоставление не только «аполлонического» искусства «дионисийскому», но и христианской образной системы — мифологической.

Полагаем, однако, что в этой детали скрыт еще один смысл. Вспомним знаменитую сцену с флейтой из шекспировского «Гамлета». В разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном принц использует этот инструмент для наглядной демонстрации неотъемлемого права человека на чувство собственного достоинства: «Вы собираетесь играть на мне <...> Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры, у ней чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, я хуже флейты? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя»¹³. В стихотворном цикле Кековой — не спор с Гамлетом, но переключение проблемы в принципиально иной регистр: «На тебе, как на арфе, играет Господь...». Здесь вновь возникают интертекстуальные (в широком смысле) параллели. С одной стороны, фигура автора уподобляется юноше Давиду, игравшему перед царем Саулом на струнах арфы (или, в других переводах, лиры или гуслей). Псалтирь, несомненно, служит для С. Кековой одним из источников поэтического вдохновения. Одно из недавних ее произведений, цикл «Надежда на прощение» (2010), не только продолжает «Иней Рождества» тематически, но и включает в себя сходный образный ряд:

Царь Давид, играя на псалтири,
учит руки складывать крестом,
ибо перемены в звездном мире
происходят перед Рождеством¹⁴.

А далее прямо называется сто восемнадцатый псалом, особо значимый, как можно полагать, для автора «Инея Рождества»: «Истаевают душа моя о спасении Твоем; уповаю на слово Твое. Истаевают очи мои о слове Твоем» (Пс. 118: 81, 82). С другой стороны, автор цикла, в отличие от Гамлета, сам становится инструментом, на котором «играет Господь». Какая же *музыка* рождается в этой игре? И как она, претворенная в слово поэта, соотносится с божественным Логосом?

Я-человек со своей индивидуальной судьбой и я-поэт в цикле нераздельны. Обращаясь к Книге Иова, автор почти дословно цитирует ее, однако не слова страдальца, а ответ Господа «из бури»:

Как морю сказал Господь:
«Здесь предел
надменным волнам твоим»,
так человеку сказал Господь:
«Есть предел у души твоей».

В седьмом стихотворении, продолжающем осмысление «отношений» Бога и человека, лирический субъект вновь не отождествляет себя с Иовом. Он, скорее, занимает позицию Елиуя, ведущего с Иовом диалог и увещевающего его.

Нужно сердца врата запереть на засов,
ставить крепкую стражу неверным устам.
Кто удержит течение пламенных рек,
кто надменным волнам установит предел?
И еще я спрошу: кто тебя, человек,
искупил и бессмертную славой одел?

Не забудем, что в тексте Ветхого Завета Елиуй, в отличие от прочих друзей Иова, не вызывает гнева Иеговы, и сам Иов не находит, что ему ответить, поскольку речи его справедливы. Но не эти речи, а *ответ* Господа, ощущение Его реального присутствия приводят Иова к самоосуждению: «Руку мою полагаю на уста мои» (Иов 39:34). Автор анализируемого цикла, таким образом, говорит не как вопрошающий, но как знающий истину. И вот тут мы сталкиваемся с неустранимой двойственностью авторской позиции, характерной для многих представителей современной (светской) религиозной поэзии. Поэт-христианин обращается к читателю с проповедью веры (порой, совсем как речи друзей Иова, излишне дидактичной): «Так прими благодарно немислимый дар, / жизнь отлив в совершенную форму креста». Он готов отказаться от своего слова: «Господи, прими слово мое — / и пусть растает оно / в лучах Твоей славы». Но поэт-христианин — не медиум, он не может быть просто инструмен-

том, на котором «играет Господь». Поэтому важнейшей темой текста становится тема поэтического слова.

Эта тема — одна из ключевых для С. Кековой — поэта и филолога. Выразительный образ поэта она создает в цикле «Цветная Триодь» (2001):

...над бездной ада — висячий мост,
на мосту — поэт, словно певчий дрозд.

Он восславит Господа в узах сна,
он еще поймет, в чем его вина, —
жизнь ему — служанка, а смерть — жена,

а рабыня-рифма несет кувшин,
у подножий слов иль у их вершин
омывает молча следы морщин

с Твоего лица...¹⁵

«Только слова жаждет немая моя душа», — признается автор «Инея Рождества» (в последнем стихотворении субъективная форма ближе всего к традиционно понимаемой лирической героине). Поэт и есть «человек, создающий слова». Поэтическое творчество С. Кекова, как многие другие, уподобляет тканью, плетению кружев — труду, которым создается текст = мир, которым заняты и природа, и человек, и мойры (например, в стихотворении 2009 г. «Торжественно держат каштаны...»).

Слова ткуются, как тело младенца
из крови матери...

Из них вырастает «новый мир, склоняющий голову / перед Господом», как из горчичного зерна вырастает чудное, широкошумное дерево (аллюзия на слова Христа: «если вы будете иметь веру с горчичное зерно <...> ничего не будет невозможного для вас» [Мф. 17:20]). «Труд Пенелопы» в земной, бытовой жизни человека обречен (ткань будет распущена), но труд поэта, напротив, — только созидание, поскольку слово поэта ориентировано на Бога-Слово; оно — «как отблеск рая в рифмах точных, как соль морская в водах пресных». Так снимается противоречие, о котором было сказано выше: христианский поэт, отказываясь от слова, в слове же создает поэтический мир, и это слово в цикле «Инея Рождества» уподоблено музыке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Поэты — Адамовы дети»: интервью со Светланой Кековой / Ольга Клюкина // Новая литературная карта России. 06.08.2007. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/poety-adamovy-deti/>.

² Иванова (Федорчук) Екатерина. «На семи холмах»: пространство города и мир природы в поэзии Светланы Кековой. Режим доступа: <http://katlyric.narod.ru/article10.htm>.

³ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие — имя — космос / Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1993. С. 268.

⁴ Там же. С. 267–268.

⁵ Цит. по: Кекова Светлана. Иней Рождества // Знамя. 2000. № 1. С. 3–5.

⁶ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 637.

⁷ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 276–278.

⁸ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. С. 479 [примеч.].

⁹ Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б. А. Избр. труды. М., 1994. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 22–23.

¹⁰ Опул. в журн.: Зарубежные записки. 2007. № 12. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zz/2007/12/ke1/html>.

¹¹ См. об этом в наших работах: Инверсии сюжетного архетипа в стихотворной книге О. Седаковой «Старые песни» // Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск, 2006. С. 315–334; «Сюжет Филомелы» в поэзии О. Седаковой // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2010) / Ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 388–397.

¹² Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 336–337.

¹³ Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1994. Т. 8. С. 131–132.

¹⁴ Опул.: Новый мир. 2010. № 8. С. 3–6.

¹⁵ Опул.: Знамя. 2001. № 4. С. 50–54.

М. В. Серова

ОБРАЗ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДА ШИХОВА



В 2010 году вышла третья книга стихов ижевского поэта Влада Шихова — «Блаженство расставаний». Данный факт, кажется, окончательно утвердил нового автора как состоявшегося поэта. Тем более, что уже вторую книгу Шихова предварило предисловие Ольги Седаковой, отметившей органическую связь шиховской лирики «с тем образом поэзии, который вызывает в памяти прежде всего имя Мандельштама (но, конечно, этим именем не исчерпывается)», «поэзии, живущей в “пятой стихии” — стихии человеческого творчества». Здесь же автору была задана серьезная «эстафета» — выдержать «суд традиции» — «суд Эсхила и Шекспира, суд Бодлера и Ахматовой»¹.

Для поэтов, представляющих, по выражению В. В. Мусатова², «ствол» русской поэзии XX века, воплощением высшей инстанции стал Данте.

В своем лаконичном, но в определенном смысле итоговом «Слове о Данте» (1965) Ахматова говорит: «Я счастлива <...> что вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени, что оно было напечатано вместе с именем другого гения человечества — Шекспира, на знамени, под которым начиналась моя дорога <...> Для моих друзей и современников величайшим недосягаемым учителем стал великий Алигьери. И между двух флорентийских костров Гумилев видит, как

Изгнанник бедный Алигьери
Стопой неспешной входит в ад.

А Осип Мандельштам положил годы на изучение творчества Данте, написал целый трактат “Разговор о Данте” и часто упоминает великого флорентийца в стихах»³.

При всем этом Ольга Седакова пронизательно выявила следующий «дантовский парадокс»: «Я бы сказала, что в русском Данте чувствуется сильная нехватка Данте; русский Данте — это скорее предчувствие Данте»⁴, поскольку ее взволновало не столько «дантовское присутствие» в русской поэзии, сколько «дантовское вдохновение».

Для Седаковой острый дефицит Данте ощущается прежде всего в современной литературе, поскольку, в отличие от Серебряного века, «современный художественный мир больше не знает этой радости следования (курсив автора. — М. С.) великому образцу, следования огню чужого вдохновения <...> Литературный мир современности знает только убогий “страх влияния”. Художник Нового времени предпочитает “быть (или оставаться) самим собой” любой ценой. “Быть собой” — первый пункт его кредо. Но в случае Данте такое кредо не годится. Следовать Данте, следовать из Данте значит как раз не “быть собой” (то есть всеми силами сохранять status quo “себя самого”), а наоборот: быть готовым расстаться с собой, стать чем-то другим, еще неизвестным себе самому, более свободным и более умелым. Об этом рождении “себя другого”, о transmanare и повествуют все три Кантики “Комедии”. Это история многоступенчатой инициации, или многоступенчатого покаяния, которое совершается совсем всерьез и стоит крови» (ДВ, 169).

В третьей книге стихов В. Шихова оформился «дантовский сюжет», свидетельствующий о готовности автора «стать чем-то другим», то есть о готовности к «многоступенчатой инициации» и «многоступенчатому покаянию».

Композиционно данный сюжет распределяется в трех стихотворениях — о «евпаторийском трамвае», «Страва» и «Post Dante»; два последних являются в составе книги программными. В них отчетливо ощущается «присутствие» Данте — не только на уровне смысла, но и на уровне гиератически торжественной интонации, характерной для всего творчества Шихова и выражающей крайнюю степень напряженности поэтического духа, обладающего опытом погружения в темные глубины человеческого бытия, исхоженные стопами Данте. Это важно отметить прежде всего, так как, по справедливому замечанию Седаковой, «Данте для русского читателя (как и для мирового читателя вообще) — почти исключительно автор *Ада*. Это обидно и, кроме того, искажает понимание самого *Ада*. *Ад Данте*, как заметил Поль Клодель, начинается в *Раю*»⁵.

Видимо, именно проникновение в суть данного обстоятельства, по мысли Седаковой, обещает обеспечить поэзии не только дантовское *присутствие*, но и дантовское *вдохновение*.

Если «Страва» и «Post Dante» писались Шиховым по сознательно разработанному плану и в течение достаточно длительного промежутка времени, то стихотворение о евпаторийском трамвае родилось одновременно, по вдохновению, «само собой»⁶. В нем при помощи синекдохи (трамвай — Евпатория) воссоздан образ крымского города

как некой Аркадии для души поэта, обретающей в ней приют «трудо- и вдохновения». Поэтическая работа здесь — духовный отдых, радостный побег от суетной повседневности. Ощущение легкости и радости пронизывает все стихотворение, но семантически отчетливо выражено в первой части трехчленной композиции:

Евпаторийского трамвая
Узкоколейка хороша.
Вот появился, призывая,
И отзывается душа⁷.

В последнем четверостишии к ощущению счастливой невесомости птичьего полета примешивается ощущение горечи, выраженное корневым повтором и обусловленное чувством сопричастности трагизму судьбы другого поэта. Однако герой в стихотворении Шихова готов принять эту судьбу как счастливый дар евпаторийского лета — наиболее полноценного воплощения самой жизни:

Неси туда, за три квартала,
Где горько Горенко жила,
А может, горлинка летала —
Роняла перышки с крыла (54).

В центральном катрене постулируется мысль о предопределенности и неизбежности такого выбора:

Как хорошо, что путь известен
И с рельс, как раньше, не сойти,
И пусть сей круг печальный тесен,
Но лучшего мне не найти (54).

«Тесный круг» сам автор в свое время пояснил как аллюзию на Данте, но не конкретизировал данную смысловую параллель. Это побудило нас рассматривать образ в ахматовско-пастернаковском контексте, что позволило сделать вывод о его бессознательной природе, посредством которой автор подключился к узкому кругу духовно-поэтической элиты XX века, представленной также именами Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Цветаевой.

Есть, однако, основания полагать, что между авторской и исследовательскими трактовками существует реальный компромисс — более того, они не просто связаны, но взаимообусловлены. Примечательно, что посредником в этом компромиссе для нас стала Ольга Седакова, точнее, ее дантовские штудии.

Как уже говорилось в нашей статье «Автор и текст в творчестве Влада Шихова», в известном стихотворении Б. Пастернака намечается более поздняя ахматовская идея «тесного назначенного круга» поэтов-единомышленников, от имени которых автор говорит:

Нас мало. Нас, может быть, трое

Донецких, горячих и адских...

<...>

Мы были людьми. Мы эпохи. (Курсив мой. — М. С.)

Обратим внимание на (в некотором смысле) шокирующее обстоятельство: о человеческой сущности себя и своих соратников поэт если не отрекается, то говорит в прошедшем времени, выдвигая на первый план inferнально-адский аспект природы своего современника.

Ольга Седакова в статье «Под небом насилия», в разделе «Anima lesa» («Раненая душа»), толкуя «Песнь XIII» «Божественной комедии» — спуск Данте с Вергилием на шестой круг ада — заостряет внимание на следующем эпизоде: «Данте кажется, что этот лес, в котором раздаются стоны, что-то прячет в себе. Вергилий пытается подсказать ему: ведь ты читал мою *Энеиду*, помнишь, *чему* в ней никто не верит? Подсказка не помогает. Тогда Вергилию приходится прибегнуть к эксперименту: обломай ветку, и поймешь (то есть повтори то, что сделал мой Эней с миртом в моей *Третьей книге*). Данте слушается — и тут же слышит человеческий стон; из ствола течет кровь. Он с ужасом понимает: эти деревья только видятся мертвыми, это души, а не растения. Достаточно малейшего насилия, чтобы кровь и речь вышли наружу: укоряющая жалобная речь. С людьми так не поступают! Даже со змеями можно быть бережнее. А мы были людьми... Uomini fummo...

Речь, самый процесс словесного выражения для душ в *Аду* травматичен» (ПН, 187).

Так в «летнем» и «беззаботном» стихотворении Шихова имплицитно и независимо от автора через тексты-посредники (стихотворения Пастернака и Ахматовой) вызревает серьезная тема физического насилия, травматичная для художественного сознания XX века, у метафизических истоков которой стоял Данте. Далее эта тема, обрамленная в дантовский сюжетно-мотивный комплекс, получит свое новое поэтическое и «топографическое» выражение — в стихотворении «Страва».

Настало время развернуть проблему традиции, в данном случае неразрывно связанную с психологией творчества, в аспект контекстуального анализа, а именно: понять, как на основе собственно авторских, не всегда осознаваемых ассоциативных механизмов из одного произведения произрастает другое, как в процессе рационализа-

ции творческого акта эксплицируется смысл, свернутый в подтексте стихотворения-миниатюры, и развертывается в большое эпическое полотно, обладающее, в свою очередь, собственным подтекстом.

«Страва», по авторскому определению, триптих, воспроизводящий трехчленную структуру дантовской «Божественной комедии». Эпиграф: «Кто назовет, как звезды, имена?» — через контекст шиховского творчества дополнительно структурирует дантовский «архетип». Это автоцитата из стихотворения «Скудельница», так же, как и «Страва», отмеченного отдельным похвальным словом О. Седаковой⁸.

В «Скудельнице» («скудельница» — «общая могила») задается лирическая ситуация, которая развернется в «Страве» как биографическое событие:

Пойду по полю собирать своих
В скудельницу грудную, словно стих.
Как яблоки осенние, их плоть
С ветвей рассыпал по земле Господь.
<...>
Кто пожалеет о тебе, Эней?
Кто назовет, как звезды, имена?
Кто выпьет чашу горькую до дна?
<...>
Луцилий мой, изрубленный в куски,
Когда копье вонзалось по значок,
Сцевола, в твой расширенный зрачок,
Когда ты, Постум, выдыхал огонь,
Пробитый грудью сквозь тройную бронь⁹.

Название «Страва» указывает на содержание данного события. Это поминки, где герой добровольно и самоотверженно «вкушает» горечь памяти о жертвах Великой Отечественной войны, о жертвах мирового насилия XX века: «Страва — пища, кушанье. <...> слв. *strava*, польск. *strava*, *potrava*. Из **съtrava*, связанного с <...> травить»¹⁰.

В системе славянских языков значение «пищи» этимологически связано с семантикой «войны», «муки», «жертвы». В «Страве» Шихов для передачи внутреннего состояния автора-героя, пришедшего на ижевское Северное кладбище, где раньше располагался военный госпиталь («Смеркается на Северном кладбище. / Пусть из горла, но помня, дружище, / Всех тех, кто выжил в яростном бою, / Но в госпитале принял смерть свою» (95), поэтически обыгрывает взаимосвязь славянских синонимов, посредством которых передается физическая и духовная трансмутация в процессе поминального обряда:

Знать, сердце, как мутант и паразит,
Само себя наверно поразит,
Когда такая выпита отрава.
И тризна по-славянски значит трава (96).

«Тризна» — др.-русс. «состязание, подвиг, награда, поминальное пиршество. <...> мука, мучение» <...> спор, война, беспокойство, мука <...> жертвенное заклинание трехгодовалого животного»¹¹.

В первой части триптиха автор, подобно Вергилию, ставит перед героем духовную задачу вселенского масштаба, выполнение которой требует от него творческого самопожертвования: освободившись от иллюзий древних героических преданий («И на ладье отправленный Тристан — / Все это ложь. / Когда умрешь от ран, / Узнаешь, какова она, дорога / От тела неподвижного до Бога» [95]), воссоздать реальный мартиролог, который должен развернуться во второй части в самодостаточный поэтический текст. Вот авторский призыв к герою и к самому себе, отдаленно напоминающий призыв евпаторийского трамвая, но требующий теперь уже не радостной и безоглядной самоотдачи, а духовного мужества:

И группы крови нет на рукаве,
Но прежде чем забудешься в траве,
В последние минуты посещения
И честь воздай, и попроси прощенья.
И, обходя, как сторож, Элизей,
Свою тоску, как полымя, залей.
И поклонись Отчества солдатам,
И назови по именам и датам (96).

Автор и герой в тексте Шихова, подобно Вергилию и Данте, осуществят эту задачу совместными духовными усилиями и, несмотря на исключительную «виртуозность эмпатии», отмеченную Седаковой в качестве отличительной черты дантовской манеры письма (*ПН*, 186), пройдя сквозь огневой ужас культурно-исторической памяти, выйдут из него преображенными. Залогом успешного воплощения грандиозного поэтического замысла стала дантовская модель, реализованная на уровне содержательно-структурной взаимосвязи двух текстов — «Евпаторийского трамвая» и «Стравы», ибо, как мы помним, *ад* для их автора, «как сюжет начался в раю: там задумано и “санкционировано” его странствие <...> Это выданный <...> в раю пропуск, “командировка” в глубину Ада, его охранная грамота» (*ПН*, 180).

«Трамвай» и «Страва» связаны не только сюжетом путешествия, но и фонетически. Звуковой состав ключевых слов фактически совпадает: сТРАВА — ТРАМВАЙ.

В «Трамвае» задан поэтический прием, стратегически реализованный во второй части «Стравы» — развертывание семантики имени как содержания смысла судьбы. И вновь это не ПСЕВДОНИМЫ, а настоящие имена, запечатленные на реальных могильных плитах ижевского кладбища, так же, как и настоящее имя Анны Ахматовой, запечатленное на мемориальной доске евпаторийского дома:

Пусть невозможно подобрать слова,
Но все же здравствуйте, Кузьмин В.А.,
Рожденный в год восьмой начала века
И в сорок третьем *сломанный, как ветка* (курсив мой. — М. С.),
Не знаю где, возможно, под Москвой
В отчаянье атаки штыковой —
Лишь мама не поверила в Сибири,
Что сына драгоценного убили.
Земная неизбывная юдоль!
Охотников, Давыдов, Самидоль,
Худойвердинов, Куреня, Успенский,
И вы сопровождали бой вселенский,
Как редкое биение сердец
Сопровождает время по конец —
Ни ангелов тебе и ни хоралов.
Вот рядом рядовой А. Генералов.
Что он успел за восемнадцать лет,
Пока хирург не сократил скелет
По кость бедра остановить гангрену?
Не принимая эту перемену,
Никак не мог поверить: «Это все?
А как же предсказание ее?»
«С такой фамилией до генерала
Дослужишься», — невеста повторяла (96–97).

Длина поэтической фразы выражает то, что в случае Данте О. Седакова назвала «силой письма», ибо, кроме Данте, «таким длинным синтаксисом не владел ни один поэт <...> Однако эти длинные, разветвленные фразы направляются огненной логикой» (ПН, 185), той самой логикой, которой организованы мандельштамовские стихи, где, на взгляд Седаковой, «дантовское вдохновение <...> отзывается с предельной интенсивностью» (ДВ, 175) — «Стихи о неизвестном солдате» — еще один очевидный первоисточник шиховского текста.

Сравнение раненого солдата со сломанной веткой вновь отсылает нас к песне XIII дантовского Ада, «в сосуде» которой «заключен один из самых волнующих образов мировой поэзии — ставший деревом благородный самоубийца Пьер делла Винья, верный и оклеветанный советник императора Фридриха II. Прямой источник этого образа — Вергилиев Полидор, убитый и превращенный в мирт. Истекая темной кровью, Полидор-мирт говорит Энею, обломившему его ветку:

Quid miserum, Aeneas, laceas?
(Что же ты, Эней, терзаешь несчастного?)

Но Вергилий коснулся здесь древнейшего сюжета, известного фольклору всех народов: это легенда о человеке, обыкновенно невинно убитом, который превращается в говорящее растение (чаще всего для того, чтобы свидетельствовать о своем убийце). Мы слышим в этих легендах интуицию какой-то таинственной взаимосвязи, своего рода тождества человека и дерева. <...> Раненость и ранимость — лейтмотив этой песни. Ее герой — *раненая душа* (курсив мой. — М. С.), *anima lesa* <...> самоубийцы-дерева зывают к жалости. Они могут говорить не дольше, чем течет кровь из обломанной ветки. <...> Образ обломанной ветки — раны, «окна для боли» и своего рода органа речи, которая вытекает из нее вместе с кровью, — принадлежит к тем вещам, которые нельзя забыть <...> боль и человеческая речь в каком-то смысле тождественны. <...> Пьер делла Винья напоминает нам о кровной солидарности людей, просто потому что они люди. «Мы были людьми»... *Uomini fammo*. А что значит быть людьми? Для Данте, несомненно, быть слышимыми <...> Удивительное и мало замеченное размышление Данте. Человек есть прежде всего сообщение» (ПН, 188, 189).

«Раненость» и «ранимость» — лейтмотив «Стравы» Шихова. Сопричастная чужой физической боли *anima lesa* героя становится главным образом триптиха, жертвенно исполняя свою земную культурно-историческую миссию — так же, как и все невинно убиенные неизвестные герои самой страшной мировой войны:

Когда бы грудь напополам рассечь
И сердце, как детеныша, извлечь,
Закутать в шелк и шкуры трех оленей
Под *Lacrimosa* горних песнопений.
А тело, чтоб блистала белизна,
Обмыть настоем перца и вина.
И в мраморном гробу до Волгограда
Везти домой, как храброго Роланда.

Хотя о чем ты? Это ведь война
Другая и другие времена.
Да ты и сам совсем не нужен веку
С твоим последним словом имяреку.
Но все же продолжай, в конце концов.
Верлинская, Черемушкин, Кольцов,
Леонтьев, Белкин, Фофанов, Трофимов.
Лишь нету шестикрылых серафимов.
Унисбург Сокол в возрасте Христа —
И вечный свет, и тень, и сирота.
А Пушкин Н. в своем пути недлинном
Был истинным поэтом-гражданином (97–98).

Только так, проявляя людскую солидарность, автор-герой в творчестве Шихова может воплотить свою подлинно человеческую сущность — стать «сообщением». Однако это та тайна, которой он приобщился в результате откровения масштаба исторического зла, ибо, как сформулировала О. Седакова: «Зло — тоже тайна, как и святость. Для его понимания тоже необходимо откровение» (ПН, 182):

И наконец-то после всех, как знак
Особенный, проявится сквозь мрак —
Лишь с буквы листик убери без страхов —
Не может быть, что лейтенант *В. Шахов* (курсив мой. — М. С.),
Не может быть, что, завершив войну,
К народу приложился своему.
А ты подумал уж, признаться, вчуже...
Но, Муза, промолчи, об этом муже (98).

Откровение героя «Стравы» обусловлено той «сложной» для «современного художника позицией эпической и трагической ответственности <...> перед реальностью» (ПН, 184), которая была присуща Данте. Однако, считает О. Седакова, «не стоит уточнять, что дары времени не даются даром. Стать современным своему времени — труд и подвиг, как мы видим по жизни Данте» (ПН, 181). Именно трудный «спуск в глубину ада, в глубину греха и зла» открыл ему «путь к спасению. Не только личному спасению Данте, задуманному Беатриче (она объясняет в земном Раю, что только таким образом, посещением мира погибших душ возможно было спасти Данте от загробной смерти), но и определенной возможности для его читателя» (ПН, 184–185).

Возможность такого пути оформилась для автора-героя «Стравы» в последней части триптиха, где ощущается явственное предчувствие

Беатриче и, соответственно открывается путь к спасению, несмотря на последствия болевого шока, пережитого в процессе духовной инициации:

Как странно, что по истеченье дней
Твоей душе становится больней.
И возвращаются невольно строфы,
Как ощущенья после катастрофы.
<...>

Когда бы были взвешены твои
Слова о верности и о любви
И о разлуке, как о скорбной чаше!
Но все же этой ласки нету сладше...
<...>

И вот теперь пред Богом, как пред морем,
Вздыхающим то вечностью, то горем,
Post scriptum и post mortem говоришь,
Как будто бы над бездною паришь:
Смеркается на Северном кладбище,
Но нам ли отступить с тобой, дружище.
Приди же, дух, от четырех ветров
И возложи на кости, как покров,
Материю и кровь из ниоткуда,
И то, что полагается для чуда.
Пусть в полной мере испытует плоть,
Что в самом деле Слово есть Господь (99).

Итак, главным итогом психологического сюжета, развернутого в «Страве», стало поэтическое покаяние художника перед миром, мотивированное осознанием невоплотимости вселенского масштаба жизни в искусство, что привело поэта к осознанию своей *личной* ответственности и *личной* вины:

Пусть триумфально всадники и кони
Идут домой, как заклинают корни.
Хотя о чем ты? Ведь ни ты, ни я
И ни архангел, и ни судия.
Лишь в глубине какое-то движенье...
Не может быть, чтоб было продолженье,
Не может быть, чтоб не было его.
Прости, вкусивший смерти торжество,
Печальный мир, мучительный и страстный,
Болезненный, бессмысленный, прекрасный,

Божественный, где столько дорогих
Останется, не воплощенных в стих.
Прости, что я забыл, она забыла.
Так удивительно, что это было,
Как новая взошедшая звезда,
И не случится больше никогда (99).

Продолжение, действительно, будет. Этим продолжением в творчестве Шихова станет «Post Dante».

«Post Dante» — десятичленная поэтическая композиция, десятая часть которой, расположенная в сильной позиции эпилога, обеспечена эпитафией из Данте: «Я всех назвать не в силах поименно», — развивающим тему и коллизию «Стравы». В рамках этой композиции развивается психологический сюжет погружения автора-героя внутрь самого себя, эксплицированный в 1, 4, 8 фрагментах: «Все больше погружаешься во сны, / И дела нет до прелестей весны» (120); «Все больше погружаешься в себя, / Уже не сожалея, не скорбя» (125); «Все больше погружаешься туда, / Откуда не вернешься никогда» (131).

Дантовский образец дополнительно оформляется мотивом круга, сквозного в рамках данной сюжетно-композиционной структуры. Он отчетливо проявлен на уровне паратекста, а именно: в эпитафии четвертого стихотворения, который представляет собой цитату из Мандельштама: «И так устроено, что не выходим мы / Из заколдованного круга». Для автора-героя это «замкнутые круги воспоминания»: о «иной» жизни, о «ином» себе — прошлом и будущем.

Итальянские топонимы — «руины Рима», Флоренция, Венеция, Тоскана — вводят в произведение историю судьбы Данте. «Иной» топос в данном случае и есть «иная», внеэпирическая жизнь, где происходит внутреннее самоосуществление героя, где он приобщается горькому блаженству творчества:

Блаженны те, кто соль изведал слов!
Возможно, что и мы, как Даниил средь львов,
В чужом краю, в изгнании, в Отчизне...
Но очевидно, что не в этой жизни.
Ведь мы уж по-другому говорим
И никогда не возвратимся в Рим,
Поскольку слишком далеко зашли и сами
Друг друга водим грустными кругами (129–130).

Через проникновение в суть языка поэт постигает суть жизни и смерти:

Блаженны те, кто суть познал вещей,
Возможно, что и мы во глубине ночей,
На празднике, на торжище, на тризне...
Но очевидно, что не в этой жизни,
Ведь нам иные суждены круги... (126).

Подобное знание обретается там, где нет времени: историческое «истекло» (120), а «другого времени уже не будет» (121). В этом, «дантовском», хронотопе автор-герой «Post Dante» обязан выдержать дантовское испытание. Однако он, уже осуществивший поэтический «подвиг» в «Страве», в данном случае чувствует, что на сей раз ему потребуется помощь великого наставника:

Сквозь тяжкую ладонь мне видится, сквозь вежды,
Как вереница образов плывет
И просится на руки и зовет
На помощь автора великой «Илиады».
<...>
Сквозь вежды тяжкие и сквозь ладонь
Я наблюдаю, словно третьим оком,
Как царственным торжественным потоком
Является процессия теней...
<...>
Химеры, арабески, оболочки,
Но больше ни одной об этом строчки (122).

Состояние ужаса, парализующее героя как «орган имянаречения», вызвано чувством собственного несовершенства перед великими предшественниками. Данное обстоятельство обнажает второй эпиграф из Мандельштама: «Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас, / Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?». До определенной степени это еще и блумовский «страх влияния», который, по мнению О. Седаковой, является болезнью нашей современности. Именно О. Седакова помогла Шихову освободиться от этого страха в одном из своих первых писем к нему:

Уважаемый Владислав Федорович, спасибо Вам за доверие, с которым Вы обратились ко мне.

Я могу сразу же сказать, что Ваши стихи произвели на меня впечатление одаренности — так что спасибо Вам за такую редкую радость! То, что мне приходится читать в последние годы, обычно удручает своим бессилием, бесцельностью, безличностью — в каком бы стиле это ни делалось, в ироническом или патетическом, традиционном или постмодернистском. Все тонет в эпигонстве.

Так что я понимаю Ваше отношение к идеям Блума. Но я их несколько не разделяю. Я в них вижу только чрезвычайно характерный для нашей эпохи взгляд, «борьбу с отцами» и страх за себя — как будто ничего дороже у человека не бывает. Блум не установитель вечных законов — один из множества теоретиков определенного толка. Именно таких «актуальность» выбирает в оракулы. Ей же хуже. Талант никогда не знал этого пресловутого страха влияния — посмотрите на Моцарта, посмотрите на Пушкина: сколько в них «влиятель» и заимствований — а кто свободнее их при этом? Не от влиятель требуется освободиться, чтобы сказать свое слово. От внутренней рутины, от дезориентации, от неуверенности в том, что тебе, собственно, надо: не вообще, а вот именно в *этом* ритме, в *этом* слове, в *этой* форме. От разных страхов (например, от страха быть «несовременным»). Вот в *этом* месте: говорю ли я то, что хочу — или за меня говорит чье-то готовое слово? <...> Судя по вашим стихам, я не думаю, что Вы не знаете этого счастливого общения на «воздушных путях». Какой «давящий пласт предшественников»? Это круг родных. <...> Вы успели их любить — и не от любви и почтения требуется спастись. <...>

Вероятно, Вы чувствуете «страх» потому, что в них [в стихах] еще нет какой-то последней определенности, совсем прямого высказывания. Но такие вещи возникают не по собственно литературным причинам, не от «освобождения от влиятель» — скорее уж освобождения от страхов, и от страха влияния в том числе. Не слушайте оракулов наших дней. Вы, как видно из стихов, читали вещи получше¹².

Слово Седаковой помогло не только автору, но и герою «Post Dante» осознать то, что «боящийся несовершенен» (129) и спасти его могут только любовь и надежда.

Согласно традиции, «любовь» и «надежда» в тексте Шихова концентрируются в единый мотив, связанный с образом Беатриче, которая выводит автора-героя к свету духовного воскресения, к новому творчеству — в тот модус существования, где:

...лирический герой
Над бездною парит, и «траурные флаги,
Сигнальные флажки надежды и любви...»
Передают признания свои:
«Молю тебя, люблю тебя, молюблю!».
И, принимая страшный ветер грудью
С последнею решимостью борца,
Он остается верным до конца
Законам языка, таинственным заветам,
Великому наследству, странным снам,
Единый раз дарованным и нам.
Дошедшим и до нас воскресным светом (129).

Так, кульминацией и одновременно развязкой сюжета напряженно пульсирующей саморефлексии в «Post Dante» становится событие преобразования автора-героя, его освобождения от творческих страхов и обретение веры в себя:

Но что-то ведь с тобой произошло.
Вдруг стало ослепительно светло.
Как будто молния возникла шаровая
Из ниоткуда. И за ней вторая.
И, может, разума неистовой игрой
Воспламенился весь пчелиный рой,
Невидимый до этого момента,
Над головой скользящий, словно лента.
В крошечной темноте бушующий пожар.
И вот приблизился один прозрачный шар
(Гомер? Вергилий? Данте? Ариосто?)
С лазурным мозгом, с чешуей из глаз.
Как хорошо и до чего же просто
Он в череп твой проник, как будто бы погас (135–136).

Теперь поэт под девизом «Не бойся, не сдавайся и держись!» (130) устремляется в «новую жизнь», сопровождаемый в качестве Вергилия великой традицией, символически воплощенной в «наважденье кисти Тинторетто» (132) — имеется в виду фреска Тинторетто «Рай» во Дворце Дожей.

Сквозь это «наважденье» пропускаются художником трагические видения мировой культуры и истории, которыми была травмирована его ранимая душа, и оно помогает рубцевать свежие кровотокающие раны:

И сквозь виденья прошлого плывет
Кровавая кровать, сосновый плот,
Рыбачья лодка, баржа каравана
Неодолимо, несказанно, непрестанно,
Разбитая ладья, скорлупка, древний струг
И этот лист печатный, как кленовый,
Тебя уносит, старый верный друг,
В чудесную возможность жизни новой (136).

Так в результате духовной инициации и многоступенчатого покаяния автор-герой третьей книги Шихова, подобно Данте, обрел «нового себя, преобразенного, transumanato, божественного» (ПН, 179).

Осмелимся предположить, что данный результат в некотором смысле компенсирует тот недостаток, который отметила О. Седакова в русской поэзии: «...чего же недостает в русском Данте? Ответ будет очень простым: того же, чего недостает в Данте всей нашей современности, — недостает Данте, который вышел из ада» (*ДВ*, 177).

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Седакова О. [Вступ ст.] // Шихов В. Ф. Руны: Вторая книга стихов. Ижевск. 2005. С.3–4.

² «Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...»: Сб. публикаций, статей и материалов, посвящ. памяти Владимира Васильевича Мусатова. Великий Новгород, 2005. С. 240.

³ Ахматова А. Слово о Данте // Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 135.

⁴ Седакова О. Дантовское вдохновение в русской поэзии // Вестник Удмуртского университета. История и филология. Ижевск, 2009. Вып. 3. С. 169. (Далее в тексте — *ДВ* с указанием страниц.)

⁵ Седакова О. Под небом насилия // Вестник Удмуртского университета. История и филология. Ижевск, 2009. Вып. 3. С.180. (Далее в тексте — *ПН* с указанием страниц.)

⁶ Об этом: Серова М. В. Автор и текст в творчестве Влада Шихова // Литература Урала: история и современность: Сб. статей. Екатеринбург, 2007. Вып. 3. Т. 2. С. 333–334.

⁷ Шихов В. Ф. Блаженство расставаний: Третья книга стихов. Ижевск, 2010. С. 54. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием страниц в скобках.

⁸ *Modus vivendi*. Ольга Седакова: «С нежностью и глубиной, ибо только нежность глубока» // Кормановские чтения. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 45, 55.

⁹ Шихов В. Руны. С. 83.

¹⁰ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1971. Т. 3. С. 393.

¹¹ Там же. Т. 4. С. 102.

¹² *Modus vivendi*. С. 33–34.

Е. К. Созина

СТЕПНЫЕ ПЛЕННИКИ

Литературная универсалия и ее фактуальная контекстность в отечественной словесности первой трети XIX в.*



Тема, которой посвящена эта статья, возникла у автора в связи с прочтением материалов воронежских конференций по проблеме литературных универсалий. Сама проблема достаточно общезначима — ведь львиная доля литературоведческих работ, в особенности связанных с интерпретацией текста, пишется именно об универсалиях русской литературы, даже если автор-исследователь не отдает себе в этом отчета. В большинстве своем таковы и статьи в сборниках «Кормановских чтений», особо ценимых в филологических кругах за качество анализа разнообразных «универсалий» и широту предлагаемых аспектов исследований — при несомненном и законном приоритете подхода, сориентированного на изучение «проблемы автора». Очевидно, можно говорить о своего рода воронежско-ижевском, или ижевско-воронежском круге научной проблематики и литературоведческого дискурса: эта переключка невольно возникает при просмотре и чтении статей сборников, подготовленных в стенах того и другого университета. Но вернемся к тому, что послужило для нас поводом, или мотивировкой, и повлекло за собой обдумывание предложенной темы.

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО — СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

Рассуждения, приведенные в статье А. А. Фаустова в первом сборнике воронежских «Универсалий», показывают, что к универсалиям русской литературы могут быть отнесены единицы самой разной художественной и языковой (лингвистической) плотности, то есть открывающиеся на разных уровнях анализа текста или произведения. Это *мотивы*, получающие статус сквозных в случае их функционирования в ряде текстов и в этом своем качестве подчас проходящие через различные литературные эпохи; так называемые «*константы*» или *концепты*, которые, в свою очередь, в материи текста художественного произведения нередко воплощаются именно в мотивы (сближает их, по-видимому, то обстоятельство, что словесные номинации как мотива, так и концепта могут быть разнообразны; как концепт — «единица мышления», находящая выражение в языке, так и мотив — единица семантики текста, выражающаяся в художественном языке); рядом с мотивом будут помещаться *сюжеты*, поскольку вопрос об отличии сюжета от мотива остается дискуссионным; далее это *ключевые слова* и *маркемы*; «*сверхтипы*» или «*метатипы*», традиционно именуемые также «вечными образами», «вечными типами» и проч.¹ То, каким научным языком пользуется исследователь, говоря об универсалии, определяется прежде всего его профессиональной — литературоведческой или лингвистической — принадлежностью, но, в принципе, аппарат выявления литературных или культурных универсалий может быть любым. Представляются также важными еще два момента, на наш взгляд, вполне дискуссионные.

«Ядром литературных универсалий, — пишет А. А. Фаустов, — ...следует считать литературные характеры ... поскольку в центре литературы интересующего нас периода развития литературы находится человек, и <...> поскольку именно характеры регулярно делаются объектом литературной, литературно-критической и иной рефлексии ... наконец <...> поскольку они образуют в пределах такого периода компактную систему элементов». Одним из доводов в пользу высказанного положения выступает последующее рассуждение автора об универсальных смыслообразах предметного типа, которые, в отличие от характеров, «слишком привязаны к «настоящим» денотатам, чтобы сделаться целиком литературными объектами». И «если универсалии характерологического типа заставляют реальность «сверять» себя по литературе, то универсальные объекты иного рода воспринимаются, напротив, с неизбежной оглядкой на реальность, которая как бы замещает собой воображаемое (и напрямую — в обход его — смыкается с символическим)»².

По поводу последних утверждений исследователя и хотелось бы высказать некоторые замечания. Во-первых, «в тени» остаются уни-

версальные *сюжеты* — как бы мы их ни называли, бродячими или вечными (в выше приведенной типологии мы рискнули ввести их в общий ряд с мотивами), универсальные *ситуации* (понятие, крайне слабо разработанное в литературоведении), наконец, универсальные *события*, поименованные М. Мамардашвили «мировыми», которые чаще всего выражаются именно в мотивах (как, например, событие распятия Христа); они либо притягивают к себе определенные типы характеров, либо, напротив, образуют костяк совершенно разных характерологических вариантов. Во-вторых, тот материал, который лег в основу этой статьи, показывает, что «универсальные объекты иного рода» подчас и «заставляют реальность “сверять” себя по литературе». Наконец, в-третьих, чрезвычайно интересным и важным с точки зрения перспектив является исследование *механизма* превращения мотива-характера-метатипа-ситуации и т. п. в литературную или, шире, культурную универсалию. Это вводит нас в непростые отношения литературы и так называемой «первореальности», интересные с любого конца, за какой бы мы ни взялись.

Рассматривать сюжетную ситуацию (она же — мотив и она же — образ, а подчас и фабула) *пленника* как литературную универсалию позволяет та широта распространения, которую эта «фигура» получила в русской литературе со времен романтизма (думается, доказывать нет необходимости). Огромную работу в этом направлении проделал Виктор Максимович Жирмунский. В известной монографии «Байрон и Пушкин» он разобрал великое множество произведений подражателей Пушкина и показал, насколько прототипическими явились для русской поэзии 1820–1830-х гг. пушкинские романтические поэмы. Как писал Жирмунский, «...в сюжетном отношении наиболее отчетливо очерчена группа “Кавказского пленника”»³. Он выделил также «сюжетный остов», на который у подражателей Пушкина, а через него Байрона нанизывались «отдельные композиционные мотивы, ставшие после Пушкина традиционными» (239). Очевидно, одной из причин универсальности *ситуации пленника* (а в данном случае я предпочитаю говорить именно о ситуации, поскольку в нее вписываются и образ, и сюжетные перипетии, описанные Жирмунским, и собственно мотив) является непосредственное и актуальное для России соотнесение ее с первореальностью, то есть с исторической действительностью развития страны что в XIX, что в XX веке. Жирмунский отмечал, что вслед за «эпидемическим увлечением» Кавказом «как экзотической литературной темой» (253) в позднепушкинскую эпоху появляются поэмы, авторы которых «вслед за Пушкиным отправляются самостоятельно на поиски живописных тем и восточной экзотики в пределах европейской

и азиатской России. С одной стороны, Россия степных кочевников, связанная с мусульманским Востоком, с другой стороны, казачество: вот излюбленные источники вдохновения русских романтиков» (294). Иначе говоря, русская романтическая поэма, построенная по образцу пушкинского «Кавказского пленника», выполняла экстралитературные функции: для широкой публики, а нередко и для самих авторов она становилась источником информации о неведомых краях собственной империи; педалируя ситуацию *пленника* и тех страданий, которые выпадают на его долю от «неверных», она пробуждала патриотические чувства и «работала» как на пробуждение национальной идентичности, так и на геополитические интересы России, то есть вписывалась в решение литературой задач колонизации страны и ее отдаленных пределов. Понятно, что романтики открывали «русский Кавказ», «русский Восток» и «русскую Азию», поэтому в воссозданных Жирмунским трафаретных ходах сюжета о *пленнике* просматривается общая схема европейского Востока, введенная Байроном и получившая классическую идентификацию в книге Э. Саида «Ориентализм».

В качестве отправной точки и основного материала исследования для нас послужило творчество оренбургского поэта П. М. Кудряшева (1797–1827), несколько произведений которого в общем потоке пушкинских романтических поэм или стихотворений называл Жирмунский (но, что интересно, он пропустил самые главные из них с точки зрения нашей темы). Кудряшев сам по себе был личностью крайне занимательной и поэтом довольно широкого дарования, хотя, конечно, далеко не первого ряда⁴. Судя по всему, именно он стоит у начала перевода кавказской темы в тему степную, киргизскую, или «киргизкайсацкую» (на языке того времени), ставшую наиболее актуальной для отечественной литературы в ее романтическом изводе со вт. пол. 1820-х гг. В 1826 г. в «Отечественных записках» П. П. Свиньина была опубликована повесть Кудряшева «Киргизский пленник. (Быль Оренбургской линии)». Произведение это прозаическое, но, как и многие «повести» 1820-х гг., создано по матрице романтической (байронической) поэмы. Подобного рода прозаическую повесть, на наш взгляд, можно рассматривать как своего рода «отпочкование» романтической поэмы, на которую она ориентировалась и содержательно, и стилистически и с которой зачастую отождествлялась в плане тогдашних жанровых дефиниций: и стихотворная поэма, и прозаическая повесть часто имели один подзаголовок — «повесть». Сам термин «романтическая поэма», по-видимому, может выступать как метажанровое обозначение совокупности поэтических и прозаических произведений, именовавшихся поэмами либо повестями, создававшихся на протяжении

романтической эпохи 1820-х гг. и обладавших особым рода признаками. Собственно, этот смысл в данный термин вкладывал и В. М. Жирмунский.

Отсюда, мотивировка выдвижения *ситуации пленника* в число литературных универсалий еще в эпоху романтизма осложняется. С одной стороны, жанровый универсализм романтической поэмы-повести, с другой — геоэтнографический (решение геополитических и чисто познавательных задач) и метафизический (пленник как символ человеческого существования и самого духа в плену материи) потенциал ситуации пленника и плена. А параллельно через воплотившийся в романтической поэме популярный мотив решалась собственно литературная задача становления русской прозы, о чем и свидетельствует произведение Кудряшева.

По исследованию Жирмунского, фабула «пленника» располагала каноническими приемами: молодой герой, томящийся в плену у мусульман, экзотика окружения, прерываемая его периодическими жалобами, юная и прекрасная пери, влюбляющаяся в него и устраивающая ему побег (239–255). В повести Кудряшева роль пленника выполняет молодой казак Федор, роль прекрасной спасительницы — «киргизка» Баяна, дочь его хозяина Кутлубая. Однако и Федору далеко до разочарованного жизнью и пресыщенного светом романтического пленника, и роман его с Баяной кончается весьма благополучно: успешным побегом, счастливым браком.

Функции страдающего героя со сложной душевной жизнью и неудовлетворенными стремлениями берет на себя автор, но и его лирические медитации имеют характер скорее вынужденных, требуемых «литературой», они общи и банальны, выдержаны в каноне романтических, даже преромантических ламентаций: «Могу ли, могу ли я забыть время, проведенное в тебе, пленительный городок? То бесценное время, в которое меня окружала радость, в которое меня лелеяло счастье! — Увы! почто минуты радости пролетают быстро? почто счастье наше бывает непродолжительно?»⁵. Они содержат некоторый намек на личные обстоятельства автора: так, в следующем пассаже автор-рассказчик говорит о жестокосердии людей, «которые забыли права человеческие и отравили жизнь <...> ядом мучительной горести!» (276). В некрологе на смерть Кудряшева П. П. Свиныин упоминал о меланхолии и болезненном состоянии его духа, причина коих — «злоба и зависть»⁶. Возможно, так оно и было, но в повести элегические жалобы на жизнь несут скорее литературный отпечаток, нежели жизненно-биографический, — они присутствуют там в согласии с канонами романтической эпохи.

Контраст двух ипостасей авторского «я» — биографического и литературно-роман(т)ического — проявляется и как оппозиция двух слоев повествования: фикционального и фактуального, то есть вымысла и достоверности, беллетристики и очерковости. Выстраивающийся по канону сентименталистски-романтической традиции «страдательный» образ автора сталкивается с полным благополучия финалом истории Федора, служащим утешением тому же автору: «Может быть, и мне предстоит счастливая будущность; может быть, и я паки узнаю радости, как Федор...» (276). Нарушаются границы между миром героев и рассказчиком, «историей» и повествованием, что было характерным явлением в структуре не только романтической, но и преромантической поэмы первой трети XIX в. и связывало поэму с лирическими жанрами — с их субъектно-субъектными отношениями между героем и автором⁷. Придя в произведения Кудряшева из романтической художественной системы, далее эта черта обретет иные функции и эксплицирует этнографически-очерковое, чаще всего вполне реалистическое начало.

Былевая установка «Киргизского пленника» (напомню подзаголовок: «Быль Оренбургской линии»), более подходящая для путевого очерка, контрастирует с «вымыслом», с литературно-беллетристической, а в иных случаях и фольклорно-поэтической традицией. В самой истории Федора, которая подается как услышанная «от одного почтеннейшего старца» (276) «невывышенная повесть» (290), приподнято романтический стиль сочетается с фольклорными оборотами: «...засвистели пернатые стрелы; зазвучали булатные копыя; зажужжали свинцовые пули; от острых сабель и тяжелых палашей посыпались искры — и горячая кровь обагрила холодную землю!..» (277) (о схватке казаков с киргизами). Рассказ о страданиях героя в плену (невольник, как ему и положено, несчастен, хотя страдания его большею частью — от голода, а не собственно от заточения) прерывается объективно точным и заинтересованным описанием обычаев и образа жизни чужого народа, лишенным какой-либо эмоциональной или литературной избыточности: «Способ лечения (Федора, раненного в сражении. — Е. С.) был самый простой, именно: Федора каждодневно обкладывали горячею овчиною, за минуту перед тем с барана снятою. Это простое лечение было очень полезно для нашего вахмистра; он, по прошествии пяти недель, совершенно выпользовался» (280).

Порой стилистически разнородные элементы сталкиваются в границах одного сегмента. Хозяин Федора Кутлубай дает ему наказ совершенно в сказочном духе: «Слушай, невольник! Ты должен мне служить верно; за это я буду кормить тебя, одевать и обувать; но ежели ты сде-

лаешь побег, то знай, что нигде не можешь от меня укрыться — ни на земле, ни в воде, ни в воздухе...» (281). А затем делает предупреждение о ждущем Федора страшном наказании, которое степняки реально применяли к своим пленникам и которое много позднее было описано Н. С. Лесковым в повести «Очарованный странник»: «...подрежу тебе кожу на подошвах, насыплю туда мелко нарубленных конских волос и сделаю то, что ты будешь мучиться и раскаиваться всю жизнь!» (282).

Своим произведением Кудряшев проложил дорогу последующим романтическим повестям с сюжетом «киргизского пленника»; симптоматично, что наряду с разнообразной, в основном ориенталистской, топикой в середине 1820-х гг. в отечественной литературе актуализируется уральская тема. В. М. Жирмунский рассмотрел многие из этих поэм, и соревноваться с ним вряд ли возможно. Назовем лишь поэму («повесть в стихах») Н. Муравьева «Киргизский пленник» с подзаголовком: «Взята с истинного происшествия Оренбургской линии»⁸. Содержание повести позволяет выявить откровенный плагиат автора, очевидный даже для того времени: Муравьев перелагает стихами, заметно сокращая оригинал, сюжет «Киргизского пленника» Кудряшева. Не изменены имена героев: казака-«уральца» тоже зовут Федором, девушку-«киргизку» — Баяной, ее отца — Кутлубаем. В общих чертах сохраняется фабула поэм о «пленнике», которой следовал и Кудряшев: есть вступление, где описывается явление музы к автору, далее — исполненное в должном поэтическом духе изображение «вольных сынов» природы — «киргизцев», которые «буйною толпой <...> Летят как вихорь в чистом поле», «киргизская песня», затем плен героя и чудесное спасение благодаря помощи влюбившейся в него девушки. Но если «фактура» поэмы заимствована у Кудряшева, то поэтическая часть и композиция — у Пушкина, ставшего, как прекрасно показал Жирмунский, образцом для многих эпигонов. Однако оренбуржец Кудряшев хорошо знал места действия своей поэмы и представил их с топографической точностью, его же подражатель сделал ряд географических и чисто этнографических ошибок. Кроме поэмы Н. Муравьева, Жирмунский называет также поэму Д. Комисарова «Пленник Турции», «Пленника» П. Родиванского (где герой, донской казак, попадает в плен к туркам), «Беглеца» Вельмана (где ситуация пленника совмещена с «гаремной трагедией») и несколько поэм, где мотивы пленника сплетаются с мотивами «разбойничьих» поэм.

Таким образом, процесс распространения жанрового канона романтической поэмы и его стандартизации имел своего рода «кумулятивный» характер: отталкиваясь от первоисточника — пушкинских поэм, он вовлекал в свою орбиту уже вторичные образцы жанра, в которых

были удачно уловлены потребности массового читателя и складывались законы массовой литературы, беллетристики, время которой наступит совсем скоро, в 1830–1840-е гг. Это — экзотичность ситуации, не меньшая, чем у Пушкина, но открывающая читателю все новые российские пространства, знакомящая его с новыми народами, их бытом и строем жизни, сюжетная острота, нередко основанная на привлечении материала из исторического прошлого страны (как в повестях на тему Пугачевского бунта), наконец, благополучный финал, сводящий на «нет» суть романтического конфликта, но зато успокаивающий эмоции читателя и позволяющий надеяться на гармоническое разрешение жизненных конфликтов. Нередко писатели ориентировались друг на друга — как в упомянутой выше связке Кудряшев—Муравьев, причем в пору, когда вопрос об авторских правах не стоял так остро, заимствования, по-видимому, не рассматривались как криминал, особенно в случае передачи экзотики среды, не известной ни читателям, ни критикам. Нередкими были разного рода aberrации и курьезы, также замечаемые скорее сегодня, чем «тогда»: например, в поэме Муравьева оренбургские степи простираются в непосредственной близости от Красноярска, а рядом «Хребет Рифейский грозный, длинный / Чернеется в дали пустынной». В «Пленнике Турции» Комисарова герой, попавший в плен к туркам, вдруг видит «азиатских горцев племя», и его окружение в целом имеет абстрактно-азиатский колорит, известный нам по другим поэмам этого времени (пленника окружают то горы, то степи, то река, то «дуброва», явно лишняя в этом ряду)⁹, так что врагами невольника могли бы быть как горцы, так и степняки; «турки» — это, по-видимому, дань автора постоянной для России теме турецкого противостояния, столь же условный, эмблематический образ, как «черкесы» или «киргизы».

Уточнение природно-географического и этнографического контекста, близость к «правде жизни» станут актуальными для литературы позже. Но в произведении Кудряшева мы уже видим тонкое внимание автора к описываемой предметности жизни, и это выгодно отличает его повести от созданных современниками, позволяя выводить их за пределы сложившегося жанрового стереотипа. Можно предположить, что именно из совокупности таких произведений, как «Киргизский пленник» оренбуржца Кудряшева, и выросал реалистический дискурс о разного рода «пленниках» (кроме повести Лескова, это, конечно, «Кавказский пленник» Л. Толстого), до сих пор, повторю, актуальный в нашей литературе. Но только «изящной словесностью» здесь дело не ограничивалось. Обнаруживаются своего рода промежуточные звенья — это достоверные рассказы людей, чаще всего

казаков или солдат, иногда просто жителей тех мест, о пленении их степняками. Рассказы подобного типа становятся фактом литературы, по-видимому, с конца XVIII в. Во всяком случае, в 1786 г. в Петербурге была издана книга Филиппа Ефремова «Десятилетнее странствование (1774–1782)»; ее автор в 1774 г. был захвачен в плен в Оренбургских степях, увезен в Бухару и продан в рабство. Это положение на южных рубежах империи сохранялось весь XIX век. По официальным данным, с 1758 по 1832 год включительно на Оренбургской линии было захвачено в плен 3497 человек, выкуплено 1154, оставалось в плену 2827, убито 192, всего погибло 3019. На Каспийском море увоз пленных достигал 200 человек в год¹⁰.

В отличие от личных записок Ефремова, привлекаемые нами в ходе анализа записки пленников 1820–1830-х гг. (хронологически близкие к романтической поэме-повести) имеют обработанный, авторский характер: это «Рассказ пленника Федора Федоровича Грушина»¹¹, записанный В. И. Далем во время его пребывания в Оренбурге (1833–1841), и очерк С. Н. Севастьянова, служившего в штабе Оренбургского казачьего войска, под названием «Иван Васильевич Подуров» о пленении его героя, в ту пору назначенного адъютантом командующего Оренбургским казачьим войском Е. Н. Тимашева, киргизами, то есть степными кочевниками. Если Федора Грушева продают хивинскому хану, то Иван Васильевич Подуров находится в плену собственно в степи, у одного из ханов местной орды и не так далеко от своих родных мест. Очерк В. И. Даля может быть рассмотрен как один из возможных источников повести Н. С. Лескова «Очарованный странник»: об этом свидетельствуют характер героя, воссоздаваемый, в первую очередь, через его собственный рассказ о себе, стилистика рассказа — это уже сказ, прекрасно выдержанный Далем, и ряд фабульных деталей. Рассказ же Севастьянова о «киргизском пленнике» Иване Подурове в целом исполнен в романтических тонах, но отличается отмеченной нами у Кудряшева стилистической двуплановостью: сочетанием риторики возвышенного слога и фактографической точности в изложении событий. Главное же — именно он обнаруживает очевидное знакомство автора с фабулой пленника в варианте Пушкина, усвоенном Кудряшевым¹².

В указанных текстах прослеживается ряд типичных мотивов, делящихся на две группы: 1 — это собственно сюжетные (фабульные) мотивы, 2 — психологические, или характерологические. В первую группу входят мотивы поимки героя (пленения); дележа пленников и отправки или продажи их в дальние страны, в рабство; неудачной попытки или попыток бегства (в рассказе Грушина/Даля, так как Подуров

в изложении Севастьянова бежать не решается и надеется на помощь со стороны начальства); тягот плена; состязания с местным силачом и победы русского пленника (только у Грушина/Даля) — назовем их фактуальными мотивами, ибо они нейтральны к литературе и, судя по текстам, отражали действительность. В этой же группе есть несколько мотивов чисто литературных; не исключена их фактуальная привязка, но само воплощение в тексте выдает литературную обработанность. В истории Подурова это мотив любви прекрасной киргизки, ханской дочери, к русскому пленнику, которая скрашивает ему жизнь в неволе. Любовная интрига, однако, редуцирована и дана по образцу, сложившемуся в повести Кудряшева, хотя и с поправкой на реальность: пленник уезжает на родину один, горячо простившись с ханской дочерью; никаких романтических страданий и лирических излияний чувств нет ни с той, ни с другой стороны. О том, что этот любовный и весьма романтизирующий всю ситуацию плена мотив, идущий из пушкинско-байронической поэмы, имел под собой действительную основу, говорят записки Филиппа Ефремова. Он рассказывает, как, оказавшись в Бухарии в рабстве у местного хана (алатыка), был им вначале подвергнут пыткам, а затем пожалован чином юзбаши (капитана). (На службу к хану, несмотря на положение раба, был взят и Федор Грушин: очевидный знак выделенности русских пленников из общего ряда, по понятным причинам не используемый романтической поэмой.) Здесь в Ефремова влюбилась ханская ключница и помогла ему устроить побег. В первом издании своей книги Ефремов говорил, что ключница бежала вместе с ним, в третьем — что принужден был ее оставить, и это, с третьего разу сделанное, признание, очевидно, является истинным. Таким образом, представленное в поэме Пушкина завершение отношений пленника со своей спасительницей, то есть их прерывание тем или иным способом, — это своего рода обработка в духе «изящной литературы» вполне реальных любовных историй кавказских, турецких, степных и прочих пленников¹³.

Во второй группе мотивов мы выделили мотивы коварства, жестокости и алчности степняков (хивинцев, бухарцев и т. д.), свободолюбия и патриотизма русского пленника, тоски по родине (особенно у Подурова), морального, да и физического превосходства русских (богатрства пленника Грушина), любознательности и предприимчивости русских (что более всего проявляется опять-таки в истории Грушина), злого рока, препятствующего освобождению (причем обозначен он как «злой рок» у Подурова, хотя больше оснований переживать по этому поводу имел Грушин, три раза бежавший и три раза пойманный хивинцами). Образ Федора Грушина воссоздан по модели сказочных,

фольклорных богатырей, он одерживает победу в поединке с признанным хивинским силачом, и это (а также ряд сюжетных деталей) как раз и сближает его с лесковским героем.

Таким образом, привлеченные нами тексты обнаруживают противоположную направленность: история казака Подурова, записанная его младшим сослуживцем, претендующим на роль автора (С. Н. Севастьянов служил в штабе Оренбургского казачьего войска и разрабатывал историю оренбургского казачества), выстраивается с оглядкой на романтическую литературную традицию; история сызранского мещанина Федора Грушина в передаче В. И. Даля предвещает последующую литературную обработку рассказов пленника в школе реализма и обнажает один из источников реалистической образности — фольклорно-сказовое начало, участвующее в создании характера «простого человека» (пожалуй, в этом отношении рядом с Далем уместно поставить Лермонтова). Литературная универсалия приобретает свой универсальный характер не только в силу указанных в начале моего изложения причин внелитературного свойства, обуславливающих бытование ситуации пленника в российской словесности, но и по причинам сугубо художественным: она выступает той «ячейкой», где осуществляется связь между литературой и жизнью, своего рода ментальной схемой, по которой обрабатывается действительность в ее непосредственном, непредвзятом восприятии и которая задает потом восприятие событий самой действительности. Это некий сигнал из культуры, указывающий на важность смыслов, оседающих в картосхеме универсалии и благодаря литературным механизмам трансформирующихся в нечто специальное — мотив, сюжет или фабулу, ситуацию или мифологему.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Фаустов А. А. Литературные универсалии: на пути к терминологической демаркации // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009. С. 8–28. См. также статьи Н. Е. Меднис и Т. И. Печерской «Метатип в системе памяти культуры», А. А. Кретьева «Архаисты и новаторы в русской литературе XVIII — начала XX в.», помещенные в этом же сборнике, а также статью Р. Мныха «Универсалии в русской культуре (символично-функциональные аспекты)» в следующем выпуске: Универсалии русской литературы – 2 / Воронежский гос. университет. Воронеж, 2010. С. 8–13.

² Фаустов А. А. Указ. соч. С. 25, 26.

³ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 239. Далее указание на это изд. страницами в скобках.

⁴ Более подробный разбор творчества П. М. Кудряшева, в частности, его романтических поэм см. в наших работах: Модификация жанра романтической поэмы в творчестве оренбургского поэта П. М. Кудряшева // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте / ИФ СО РАН. Новосибирск, 2008. С. 487–500; Романтическая поэма в творчестве оренбургского поэта П. М. Кудряшева // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов / О. В. Зырянов, Т. А. Снигирева, Е. К. Созина и др. Екатеринбург, 2010. С. 143–164.

⁵ Кудряшев П. Киргизский пленник (Быль Оренбургской линии) // Отечественные записки. 1826. Ч. XXVIII. № 79. Ноябрь. С. 275. Далее указание на это изд. страницами в скобках.

⁶ [Свиньин П. П.] Петр Михайлович Кудряшев, певец картинной Башкирии, быстрого Урала и беспредельных степей Киргиз-Кайсацких // Отечественные записки. 1828. Ч. XXXV. № 100. С. 165.

⁷ См. об этом: Тамарченко Н. Д. Поэма // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 180–182.

⁸ Киргизский пленник, повесть в стихах Н. Муравьева (Взята с истинного происхождения Оренбургской линии). М., 1828.

⁹ Пленник Турции, поэма. Сочинение Д... Комисарова. М., 1930.

¹⁰ Сведения взяты из примечаний С. Н. Севастьянова к рассказу о Подурове (о нем см. далее в тексте статьи), он же, в свою очередь, ссылается на записку, переданную в 1832 г. Азиатским департаментом Николаю I. См.: Севастьянов С. Н. Иван Васильевич Подуров: Историко-биографический очерк // Гостиный двор: Литературно-художественный и общественно-политический альманах. Оренбург, 1999. С. 195.

¹¹ Очерк Даля см.: Неизвестный Владимир Иванович Даль. Оренбургский край в очерках и научных трудах писателя. Оренбург, 2002. С. 135–151.

¹² Мы не хотим сказать, что Севастьянов ориентировался на повесть Кудряшева (это нам неизвестно, хотя вполне возможно), мы имеем в виду обработку пушкинской поэмы по массово-беллетристическому образцу, проделанную Кудряшевым и ставшую типологически распространенной в те годы.

¹³ Альтернативный вариант исхода романтической истории — брак пленника и семейные отношения, в которые вступает со своей степной подружкой Иван Северьянович Флягин, герой повести Лескова, а до того, и на гораздо более длительный срок, — казак Федор из повести Кудряшева. Но факт увоза степной жены вместе с собой в Россию, отраженный Кудряшевым, являлся, по-видимому, не частым. Филипп Ефремов честно признается, что не захотел брать замуж влюбленную в него ключницу (см.: Ефремов Филипп. Девятилетнее странствование / Под ред., со вступит. ст. и примеч. Э. Мурзиева. Изд. 5-е. М., 1952).

В. Ш. Кривонос

«ПОВЕСТЬ» И «ПОЭМА»
В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» Н. В. ГОГОЛЯ



В литературе о «Мертвых душах» уже обращалось внимание на сочетание в авторских высказываниях взаимосвязанных понятий «повесть» и «поэма», прилагаемых к пишущемуся произведению; они рассматриваются исследователем как «обозначения жанра»¹. Точнее, однако, было бы считать их не жанровыми дефинициями, а терминами метатекста, то есть текста о тексте, имеющими непосредственное отношение к проблеме литературной условности и служащими знаками многослойной и сложно устроенной вымышленной реальности, где неуместны прямые теоретические рефлексии².

Создавая «Мертвые души», Гоголь сознательно «конструирует совершенно новое жанровое целое», для обозначения которого «решает воспользоваться словом “поэма”»³. Выставленное на обложке «Мертвых душ» слово «поэма» фигурирует «как *прямое обозначение жанра*» — с акцентом на «жанровой уникальности»⁴. Что касается высказываний изображенного автора⁵, о которых идет речь, то они являются элементами метаповествования, обращенного, как и любой вид метатекста, «не только к предмету, но и к авторскому слову о нем»⁶. Фигурирующие в этих высказываниях понятия, которые условно можно назвать *теоретическими*, и наделяются функциями терминов метатекста. Их содержание определяется не соотносительностью с их специальными значениями в *профессиональном* языке, а исключительно контекстными смысловыми связями.

Специфика метаповествования обусловлена отношением между такими функционально различающимися формами изображенного автора, как повествователь, излагающий некую сюжетно организованную историю, и условный создатель пишущегося произведения. Хотя разные стратегии метаповествования по-разному формируют его структуру, неизменной остается направленность здесь авторской саморефлексии на акт творчества⁷. В «Мертвых душах» предметом и темой авторских рассуждений становятся и процесс создания произведения, и процесс повествования; термины метатекста используются изобра-

женным автором, совмещающим функции повествователя и субъекта творчества, для характеристики как того, так и другого процесса.

Отметим, что термины метатекста, к которым прибегает автор, отличаются метафоричностью и не являются терминами в строгом смысле этого слова, то есть специальными понятиями, стилистически нейтральными, лишенными эмоциональной экспрессии и не связанными с контекстом. Сдвиг и метаморфоза значений делают их *автометафорами*, не просто характеризующими пишущееся произведение, но выражающими *метафорическую самоидентификацию* его условного творца⁸.

Метафорический характер терминов метатекста становится особенно заметным в ситуации их пародийного отражения в речи почтмейстера, фиктивного «автора» вставного текста — «Повести о капитане Копейкине»: «“Капитан Копейкин”, повторил он, уже понюхавши табак, “да ведь это, впрочем, если рассказать, выйдет презанимательная для какого-нибудь писателя, в некотором роде, целая поэма”»⁹.

Было высказано мнение, что для рассказчика «поэма — чужой жанр» и что изображенный автор «называет этот рассказ “повестью”»¹⁰. Однако почтмейстер, прибегающий к устной форме рассказывания, видит в «поэме» скорее не чужой жанр, но чужой тип повествования, книжно-письменный. Кстати, почтмейстеру, открывшему («начал так») рассказ о Копейкине названием «истории», которую присутствовавшие чиновники «изъявили желание узнать» (VI, 199), принадлежат оба определения — и «поэма», и «повесть», причем жанрового смысла в эти определения он точно не вкладывает. Будучи рассказанной, *история* может обернуться «в некотором роде, целой поэмой», если *какой-нибудь писатель* сочтет ее «презанимательной». Пока что, в рассказе почтмейстера, этим характерным свойством наделяется сама «повесть». Ср.: «У Гоголя, впрочем, это обозначение неявное: “повесть” может быть просто синонимом “истории”»¹¹. В случае «Повести о капитане Копейкине» синонимом устной «истории» действительно оказывается ориентированная на устное изложение «повесть».

Рассказанная «повесть» рождается в форме устной импровизации как плод городского говорения¹². В комической (стилизованной под комический сказ) речи почтмейстера, выражающей его *отчужденность* от объекта рассказа¹³, слова «поэма» и «повесть» выступают в роли *отчужденного* чужого слова и служат смеховыми двойниками используемых автором терминов метатекста; перенос этих терминов на устную историю усиливает свойственное им не прямое значение: идентифицируя *какого-нибудь писателя* с «поэмой» («в некотором роде» — потому как воспроизводит рассказанную историю), себя рассказчик иден-

тифицирует с «повестью» (то есть непосредственно с рассказанной историей).

Между тем наблюдаемые в «Повести о капитане Копейкине» метаморфозы терминов метатекста вскрывают их долитературный и литературный генезис; в первую очередь это касается слова «повесть», в котором «отчетливо сохранялось дописьменное значение одного из разговорных жанров»¹⁴. Так и в авторской речи обнаруживается близость по значению слова «повесть» слову «разговор». Ср.: «Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во всё время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию» (VI, 245). Автор, используя «случай поговорить о своем герое» (VI, 222), пока тот спал, рассказал читателю «повесть» героя — историю его жизни от рождения до настоящего момента; «повесть» здесь и есть история героя, поведанная читателю автором. Она рождается в результате разговора, в который автор вступает с читателем, как «Повесть о капитане Копейкине» рождается в результате рассказа почтмейстера, обращенного к слушателям; разговор этот, подобно рассказу почтмейстера, и принимает форму *повести*: автор рассказывает *повесть* своего героя.

В слове «повесть», как оно использовалось в литературе пушкинско-гоголевского времени, значимым было указание на «нефикциональность сюжета», основанного на *истинном* происшествии, ставшим, например, предметом молвы, литературная обработка которой лишь обнажает родственную природу поэтической истории и послужившей для нее источником истории бытовой¹⁵. Ср.: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопрятно-плеснеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явление, не похожее на всё то, что случилось ему видеть дотеле, которое хоть раз пробудит в нем чувство, не похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь. <...> Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась» (VI, 92). Хотя автор в приведенном рассуждении и не следует буквально установке на невыдуманность составивших сюжет событий, параллель между случающимися «в жизни» и случившимся в «повести» представляется знаменательной; автор актуализирует значимую для метаповествования семантику слова «повесть» как жизненно достоверной истории: «в нашей повести» все так, как «в жизни».

Восходя этимологически к слову «весть», означающему *знание*¹⁶, слово «повесть» и обозначаемые им разговор-рассказ-история при-

обретают временное и сюжетное измерение: «временная протяженность», выраженная в этом слове и «превращающая знание факта в сюжет»¹⁷, преобразует весть о каком-то событии в повествование, где эта весть и это событие найдут свое мотивированное объяснение. Ср., как комментирует автор известие о решении героя «навестить помещиков Манилова и Собакевича, которым дал слово»: «Может быть, к сему побудила его другая, более существенная причина, дело более сурьезное, ближее к сердцу... Но обо всем этом читатель узнает постепенно и в свое время, если только будет иметь терпение прочесть предлагаемую повесть, очень длинную, имеющую после раздвинуться шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело» (VI, 19). Посредством термина метатекста автор характеризует процесс повествования, на который прежде всего и направлена здесь его рефлексия; протяженность и структурные трансформации, будучи отличительными приметам повествовательной формы, служат и метафорическими признаками «предлагаемой повести», указывающими на ее способность видоизменяться и приобретать новый и иной облик.

Именно эта способность и оказывается определяющим свойством смыслового конструкта, формируемого авторской рефлексией и именуемого «повестью»: «Но... может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения» (VI, 223). Смена ракурса, изменяя видение автором «сей же самой повести», с которой он себя по-прежнему идентифицирует, открывает перспективу возможного изменения ее образно-смыслового состава. Ср.: «Как произвелись первые покупки, читатель уже видел; как пойдет дело далее, какие будут удачи и неудачи герою, как придется разрешить и преодолеть ему более трудные препятствия, как предстанут колоссальные образы, как двинутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далече ее горизонт, и вся она примет величавое лирическое течение, то увидит потом» (VI, 241).

К прежним определениям «повести» («предлагаемая», «очень длинная», «наша», «сей же самая»), выделяющим ее отдельные признаки, актуальные для той или иной повествовательной ситуации, добавлен эпитет «широкая», останавливающий внимание читателя на ожидаемой структурно-содержательной метаморфозе, которая радикально преобразит облик пишущегося произведения. Используемые автором метатекстовые элементы («колоссальные образы», «сокровенные рычаги»,

«горизонт», «величавое лирическое движение») несут в себе представление об акте творчества, который породит «широкую повесть». При этом существенно расширяются смысловые границы «повести» как термина метатекста, сближающие (но не отождествляющие) его с другим подобным термином — «поэма».

Возлагая упование на «терпение» читателя «прочитать предлагаемую повесть, очень длинную» и сразу вслед за этим знакомя его с Селифаном и Петрушкой, автор оговаривается, что хотя «они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их», но он, однако, «любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем» (VI, 19). Объясняя читателю скрытый от того механизм создания пишущегося произведения, автор обратным ходом раскрывает вероятную причину протяженности повествования; в рамках развернутого рассуждения, касающегося сферы творчества, термины метатекста «повесть» и «поэма» оказываются контекстуальными синонимами. В контексте же метаповествования синонимическое значение приобретают и такие метафорические выражения, как «пружины поэмы» и «сокровенные рычаги широкой повести», посредством которых автор в равной мере идентифицирует себя и с «повестью», и с «поэмой».

Однако в том же контексте различимы и смысловые нюансы, определяющие особенности авторского словоупотребления, если по ходу повествования возникает необходимость обратиться к тому или к другому термину метатекста. Так, когда бричка уносит Чичикова от Ноздрева, «молоденькая незнакомка», роль которой в сюжете раскроется позже, неожиданно не только для героя, но будто и для автора появляется вдруг «в нашей повести» (VI, 92); затем, по воле уже самого автора, решившего ответить притчей на обвинения «патриотов», два внесюжетных персонажа «нежданно, как из окошка, выглянули в конце нашей поэмы» (VI, 245). В авторской речи выражения «наша повесть» и «наша поэма» служат своего рода *этикетными* формулами, напоминающими читателю о нормах литературной условности¹⁸. Повторяясь, определение «наша» констатирует принадлежность «повести» и «поэмы» их условному творцу, но в случае «нашей повести» речь идет о сюжетном событии (и соответственно о сюжетных «рычагах»), а в случае «нашей поэмы» — о событии рассказывания (и соответственно о композиционных «ходах» и «пружинах»). Персонажи потому и *выглянули* не раньше, а именно *в конце*, так как именно *в конце*, предвидя, что «две большие части впереди» (VI, 246), автор должен был направить восприятие читателей в нужное ему русло.

Если «повесть» повествуется, то «поэма» строится; отсюда показательные ссылки автора на элементы строящейся конструкции. Ср.: «И вот господа чиновники задали себе теперь вопрос, который должны были задать себе вначале, то есть в первой главе нашей поэмы» (VI, 195). Правда, в ссылках такого же рода, предшествующих приведенной, слово «поэма» не упоминается: «Из предыдущей главы уже видно, в чем состоял главный предмет его вкуса и склонностей, а потому не диво, что он скоро погрузился весь в него и телом и душою» (VI, 40). Или: «Жители города и без того, как уже мы видели в первой главе, душевно полюбили Чичикова, а теперь, после таких слухов, полюбили еще душевнее» (VI, 156). Зато самым очевидным образом совпадают принципы метаописания строящегося произведения; всюду подразумеваются главы «поэмы», поскольку «поэма», а не «повесть», членился на главы и строится из глав.

Но «поэма» не просто строится, но творится; этимологически слово «поэма» связано с греческим ποιήμα, означающим «(поэтическое) творение»¹⁹, в смысле же терминологическом оно обозначает самое это творение — (литературное) творение автора. Метафорическая основа термина метатекста отчетливо проступает в номинации своего творения автором, который «никак не решается внести фразу какого бы ни было чуждого языка в сию русскую свою поэму» (VI, 183). Выделяя и подчеркивая у «поэмы» общий признак с языком, на котором она написана, автор использует эпитет «русская» в непрямом значении, как бы приравнивая *сию русскую свою поэму* к русскому языку. Тут возникает иная мера условности, чем в случае с «предлагаемой повестью»: автор творит *русскую поэму*, но *русская поэма* будто творится и самым русским языком, не только носителем, но субъектом которого выступает автор.

Следующее авторское рассуждение, затрагивающее происхождение самой идеи «поэмы», выражает меру условности, без владения которой читателю не понять специфику метаповествования: «И вот таким образом составился в голове нашего героя сей странный сюжет, за который, не знаю, будут ли благодарны ему читатели, а уж как благодарен автор, так и выразить трудно. Ибо, что ни говори, не приди в голову Чичикова эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма» (VI, 240). Слово «странный» выражает отношение авторского высказывания к предмету изображения и несет значение утверждения: «сюжет», с авторской точки зрения, действительно «странный»²⁰. Ср.: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями...» (VI, 134). В метаповествовании слово «странный» выполняет функцию различения двух миров: мира автора как субъекта

творчества и созданного его воображением мира «поэмы», где и «сюжет», и «герои» действительно «странные», то есть необычные, имманентные столь же необычному авторскому творению.

Можно сказать, что «мысль», лежащая в основе «странного сюжета», приписана герою, у которого ее будто и позаимствовал автор, героя вместе с его «мыслью» и породивший; таков парадокс отношения автора к Чичикову, отличающийся от отмеченного С. Г. Бочаровым парадокса отношения «я» и Онегина тем, что это отношение именно автора к герою, но не автора и героя²¹. Герой остается в изображенной действительности, не пересекая разделяющую его и автора границу; автор остается в мире творческого акта, картину которого он своим рассуждением и воссоздает: вымышленный герой замышляет план действий, названный автором «странным сюжетом», но в «странном сюжете» этот план преобразуется только в творимой автором «поэме», где все, и порядок событий, и образ героя, облекаются новым смыслом. Ср.: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (VI, 242).

Итак, проанализированные метавысказывания автора не имеют в виду, как нам представляется, «превращение повести в поэму»²² и тем более подобное превращение не предопределяют. Термины метатекста «поэма» и «повесть», не образуя симметричной пары, используются автором, оборачивающимся то повествователем, то субъектом творчества, для обозначения и именованя разных сторон одного и того же объекта; взаимодополняя друг друга, они подчеркивают смысловую связность и смысловую непрерывность метаповествования. Именование пишущегося произведения то «повестью», то «поэмой» каждый раз мотивируется сменой ракурса, подчиненной цели метаповествования, где авторские рефлексивные суждения выполняют функцию «точек исхождения смысла»²³. При этом всякий раз и изображенная действительность, и мир творческого акта так или иначе соотносятся автором с терминами метатекста «повесть» и «поэма» — и соотносятся таким способом с самими собой. Соотносятся — и удваиваются, образуя удвоенный, но единый универсум авторского сознания.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Тмарченко Н. Д. Гоголь и проблема метаромана: отражение жанровой структуры в повествовании и сюжете «Мертвых душ» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2009. Вып. 3 (5). С. 106.

² Ср. с пушкинским романом в стихах, где «термины литературного метатекста», активно используемые автором, «показывают, что речь идет о мире литературных условностей, а не о реальной жизни» (Лотман Ю. М. Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 77).

³ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 288.

⁴ Манн Ю. В. «Мертвые души» Гоголя как поэма (разрозненные штрихи к старой теме) // Феномен русской классики. Томск, 2004. С. 186.

⁵ См. об этом понятии: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 288, 353. Ср. теоретически разработанное представление о разных формах авторского сознания: Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 100–103.

⁶ Ким Х. Э. Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике // Acta Slavica Iaponica: Journal of Slavic Research Center / Hokkaido University. 2004. Т. 21. Р. 205. См. также: Зусева В. Б. Метаповествование // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 119–120.

⁷ См.: Neumann B., Nünning A. Metanarration and Metafiction. Режим доступа: [http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Metanarration and Metafiction &oldid=806](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Metanarration+and+Metafiction&oldid=806) [view date: 25 Dec 2010].

⁸ См.: Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 30.

⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 199. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

¹⁰ Тамарченко Н. Д. Гоголь и проблема метаромана... С. 109.

¹¹ Манн Ю. В. «Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 423.

¹² Ср.: Белоусов А. Ф. Городской фольклор: Лекция для студентов-заочников. Таллинн, 1987. С. 21.

¹³ См.: Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 117–118.

¹⁴ Худошина Э. И. Феномен молвы и жанр романтической поэмы // Критика и семиотика. Новосибирск, 2010. № 14. С. 70.

¹⁵ См.: Худошина Э. И. Путем пародии: от «Кавказского пленника» к «Медному всаднику» // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 67–68.

¹⁶ См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд., стереотип. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М., 1986. Т. 1 (А–Д). С. 304.

¹⁷ Худошина Э. И. Феномен молвы и жанр романтической поэмы. С. 71.

¹⁸ Выбор той или иной формулы определяет, в соответствии с литературной традицией, «предмет, о котором идет речь» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979. С. 81).

¹⁹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3 (Муз–Сет). С. 350.

²⁰ См. о тенденции превращения у Гоголя слова «странный» «в универсальный модальный оператор» см.: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 219.

²¹ В «Евгении Онегине» это «отношение то ли двух персонажей — «приятелей» (как в строфах о «дружбе»), то ли автора и героя романа» (Бочаров С. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 117).

²² Тамарченко Н. Д. Гоголь и проблема метаромана... С. 107.

²³ Гогтишвили Л. А. Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 145.

А. И. Орлова

СКАЗКА — ЛОЖЬ, ДА В НЕЙ НАМЕК...
(Аналитический этюд. Из опыта работы)

В связи с неуправляемым процессом глобалистического общения народов на первый план в нашей науке (языкознании, в частности) выступают две важные, тесно между собой связанные проблемы: проблема номинации и проблема перевода. Вышеназванное общение принято называть сомнительным термином «межкультурная коммуникация», что в переводе на русский язык означает «культурные связи между народами» (но не между культурами!) Термин же «культура» включает в себя два важных семантических компонента: духовный (собственно культура) и материальный (цивилизация: жизненные удобства, комфорт, передовые технологии производства и разного рода суб-«культурные» компоненты, а также прочие составляющие, не имеющие никакого отношения к культуре как высокому понятию).

В связи с этим интенсивные процессы номинации в русском языке, например, приводят к ужасающему засорению русского языка и стремительной деградации культуры речи. Перевод как проблема многоаспектен, но он также тесно связан, в первую очередь, со знанием культуры народа, обоих ее компонентов. Есть у основателя теории перевода А. В. Федорова труд «Искусство перевода и жизнь литературы» (М., 1983), смыслом которого является: как переведено, так и живет. И носителям русской культуры небезразлично, как переведены на разные языки их классики. Переводческой науке известно, что А. С. Пушкин пока не нашел адекватного отражения в других языках, да и вряд ли найдет в связи с особенностями языка нашего народа.

Речь пойдет о том, что перевод тесно связан с анализом переводимого текста, очень кропотливой и вдумчивой работой медленного чтения произведения. Иными словами: надо знать «что?» переводить, чтобы знать «как?» это перевести на другой язык с учетом адекватной передачи плана содержания и плана выражения произведения и экстралингвистических факторов (так называемых фоновых знаний).

Предстоит показать этот процесс размышлений над «Сказкой о царе Салтане...» А. С. Пушкина на примере ее первого предложения (7 слов), понимание которого тесно связано со всем произведением. Поэтому на семинарских занятиях со студентами приходится делать экскурс в остальной текст сказки.

Сказка А. С. Пушкина — гениальная, недаром каждую сказку он называл поэмой. Но эта сказка особенно замечательная, она легко и приятно читается, благодаря чему мы знаем ее почти всю наизусть, однако редко задумываемся или вообще не задумываемся над ее истинным смыслом. Настолько же всё складно получается: зло разоблачено и мягко наказано и прекрасный *happy end*.

Но сказка — ложь, да в ней намек... Ложь — выдумка, мечта о прекрасном будущем без всякого зла, а намёк говорит о том, что сказка не на утопии построена, а на неких реальных жизненных обстоятельствах, исторически обусловленных.

Итак, семь слов: «Три девицы под окном пряли поздно вечерком». Читаем медленно и задумываемся над каждым словом. Почему три? Группа довольно быстро реагирует: фольклорные мифические числа 3, 7, 9. Доказательство: «Три дня купеческая дочь Наташа пропала», удвоенная тройка (33 богатыря), всё это — А. С. Пушкин. Далее. Почему *девицы*, а не *девушки*? Вопрос оказался довольно сложным, затруднение в ответе можно объяснить издержками нашего воспитания постперестроечного периода. Новый вопрос: какое смысловое отличие в этих словах с разными вариантами ударения? Сумбурные ответы. Никому и в голову не пришло, что негативные *девицы* бывают в жизни (а в сказке они на самом деле *девушки*). Ударение на втором слоге просто соответствует требованиям рифмы.

Остаются 5 слов. Что значит «пряли», что делали и как? Часть молодого поколения знает про веретено, описывают донце, шерсть и не очень затруднительный, но ловкий и красивый труд пряжи. Уже хорошо. Почему *поздно*? И почему *вечерком*? Постепенно приходим к анализу хронотопа, очень важному аналитическому компоненту. После долгих споров и размышлений приходим к радостному открытию: это были посиделки! А это значит: работающие девушки, даже освободившись от дневных трудов, и вечером не позволяли себе сидеть без дела (прясть привычно и нетрудно!), но зато они могли помечтать о том, как выйти замуж за «олигарха». Остается вторая составляющая хронотопа — место. «Под окном» — это где? Странное место. Поэт не сам придумал этот предлог, а Арина Родионовна знала, что говорила. И постулат «ради рифмы» здесь ни при чем. У Пушкина всё продумано. Споры и предположения занимают много времени: на завалинке. Но на завалинке просто разговаривают, не трудятся, да и прядка там не поместится. В горнице под окном прясть невозможно, да еще поздно вечерком. Что же это такое поэт придумал, человек, прекрасно знающий преподаваемый ему няней русский язык? И только через намеки о сказке П. Ершова про Конька-Горбунка на вопрос: «Куда прыгнул

Иванушка на коньке за невестой?» — группа дружно ответила: девушки пряли действительно **под окном** в высоком **тереме**. Отсюда следует, что место действия имеет социальную окраску: девушки из знатной семьи, они жили не в избе, а в тереме. И царь-батюшка искал невесту не из простых. Это первый вывод.

С другой стороны, место действия расплывчато и не имеет решающего значения для сказителя, так как оно противоречиво: «...Только вымолвить успела, / Дверь тихонько заскрипела, / И в светлицу входит царь, / Стороны той государь». Где же был царь-батюшка, если он всё слышал? «За дверью», — напрашивается ответ. Но: «Во всё время разговора он стоял позадь забора, речь последней по всему полюбилася ему». Оказывается, он стоял еще и за забором, которым был терем огорожен, и вряд ли мог услышать мечты девушек. Да и мы плохо знаем архитектурное устройство терема, хотя народ оставил нам о нем неплохое представление: «Живет моя отрада / В высоком терему, / А в терем тот высокий / Нет входа никому».

Всё дело в том, что все дальнейшие уточнения места действия нерелевантны. Важно то, что царь озабочен женитьбой, да такой, которая дала бы ему наследника, и слова о богатыре покорили его окончательно: «Здравствуй, красная девица! — / Говорит он — будь царица / И роди богатыря / Мне к исходу сентября». Выбор сделан. Но почему к исходу сентября, а не декабря, к примеру? Что это, просто рифма? Группа долго думала, потом обрадованно отсчитала 9 месяцев назад и обнаружила, что царь-батюшка был озабочен хорошей невестой в январе. Это в январе он стоял и «позадь забора», и за дверью. Почему же непременно в сентябре? Здесь все дружно и правильно ответили: царь-батюшка был хороший хозяин, он должен был проверить все сельскохозяйственные работы, заполнить закрома, а потом заняться политикой, то есть отражать врагов государства или расширять его пределы: «В те поры война была...».

Вот какие совершенно трезвые помыслы со стороны царя и мечты о богатом замужестве трех сестер так прекрасно и легко описал в рифме А. С. Пушкин.

Переводной вариант сказки на немецкий язык принадлежит опытному переводчику Фридриху Боденштедту (Puschkin Alexander. Märchen vom Zaren Sultan... // Puschkin Alexander. Märchen. M.: Verlag Progress; Berlin: Der Kinderbuchverlag, 1974. S. 7–52):

Saßen spät drei junge Mädchen,
Schnurrend ging ihr Spinnerädchen.

При первом легком прочтении этих строк возникает, если не вдумываться, некое радостное ощущение: почти как у Пушкина! Но радость быстро улетучивается, когда начинаем анализировать. Мы получаем примерный, но неточный фонетический рисунок стиха. У Пушкина это легкий прекрасный хорей в 14 слогов, 16 же слогов перевода утрачивают пушкинское ритмическое звучание стиха. Содержательно названы три участницы, их занятие, время действия. Переводчик не стал затруднять себя изучением представлений о русском быте, скрупулезно анализировать переводимый текст и упустил важные моменты концептуального содержания первых двух строк. Предлагается подстрочный перевод: «сидели поздно три молодые девушки, гулко работал их прядильный станочек». Если употребить станок (Rad), то не будет рифмы. Оказывается, знатные боярские дочки по ночам выполняют тяжелую работу, прядут на грохочущем станке, ну, а станочек (Mädchen — Rädchen) смягчает впечатление и работает на рифму «любовь — морковь».

Но если к этому добавить последующие переводческие препятствия, такие как «царь-батюшка», «в те поры война была», «сватья баба Бабариха» и многое другое, что составляет прелесть русского народного языка, то представляется затруднительным говорить об адекватности перевода. Недаром Ф. Энгельс призывал немцев изучать русский язык, чтобы читать «Евгения Онегина». Но «Онегина» немцам несколько легче переводить, чем русскую народную сказку в стихах.

Итак, А. С. Пушкин нам только намекнул, что царь-батюшка искал не простую невесту, но мы над этим не задумывались. Где и когда искал, узнаем только, когда задаем себе вопросы, медленно читая. Оказывается, за морем и тогда было «житье не худо», и тогда купцы-контрабандисты, минуя таможду, торговали «неуказанным товаром». Оказывается также, что царя заинтересовали не столько чудеса острова Буяна (белка с изумрудными орешками и золотая валюта, 33 богатыря), но и красавица-царевна, и то важное обстоятельство, что на острове какое-то необыкновенно хорошее государственное устройство: «Изоб нет — везде палаты».

Намеков, призывающих к размышлению, в сказке А. С. Пушкина много: почему царь Салтан (может быть, обрусевший вариант Султана?) и князь Гвидон — чьи это имена? Почему никак не названы царицы?

На какой такой остров Буян занесло засмоленную бочку? И где царство славного Салтана?

В сказке налицо лишь временное пространство на уровне суток, времен года, но есть еще хронотоп эпохи, место и время исторические — намек на дальнейшие размышления над сказкой.

О. И. Матвеева

Восприятие Кавказа в парадигматических отношениях
«свое» как «чужое» и «чужое» как «свое»
(по литературным источникам первой трети XIX в.)



В первой половине XIX в. контакты срединной России с Кавказом приобретают незнакомый прошлым временам массовый характер. Биографии многих тысяч современников Станкевича наполняются кавказскими эпизодами и кавказскими периодами, что привело к появлению не одного десятка литературно-художественных сочинений. Среди первых по значимости особенно выделился «Герой нашего времени». Лермонтовский роман знакомит читателя с людьми, для которых пребывание на Кавказе — либо эпизод жизни (как для княжны Мери), либо эпоха биографии (как для Максима Максимовича), либо более чем эпизод, но менее чем эпоха. Особое место в творчестве Лермонтова занимают исконные обитатели Кавказа, например, герой юношеской поэмы — Измаил-Бей, Мцыри, Азамат, Бэла и мн. др.

Наиболее выдающиеся сочинения о Кавказе обнажают самую существенную историческую сторону творческого освоения кавказской темы русской литературой. Над этим феноменом глубоко задумывался Д. С. Лихачев: «На границах культур воспитывается их самосознание. Если граница сохраняется как зона общения — она обычно и зона творчества, зона формирования культур. Если граница — зона разобщения, она консервирует культуру, омертвляет ее, придает ей жесткие и упрощенные формы» [8, 98]. Антитеза, на которой сосредоточил свою мысль великий литературовед XX в., вполне четко проявилась в литературе XIX столетия, нашедшей для нее емкую формулировку: «Кавказский пленник». В двух поэмах и одной повести, принадлежащих перу классиков русской литературы и носящих это заглавие, как раз и обрисовано движение от границы — зоны разобщения, взаимоотталкивания (плен — порождение такой зоны) к границе, становящейся зоной сотрудничества, взаимопонимания. И Пушкин, и Лермонтов, и Л. Толстой говорят не о торжестве взаимоотношения, но о его неотменяемом присутствии как возможности.

Во время своей единственной поездки на Кавказ, весной 1836 г., сразу по прибытии в Пятигорск (5 мая) Н. В. Станкевич пи-

сал М. А. Бакунину о своем «состоянии путешественника». Станкевич вспоминает о родном очаге и об иллюзиях детства, от которых он еще не освободился и не хочет освобождаться, и о прочувствованном внутреннем отзыве на «запах травы», который, по его выражению, так близок и понятен ему.

Насколько содержательно упоминание о запахе травы — объяснять не надо. *Запах травы*, который кому-то внятен и дорог, а кого-то совершенно может не задевать или даже раздражать, — это не обозначение философского воззрения или нравственного убеждения, а бесспорно художественный образ.

В письме Бакунину из Пятигорска — иная картина, здесь образотворчество питается, как бывает всегда у поэта, обостренным восприятием явлений мира и чутко уловленными возможностями смыслопорождения, принадлежащими слову. В своих письмах путешественника Станкевич постоянно уподобляется в этом отношении поэту-лирику. *Запах травы* в письме из Пятигорска — это и житейская деталь, и символ, становящийся в какой-то момент ведущим в построении «обобщенного» образа мира.

«Ощущение *своего* как *чужого* и *чужого* как *своего*» (формулировка В. М. Гуминского) [6, 82] появляется в реально совершаемом путешествии, оно находит выражение в литературе документальной, и художественной литературе, и в бытовом письме. Так охарактеризовал В. Н. Гуминский странствователя (реального или вымышленного): вновь открываемый «мир, именно как *чужой*, не может развить характера путешественника» [6, 95].

Чужое может стоять много выше *своего* в шкале жизненных ценностей, к которым стремится человек. Это — обычная до стандартности позиция художников-романтиков. «Открытие <...> вольного, цветущего мира издавна притягивало поэтов», — пишет М. Н. Эпштейн. Главное, что привлекало романтиков, продолжает он, — «отрыв от скучной земли, устремление вдаль, ввысь, что создавало высокое состояние духа: Кавказ — это дань юношеским иллюзиям» [12, 65]. Так *чужое* воспринимается художниками-романтиками (и не только ими) в определенном смысле как *свое*, в большей мере *свое*, чем то, что принадлежит «скучной» земле. Блестящий пример таких мыслей и состояний — всё пережитое Лениным в толстовских «Казаках». Последние фразы повести возвращают героя на прежнее место: что было *чужим* — так и осталось чуждым, что было *своим* — осталось миром, из которого Ленину не выбраться. Конечно, проведя какое-то время среди казаков, он изменился, но *чужое*, хотя и привлекательное и интересное, не обратилось в *свое*.

Другой вариант романтического восприятия Кавказа, более ранний и не столь широко охватывающий ситуации и коллизии своего и последующего времен, как в произведениях Толстого от «Рубки леса» до «Хаджи Мурата», — это серия сочинений А. А. Бестужева-Марлинского. Уже в «Вечере на Кавказских водах 1824 г.» писатель так противопоставляет *чужое своему*: Кавказ, «дотоле задернутый завесою тумана», «открылся передо мною в грозном своем величии» [3, 234]. Обратим внимание на смысловое наполнение метафор *завеса* и *здернутый*. Каждое из этих слов, взятое порознь, оказалось бы недостаточным, чтобы уподобить горный хребет театральной сцене, но поставленные рядом, они неизбежно создают такое впечатление и предписывают читателю определенный ход ассоциаций. *Чужое пространство* — Кавказ — на какое-то краткое время приравнивается к *своему*: путешественник-романтик успел «наглядеться и налюбоваться Кавказом», понять, «что горы есть поэзия природы». Так достигается гармония души: «Чувства мои стали чище, думы яснее». Но поскольку уподобление театру не снято, то новоприобретенное *свое* обречено снова стать *чужим*.

Столкновение *своего и чужого* при взаимном друг к другу тяготении оказывается в конечном счете непримиримым. Чтобы увидеть это, достаточно от пейзажей перейти к миру реальных человеческих отношений с их конфликтностью. Приведем выдержку из «Письма доктору Эрману» 1831 г.: «Я упивался зрением... Я любовался Казбеком, на ледяных раменах которого отдыхали облака, и неоглядную цепью опаловидных гор, и голыми утесами ущелья — все это было так мирно кругом, все, кроме кровожадного человека. Страх, как ангел с пламенным мечом, стерегущий границы рая, сторожит этот край поэзии и любви. Скоро ли, — вопрошает Марлинский, — настанет время, когда елей просвещения смоет кровь с крутизн Кавказа и обратит сынов его, героев-разбойников в миролюбивых пахарей? Жди этой кары во имя человечества. Племя кавказское <...> алчет буйной свободы, разбоя, добычи. До сих пор оно коснеет в первобытной дикости, подобно снегам своих гор, на которых века не оставили следов. Как островитяне древнего мира, они еще борются с волнами нового, их развивающего <...> Но это издыхающий лев» [3, 299].

Сочинения Бестужева-Марлинского далеки от самобытности. При всей экспрессивности, они насыщены фразеологическими и психологическими шаблонами клонящегося к упаду поэтики романтизма начала XIX века. Опыт Марлинского свидетельствует: для писателя-романтика, при свойственной романтизму абсолютизации конфликтности бытия, *свое* может обратиться в *чужое*, *чужое* в *свое*, но взаимопроникновение этих двух начал, соединение взаимоотталкивания и взаимопритяжения

(если пользоваться терминологией Д. С. Лихачева — «обретение межкультурными границами качества зоны творчества») — остаются вне художественного опыта нисходящей ветви первоначального романтизма. Сопоставление *своего и чужого* побуждает вспомнить «Вечер на Кавказских водах». К более богатому смыслопорождению ведет соотнесенность *своего и чужого*.

В письме к С. А. Раевскому из Тифлиса (вт. пол. ноября — нач. декабря 1837 г.) М. Ю. Лермонтов замечает: «Как перевалился через хребет в Грузию, так бросил тележку и стал ездить верхом, лазил на снеговую гору (Крестовая) на самый верх. <...> Оттуда видна половина Грузии как на блюдечке, я и право не берусь объяснить или описать этого удивительного чувства: для меня горный воздух — бальзам; хандра к черту, сердце бьется, грудь высоко дышит — ничего не надо в эту минуту; так сидел бы да смотрел целую жизнь» [7; IV, 436]. Это один из многих в переписке Лермонтова примеров восхищения Кавказом, горами. *Чужое* с готовностью принимается как *свое*, благодатное. Знаменитое описание Пятигорска в начальном абзаце «Княжны Мери» и еще многие другие места романа входят в этот ряд.

Обратимся к одному из описаний природы в «Бэле»: «...воздух становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно приливалась в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром: чувство — детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми; все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять. Тот, кому случилось, как мне, бродить по горам пустынным, и долго-долго всматриваться в причудливые образы, и жадно глотать животворящий воздух, разлитой в их ущельях, тот, конечно, поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины» [7, 27]. В процитированном фрагменте «Героя нашего времени» *чужое* возвращает собой утерянное. Лермонтов утверждает, что каждый, кто хотя бы раз видел Кавказ, Кавказские горы, волей-неволей либо становится живописцем, либо мысленно ему уподобляется. «Дарование Лермонтова-живописца, — пишет Е. М. Михайлова, — раскрылось в полной мере во время и после первой ссылки. Почти все лучшие его произведения в области изобразительного искусства связаны с Кавказом. Он был одним из первых художников, начавших писать Кавказ, трактуя эту тему в духе романтической живописи» [9, 362].

В. Г. Белинский не был живописцем, но зримые картины постоянно возникали в его воображении, когда он летом 1837 г. побы-

вал на Кавказе. Вот несколько выдержек из его писем. К Аксакову 21 июня: «Кавказская природа так прекрасна, что не удивительно, что Пушкин так любил ее и часто вдохновлялся ею. Горы, братец, выше Мишки Бакунина и толще Ефремова» [2; XI, 132]. И в тот же день — к родственникам О.П. и П.П. Ивановым и брату Н. Г. Белинскому: «В Пятигорске довольно весело; природа прекрасна; зрелище гор — очаровательно, особенно в ясный день, когда видим снеговые горы и между ними двуглавый Эльбрус, который я каждое ясное утро вижу из окна моей комнаты» [2; XI, 134]. М. А. Бакунину, 28 июня: «Я видимо поправляюсь <...> В теле чувствую какую-то легкость, в душе ясность! Смотрю на ясное небо, на фантастические облака, на дикую и величавую природу Кавказа — и радуюсь, сам не знаю чему» [2; XI, 137]. Причина, отчего кавказские впечатления наиболее рельефно выражены в описаниях природы, не требует комментариев. В них дает себя знать тяготение к стандарту в образотворчестве. Таковы пейзажи у Бестужева-Марлинского; их характеристика приведена в книге Михельсона «Путешествия в русской литературе» [10, 46]. Норме романтизма отвечает и эмоциональная трансформация пейзажей. «Сама красота возвышенных явлений таит в себе нечто грозное, устрашающее», — замечает И. И. Виноградов [5, 8]. Перед нами еще один вариант пейзажа, воплощающего чужое.

Наиболее перспективны художественные открытия, сопряженные с темой путешествия на Кавказ, в творчестве Пушкина и Лермонтова.

Обратимся к тексту «Героя нашего времени». «До станции осталось еще с версту. Кругом было тихо, так тихо, что по жужжанию комара можно было следить за его полетом. Налево чернело глубокое ущелье; за ним и впереди нас темно-синие вершины гор, изрытые морщинами, покрытые слоями снега, рисовались на бледном небосклоне, еще сохранявшем последний отблеск зари. На темном небе начинали мелькать звезды, и странно, мне показалось, что они гораздо выше, чем у нас на севере. По обеим сторонам дороги торчали голые, черные камни; кое-где из-под снега выглядывали кустарники, но ни один сухой листок не шевелился, и весело было слышать среди этого мертвого сна природы фыркание усталой почтовой тройки и нервное побрякивание русского колокольчика» [7; IV, 10].

Заметим, что все, что окружает в дороге рассказчика, отнесено к *чужому*. В то же время здесь достаточно слов: «у нас на севере», — чтобы подтвердить чужеродность всего, что окружает рассказчика: все, что он видит, — *не у нас*. Но точность наблюдений и заинтересованность в наблюдаемом мире превращает *чужое в свое* и сохраняет за ним это качество. Отношение увиденного к *своему* закрепляется

самобытностью наблюдений; подразумевается: *так* вижу встреченное в дороге *только я*. Подобное превращение *чужого* в *свое* постоянно совершается и в пушкинском «путевом очерке» (как определил жанр «Путешествия в Арзрум» В. Михельсон).

Станкевич в своих описаниях природы ближе к Лермонтову. Остановимся на нескольких его живописных изображениях Эльбруса. Из письма Неверову: «Эльбрус с братиею нарисовался во всем своем величии» <...> Эльбрус резко отделился от прочих и высоко поднял двуглавую вершину, но его перерезало облачко, другое и скоро он пропал в тучах <...> увидели на половине горы дым — это была туча, и горы скоро исчезли в тучах» [1, 173]. В письме Белинскому от 31 мая снова речь о «тучах, которые ходят по Эльбрусу». Теперь они «кажутся обозами, обозы идут по снегу к селу, в селе дом, сад, какое-то движение» [11, 413]. С Лермонтовым автора «*Переписки*» роднит характер субъективности: в его письмах с Кавказа, сквозит не высказанное прямо, но настойчивое воспоминание: такими вижу тучи и горы только я и никто другой. Но и отличие пейзажей Станкевича значительно и несомненно: Лермонтов, бросая взгляд вокруг, закрепляет в слове мгновенное впечатление, Станкевич же не столько доверяется впечатлению, сколько дает волю изобретательному фантазированию. Но общее в том, что оба автора, начиная с обозрения того, что вокруг них, переходят к самонаблюдению, к взгляду вовнутрь себя.

До сих пор мы цитировали письма Станкевича к родным и давнему другу Неверову. К одному из них — приписка для Т. Н. Грановского: «Я на Кавказе. Этот край грустен своим однообразием. Но его горы порою производят странное впечатление на душу. Чудно манят ее иногда эти снежные спокойные вершины Эльбруса, и беспорядочные, кучами набросанные, снежные утесы других гор, все это в ста или более верстах и бывает видно ясным утром и ясным вечером» [1, 186].

В приведенном фрагменте нет ни самонаблюдения, ни увлеченности фантазированием, но проступает художественная природа как таковая. Перед нами уже знакомое противопоставление *своего*, готового обратиться в *чужое*, — *чужому*, способному стать *своим*. У Станкевича эта антитеза приобретает черты, несвойственные романтической поэтике Марлинского. *Чужое* обладает волею стать *своим*, и это сказывается в словах «чудно манят», близких к расхожим литературным стандартам. Однако поставить фразу Станкевича в ряд шаблонов тоже нельзя. Вершины манят обманчивой близостью. Они «в ста или более верстах», а в то же время «ясным утром и ясным вечером» видны. Энергия преодоления расстояния принадлежит не столько человеку, сколько феноменам природы. Возникает двойная картина:

то, что удручает однообразием и беспорядочностью, одновременно и *манит чудно*. Казалось бы, однообразное не может быть чудным, загадочным: манящее, завлекающее перестает быть в наших глазах беспорядочным. В нескольких строчках, обращенных к Грановскому, заключено то понимание вещей, которое характерно для кавказских писем Станкевича в целом.

Кавказская тема, воспринимаемая и осмысляемая в ракурсе: *чужое* противостоит *своему*, — вторгается в письма Станкевича уже тогда, когда он только еще собирается в горный край. 16 марта он пишет из Москвы Неверову, который, обосновался в Петербурге, что Кавказ, «как загадка, еще манит» его, но он «боится составить об этой стороне слишком хорошее понятие, чтоб не разочароваться» [11, 349]. Тому же адресату он объясняет причину боязни: Кавказ — это «новый мир, который знаем из полубаснословных рассказов, из путешествий, из надутых повестей Марлинского» [11, 361]. То же чувство проявляется и в письмах с Кавказа. Замышляя поездку на Запад, Станкевич признается Белинскому 30 мая: «Альпы едва ли понравятся мне, как меловая гора над рекою Сосною в сельце Удеревка» [11, 44].

И первое знакомство с Кавказом укрепило в Станкевиче это чувство непризнания ценности кавказской экзотики, точнее — художественных изображений, сводящих Кавказ к экзотике. Но этого недостаточно, чтобы в *чужом* увидеть *свое*.

Наиболее подробные рассказы о знакомстве с Кавказом тоже адресованы Неверову. В первом же письме, отправленном из Пятигорска 17 мая, Станкевич сообщал: «От этих гор начинается тот край, о котором так много нам говорили еще в школе» (развертывается тема напоминания-воспоминания), «где люди остались до сих пор такими же, какими были за четыре тысячи лет. Это “царства природы”» [11, 357]. Более обстоятельно Станкевич делится настроением, навеянным от знакомства с Пятигорском. Местами он начинает говорить языком Марлинского, чьей художественной позиции заведомо не приемлет. Но в такой противоречии есть своя логика: живописуя *чужое*, Станкевич невольно свое собственное слово уподобляет речи на *чужом* языке искусства. Способность *чужого* стать *своим* Станкевич постигает поначалу не посредством мысли, не рассуждением, а догадкой, неопределенной и вместе с тем неотвязной. Этот момент отражен в приписке к Грановскому, сопровождающей письмо Неверову: «*Чужое* обнаруживает в себе готовность если не стать *своим*, то сблизиться со *своим*, а человек, явившийся издалека, воспитывает в себе способность отнести к *чужому* как *своему*, чтобы, может быть, позже еще более сблизиться с *чужим*» [1, 179].

Поворот в отношении к Кавказу совершается у Станкевича почти мгновенно: «Освободившись от первой досады, я беспристрастно смотрю на здешний край. Я прихожу в состояние — отдать справедливость Кавказу» [1, 174]. Беспристрастность основана на знании: что из увиденного и понятого на Кавказе можно причислить к *своему*. Беспристрастность обернулась справедливостью.

Далее начинаются лирико-философские размышления Станкевича о Кавказе как «колыбели человечества». Дикая природа и дикие нравы отступают на второй план, теперь для него важна гармония в природе: природа «дика» и «печальна», поэтому человек чувствует свою бесполезность перед природой. «Итак, моя поездка на Кавказ есть необходимый пролог к путешествию за границу. Мне нужно было ознакомиться с природою и понять ее красоты во всей их независимости и первобытной красоте. Не ищи здесь очаровательных видов, которые опутывают душу, погружают ее в какое-то грустное и сладкое “раздумье”» [11, 317] (т. е. надо отказаться от элегии, лирики, сентиментальности — для природы Кавказа характерны эпические тона. — О. М.). В письме ощущается почти импрессионистическая свобода переходов от обобщающей мысли (человечество, не смеющее мечтать о своем первенстве перед природой) к живой и конкретной зарисовке Пятигорска (становящегося модным курортом), в чем-то предвосхищающей аналогичное описание в первой записи Печорина («Княжна Мери»), и снова — к обобщающей мысли о Кавказе как Азии. «Здесь природа дика и печальна; здесь начинается обширная колыбель человечества; властительницею здесь является природа; перед ней смиряется бедное человечество, чувствует свое детское бессилие и не смеет мечтать о своем первенстве. <...> что за томительное чувство производит эта картина! Здесь Азия — Азия с ее беспредельностью, с печальными красотою <...> Но довольно об этом — умею я рисовать, ты бы лучше понял меня: первый раз в жизни жалею, что не имею этого дара» [1, 179].

За два года до того как Станкевич побывал на Кавказе, вышла в свет книга, посвященная тем же местам и изображавшая Кавказ без какой-то бы ни было экзальтации, — одна из книг В. Броневского «Поездка на Кавказ». Для нас интерес вызывает в ней статья-новелла о Пятигорске с впечатлениями и переживаниями человека, посетившего Кавказ то ли для лечения, то ли в роли любопытствовавшего странствующего. Броневский писал: «Путешественник, утомленный дальним путем, с удовольствием замечает, что он наконец достиг цели своей, и, видя пред собою нечто хорошее, с надеждой поднимает глаза к небу и, опуская их долу, нечаянно встречает множество предме-

тов, как радость умягчающих сердце. Так первый взгляд на Пятигорск целителен» [4, 31].

«До сего времени проезжая долинами и степями, — продолжает автор, — кое-где встречая холмы, горами у нас называемые, наконец с удовольствием увидел настоящие горы, составляющие предгорие, или так сказать порог, первый уступ величественного Кавказа. По мере приближения к сим горам, взор путешественника, утомленный симметрическим видом долин, с любопытством, и какую-то особенную радостью смотрит на них, и видит небо и землю и всю природу совершенно в новом виде, в другой одежде. С приятным удивлением замечая такое превращение, путешествующий поневоле делается живописцем» [4, 35]. Последняя фраза почти дословно совпадает с тем, что писал Станкевич. Сходство непреднамеренное и тем более показательное.

Однако Броневский оказался в меньшей мере живописцем, нежели Станкевич. Говоря о достопримечательностях Пятигорска, Броневский не столько изображает их, сколько делится сведениями из их недавней истории (давней у Пятигорска еще нет), дает представление о прелести молодого курорта, не выходя из границ общепринятого. Автор стремится передать свою радость при встрече, как бы мы теперь сказали, с плодами прогресса. *Чужое* — азиатское не становится *своим*, а вытесняется *своим* — европейским (по крайней мере — в границах Пятигорска) в некое инобытие. Если Станкевича антитеза укреплена историософией и лирическим восприятием, то у Броневского — бытовыми представлениями о комфорте. То же наблюдаем в описании двух дорог в одном из писем Станкевича: по одной из них «мало ездят; другая идет по открытой горе (часть ее оторвали порохом)» [11, 359]. Обстоятельностью это описание не уступает статье Броневского, живописью же — превосходит ее: «каменья грозят упасть, но не бойтесь! Их черт не оторвет».

Главное же различие — в другом: Броневский живописует и поэтизирует благоустроенность, Станкевича привлекают изобретательность и энергетика преобразования (недаром он упоминает о взрывных работах), в чем он видит путь освоения *чужого* как *своего*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков П. В. Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография. М.: Изд-во Каткова, 1857. — 240 с.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Худож. лит., 1978.
3. Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1958. Т. 1. — 630 с.

4. Броневский В. История Донского войска. Описание Донской земли и Кавказских минеральных вод. Поездка на Кавказ. Спб., 1834. — 54 с.
5. Виноградов И. И. По живому следу: духовные искания русской классики. М.: Просвещение, 1987. — 32 с.
6. Гуминский В. И. К вопросу о жанре «путешествий» // Филология. 1977. Вып. 5. С. 82–99.
7. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1974.
8. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. Спб., 1996. — 160 с.
9. Михайлова Е. И. Проза Лермонтова. М.: Наука, 1957. — 430 с.
10. Михельсон В. А. Путешествия в русской литературе. Ростов н/Д., 1974. С. 12–106.
11. Переписка Н. В. Станкевича 1830–1840 / Ред., изд., А. Станкевича. М., 1914. — 786 с.
12. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... М., 1990. — 165 с.

С. А. Ромащенко

**«СЖАТАЯ ПОЭМА» И «НЕСЖАТАЯ ПОЛОСА»:
Некрасов, читавший Баратынского**



Область взаимодействия между художественными мирами не может быть затронута вне указания на общие места, цитаты, реминисценции, отсылки, выраженные эксплицитно или подразумеваемые. Существующая на данный момент литературоведческая традиция весьма обширна и теоретически обоснована¹. Наиболее всеохватным для сопоставления поэтических картин мира может и должен стать аспект авторской рефлексии — самого процесса или результата творчества. Исследования автометаописательного потенциала лирических систем и конкретных «стихов о стихах» позволяют увидеть в сближениях не просто цитаты или заимствования, которые тоже возможны на правах «чужого слова», но и повод для бесконечного обновления языка описания эстетических явлений.

Выбирая двух авторов с конкретными текстами в качестве объекта исследования, мы не просто полагались на ощущения и ассоциатив-

ные сближения. Литературная репутации Е. Баратынского закрепила за ним уже при жизни определение «поэта мысли», которое впоследствии получило теоретическое обоснование². Н. А. Некрасов в этом смысле, как и Баратынский, ставший автором ряда устойчивых клише для определения собственного творческого облика, наиболее часто рассматривался и критиками-современниками, и литературоведами-некрасоведами как «певец народных страданий»³. Представляется, что именно в «стихах о стихах» оба поэта создают на фоне рецептивных доминант уникальные и вместе с тем универсальные художественные концепты, сближающие их, открывающие неожиданные ракурсы художественного восприятия.

Стихотворение Е. А. Баратынского «Сначала мысль, воплощена...» трактуется Г. Хетсо как «аллегорическое изображение <...> форм выражения мысли»⁴. Сам поэт, прямо обозначая аллегорический подтекст, выстраивает, однако, целую цепь метафор, связанных с уподоблением мысли — женщине в разных периодах ее жизни (дева, жена, старая болтуня). Само стихотворение, несмотря на глубокий интерес к фигуре Баратынского, за редким исключением не становилось предметом отдельного исследования. Однако контекст интерпретации достаточно прозрачен. Например, в статье Н. Асеева «Об одном стихотворении», посвященной анализу именно этого текста, отмечается метаописательный характер «рассуждений» о поэзии — так поэт определяет композиционный статус и тематическое ядро стихотворения⁵. Написанное и опубликованное впервые в «Современнике» в 1838 г., связанное, по мнению большинства исследователей творчества Баратынского (Г. Хетсо, И. Л. Альми, Л. Г. Фризман, М. Н. Дарвин и др.), с полемикой о статусе поэзии и прозы середины 1830-х гг., стихотворение о поэтической «мысли» в составе «Сумерек» 1842 года приобретает неожиданные и значимые поэтические коннотации.

Сначала мысль, воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, темна
Для невнимательного света.

Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена
В свободной прозе романиста.

Болтуня старая, затем
Она, подьемля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Описывая участие Баратынского в спорах славянофилов и западников, которые происходили прямо и непосредственно в салоне А. П. Елагиной, у Аксаковых, Свербеевых и Павловых, Г. Хетсо справедливо отмечает «непринципиальность» Баратынского, который сильнее, чем судьбы России, переживал холодность и резкость тех, к кому он питал дружеские чувства. «Еще в молодости Баратынский ощущал себя человеком всеми гонимым и преследуемым судьбой. С годами это ощущение скорее усилилось, чем уменьшилось. Говорить о “мании преследования” было бы преувеличением, но можно с уверенностью сказать, что из-за своего чрезвычайно чувствительного характера Баратынский очень близко принимал к сердцу все, что могло быть истолковано как безразличие и холодность со стороны друзей»⁶. Уподобление мысли поэта «юной деве», таким образом, на фоне усиливающегося чувства подозрительности и готовности получить не только удары судьбы, но и тайное недоброжелательство со стороны бывших друзей, журналистов, литературных противников, приобретает характер всеобъемлющего и вместе с тем не подлежащего экспликации внутреннего импульса. Этот эмоциональный фон становится для «Сумерек» определяющим: «темнота» и неопределенность, невыраженность, при этом ощутимая внутренняя, личностная наполненность и напряженность заставляют исследователей размышлять не только о смысле отдельных стихотворений, но и о циклообразующих принципах⁷. Некрасов же, напротив, выдвигает ряд поэтических деклараций, которые риторически обосновывают отказ от самовыражения («Поэт и Гражданин», «Пускай нам говорит изменчивая мода...», «Зине» и др.), что побуждало (и до сих пор побуждает) читателей принять риторический посыл за глубинную интенцию и обвинять Некрасова в отсутствии личностного начала, экзистенциальной глубины. Однако в поэтическом ряду «мыслителей» Баратынский, не меньше, чем Некрасов, поразительным образом на фоне «давно уж ведомого всем» создавал уникальные личностные доминанты.

В стихотворении Баратынского на фоне общеромантических штампов («дева юная», «невнимательный свет») обращает на себя внимание конструкция «поэма сжатая поэта». Определение особой связи между мыслью и ее воплощением изначально задается как противопоставление «сжатой поэмы» — «свободной прозе» — «полемике журнальной». В этой триаде нарастание негативной эмоциональности сопровождается градацией, усилением, избыточностью стилистических ресурсов. Пара «юная дева — сжатая поэма» атрибутируется лишь кратким прилагательным в качестве предиката (темна для...), далее в развертке темы «свободной прозы» исчезает непосредственно «мысль» и остается

ся нейтральная «искушенная жена», которая, тем не менее, «увертлива, речиста, со всех сторон своих видна». Негативность микроконтекста усиливается побочной темой — «осмелившись». Если взять только тесный ряд стихотворного сборника «Сумерки», состоящего из 26 стихотворений (за исключением «Коттерие», которое было изъято цензурой), то возникает определенная система повторов, соответствий, семантических полей. Так, в «титulyном» стихотворении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» дается развернутая тема «уединенности», своеобразного целомудрия поэтического «я»:

Счастливый сын уединенья,
Где сердца ветреные сны
И мысли праздные стремленья
Разумно мной усыплены;
Где, другу мира и свободы,
Ни до фортуны, ни до моды,
Ни до молвы мне нужды нет;
Где я простил безумству, злобе
И позабыл, *как бы во гробе,*
*Но добровольно, шумный свет...*⁸

Помимо «усыпленности», которая может быть соотнесена с «юной девой» и ассоциативно, и архетипически, обращает на себя внимание выделенное нами курсивом соотношение — «как бы во гробе» — «добровольно». Глубина смыслового пассажа несводима к риторической смерти, связанной отношениями уподобления, как мы увидим дальше, с безграничной свободой, всеохватностью, рассеянностью. «Ветреные сны сердца» дополнены в следующем за первым по порядку стихотворением «Последний поэт» и «легким сном воображения» из «Новинского».

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны... (274)

Негативность «света», блистающего «хладной роскошью», противопоставленного «праздному вертепу», встраивается в уже заданную последовательность. «Свободное» море в этой логике служит могилой для живого, внутреннего человеческого:

Там погребет питомец Аполлона
Свои мечты, свой бесполезный дар.

В «Предрассудке» опять возникают могила и сон, который должен стать достойным завершением жизненного цикла, а «предрассудок» как «обломок древней правды, уподобленный старцу, противостоит ба-

нальности и тривиальности «старой болтуни» из стихотворения «Сначала мысль, воплощена...». «Предрассудочная», то есть воплощенная не логически, а интуитивно, «мысль» встретится и в «Приметах», но особенно точно выявится смысловая параллель в «Бокале»:

Чем душа моя богата,
Все твое, мой друг Аи!
Ныне *мысль моя не сжата*
И свободны сны мои (284).

Подобное находим в стихотворении «На что вы, дни...»:

И, тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь... (288)

В стихотворении «Еще, как патриарх, не древен я...» появляется «дева красоты». На первый взгляд оно выпадает из семантического единства, построенного на повторах, но в сопоставлении с «близлежащими» приобретает новый поворот. «Юная дева» и «дева красоты», для которой «непосвященных рук бездарно возложение», ждет благословения поэта, «сына фантазии»:

Ей исполинский вид дает твоя мечта;
Коснися облака бестрепетной рукою –
Исчезнет; а за ним опять перед тобою
Обители духов откроются врата (291).

Примеры таких переключек можно было бы множить. Баратынский, выстраивая композиционное целое цикла, позволяет читателю ощутить взаимозависимость имманентных лирических сюжетов, образующих сюжет сквозной, метафорически соотнесенный с антиномией жизнь — творчество или метафорой «творение жизни». «Теснота», «сжатость» и «темнота» приобретают в данном направлении особые коннотации, связанные с метафорически расширенной темой рождения⁹. Однако ужас «Великой Ночи Души», как, по словам С. Грофа, определяется в духовной литературе состояние крайнего отчаяния, переживаемого ребенком в момент прохождения через родовые пути, «является важной стадией *духовного раскрытия* (курсив наш. — С. Р.), и если оно переживается во всей своей глубине, на тех, кто прошел через него, оно может оказывать невероятное очищающее и освобождающее воздействие»¹⁰. Поэтому, если «старая болтуня» очевидно бесплодна, обращена к толпе с ее «пошлым гласом», то «старец нищий и слепой» воплощает в себе неумирающую интенцию:

А с тобой издавна *тесен*
Был союз камены песен,
И беседовал ты с ней,
Безмянной, роковою,
С дня, как первый раз тобою
Был услышан соловей (292).

Последние четыре стихотворения цикла так же эксплицитно, как и «Сначала мысль, воплощена...», обращены к семантическому ядру сквозного сюжета. «Все мысль да мысль...» развивает тему «добровольной могилы» и диалектического единства («И смерть, и жизнь, и правда без покров»), «Скульптор», воскрешая в ассоциативной памяти сюжет о Пигмалионе и Галатее, вновь разворачивает коннотативный ряд, связанный с «юной девой», которую «лаской вкрадчивой резца» освобождает влюбленный скульптор от тесных и сжатых покровов. Целомудрие, уподобленное здесь «сокровенности», связывается еще и со сном, сковывающим «ответный взор». «Осень», заслуживающая отдельного разбора¹¹, усиливает слитность, сжатость, взаимопроникновенность текстов «Сумерек»; нам же добавляет новый тематический индекс, расширяющий и семантику «невнимательного света», и знаковость «смирения»:

Пред промыслом оправданным ты ниц
Падешь с признательным смиреньем,
С надеждою, не видящей границ,
И утоленным разуменьем, —
Знай, *внутренней своей* вовеки ты
Не передашь земному звуку
И легких чад житейской суеты
Не посвятишь в свою науку;
Знай, горняя иль дольняя, она
Нам на земле не для земли дана (299).

Достаточно темная для первичного восприятия «внутренняя своя» и «она» позволяют говорить о специфике «женского» семантического ореола, соотносимого и с жизнью (смертью), и с творением (растворением). «Осенняя» тематика, связывающая первые 5 строф, и «зимняя», развернутая в 3 последних, неуклонно требует противопоставления природного и сотворенного человеком. Строфы, где речь идет об аллегорическом «оратае жизненного поля», реализует подобное противопоставление, но о «женском» воплощении поэтической мысли поэт заговорит лишь в «Рифме», завершающей цикл. «Осень» может задавать в равной степени как метафорический, так и символический контексты. С одной стороны, метафора текстуально задана (вечер года — осень дней), с другой стороны, соотношением сопоставления

контекст значений не исчерпывается. Как отмечает Н. Фрай, «существующий в литературе мотив, связывающий смерть бога с осенью или закатом солнца, не обязательно означает, что речь идет о боге флоры или о боге солнца; такая соотнесенность указывает, прежде всего, на его способность умирать...»¹². Отмечаемый исследователями «трагизм» Баратынского имеет, таким образом, и свое мифопоэтическое обоснование.

Однако в рассуждениях о «тесноте» и «сжатости» поэтической мысли неизбежна апелляция не столько к архетипам и мифологемам, сколько соединение усилий лингвистов и литературоведов в поиске более общих закономерностей взаимного обогащения слов в «тесном» стихотворном ряду. Такие закономерности очевидно возникают при сопоставлении двух поэтических индивидуальностей — Баратынского и Некрасова. Вопрос о мифопоэтических и культурологических универсалиях неизбежно требует для своего разрешения поиска не просто словесных, ритмических и синтаксических эквивалентов, могущих служить поводом для сопоставления отдельных текстов, но принципиально важных «общих мест», обусловленных самой природой лирического дискурса.

Классическим примером синтеза лингвистического и литературоведческого подходов в вопросе о закономерностях, безусловно, является книга В. П. Григорьева «Поэтика слова». В нашем случае его идея определения понятия «экспрессема» позволяет вести разговор о словесных эквивалентах метаописательности (стихи о стихах), не отказываясь от поиска эстетически значимых факторов художественного впечатления. «Экспрессема совмещает в себе “лингвистическое” и “эстетическое” в их конкретном взаимодействии, предстает как единство общего, особенного и отдельного, типического и индивидуально-материального и идеального, формы и содержания»¹³.

Для нашего случая («Несжатой полосы» Некрасова) особенно интересны наблюдения, связанные с бытованием в поэтических контекстах слова «ветер». Определяя парадигму контекстов, характеризующих слово «ветер» в качестве «экспрессемы», автор замечает, что словосочетание *холодный весенний ветер* (известный пример из «Легкого дыхания» Бунина) как эстетически значимый факт («фактор художественного впечатления», по Бахтину) показывает, «насколько телеология отдельных приемов и стилистических элементов в прозе может быть не менее тонкой и в то же время, так сказать более развернутой в художественном пространстве, чем в поэзии с ее “теснотой стихового ряда” (имеющей свои преимущества)»¹⁴. В рамках разговора о «сжатости» («тесноте») ветер из некрасовского стихотворения,

упомянутый дважды — в жалобе колосьев и в метафорическом контексте «разговора» с ними? — не связан с образным определением. Можно отметить, что определение «осенний ветер» и однозначно (связано с временным маркером ситуации — «поздняя осень»), и одновременно неоднозначно.

С учетом метафорического потенциала поэтических представлений об осени как о времени трагического переживания близкого конца, «говорящий» ветер оказывается в области актуальных значений. Это и вестник судьбы («несет» колосьям печальную весть о пахаре), и источник разрушительной силы, способный «развеять колосья», то есть разлучить целое и его часть, творца и творение, которое не будет «сжато» и соединится с дурной бесконечностью (у Баратынского в «Недоноске» есть более точное определение — «бесмысленная вечность»). Однако его поэтическая «функция» очевидными ассоциациями не исчерпывается. Его «ответ» (реплика в диалоге с колосьями) представляет собой значимый композиционный элемент.

Некрасовское стихотворение в качестве альтернативной медитации содержит повествование и мнимый диалог (из 15 двустиший медитативными являются те, которые входят в состав диалога между ветром и колосьями и относятся именно к реплике колосьев). Риторические вопросы получают ответ, который по существу, конечно, является той же лирической медитацией.

Ритмический курсив (пиррихий на первой стопе) выделяет 3 строки — «Не для того же пахал он и сеял» и «Да не по силам работу затеял». Обе они входят в мнимый диалог: одна принадлежит ветру, другая — колосьям. Выраженная отформатированность и ритмическое однообразие связаны в стихотворении с выбором размера. Так, С. М. Бонди, приводя в пример именно «Несжатую полосу», справедливо замечает, что «если стихотворение написано четырехстопным дактилем <...> то это значит, что в нем действительно в каждом стихе, в каждой строке по четыре стопы дактиля, т. е. по четыре ударения, причем за каждым ударным слогом следуют два безударных»¹⁵. В нашем случае мы имеем две строки, нарушающие общую монотонность метрического рисунка, композиционно противопоставленные всему тексту. Однако столь тонкие нюансы на фоне ритмического целого оказываются скрытым резервом смыслополагания, хотя, по словам Б. Томашевского, метрический репертуар Некрасова достаточно широко представлен трехсложными размерами (на 100 стихотворений около 40 трехсложные, из них 20 дактилей)¹⁶. Репрезентативность некрасовского дактиля, тем не менее, предполагает возможность смысловых сдвигов в рамках лирической композиции, несводимой ни к компози-

ционными формам, ни к фонетической глоссализации, ни к ритмическому фону.

Два отмеченных двустишья (9 и 11) представляют собой, во-первых, композиционную маску (мнимый диалог между ветром и колосьями), во-вторых, задают соотношенность на уровне словесных повторов и синтаксического параллелизма. Строчки: «Не для того же пахал он и сеял» и «Знал, для чего и пахал он, и сеял» — рифмуются между собою, будучи разделенными двустишьем про «печальный ответ». Однако ритмическое соответствие объединяет «пахал и сеял» и «не по силам работу затеял». Глубинный смысл притчи о сеятеле, как явствует из интерпретации ритмического кода, включает в себе не просто утверждение о слабости и ограниченности человеческого знания о мире и о себе, но и осознание трагической разделенности человека с самим собой как источником постижения истины, бесконечной в рамках заданного извне круга бытия. «Осенний ветер», участник диалога с колосьями, которые сами по себе неспособны завершить смыслоположением цикл жизненного пути, в составе маркированного двустишья упоминается как хаотическая сила, препятствующая концентрации, соединению, «оцельнению». Зерно, которое «налилось и созрело», а не упало, не пропало, высказывается в речи колосьев как их внутренняя сущность, ядро.

Обращая особое внимание на метафорически отмеченную экспрессему «ветер», мы вплотную подходим к расширенному до универсалии смыслу заглавия стихотворения — «Несжатая полоса». Тема жатвы, которая не состоялась и не могла состояться, в упомянутом выше стихотворении «Осень» у Баратынского задана в более трагическом ключе, глобально развернута и узнаваема в Некрасовском контексте:

Зима идет, и тощая земля
В широких лысинах бессилья,
И радостно блиставшие поля
Златыми класами обилья,
Со смертью жизнь, богатство с нищетой —
Все образы години бывшей
Сравниются под снежной пеленой,
Однообразно их покрывшей, —
Перед тобой таков отныне свет,
Но в нем тебе грядущей жатвы нет.
«Осень»

Поздняя осень. Грачи улетели.
Лес обнажился. Поля опустели.
Только не сжата полоска одна.
Грустную думу наводит она.
«Несжатая полоса»

Возвращаясь к «Осени», мы отмечаем почти все интересующие нас направления метафоризации. Ветер, способный развеять по сторонам то, что изначально слито, сконцентрировано (колосья, беседующие друг с другом), — и «буйственно несущийся» ураган из XIV строфы «Осени», который в сопоставлении этих двух текстов оказывается отмеченным семантикой нетворческого бессмыслия («глас, пошлый глас, вещатель общих дум»), но при этом оставляет за собой статус вестника беспощадной судьбы («ветер несет им печальный ответ»). Обнаженность, прозрачность, очевидность, сопровождающие осенний пейзаж, оказываются странным образом соотношены с «искусшенной женой», которая «со всех сторон своих видна»¹⁷. Идея завершенности, глобально понятой невозможности нового витка жизни и «мысли» дополняется в миниатюре Баратынского окончательным приговором «старой болтунье» — мысли, которая «плодит в полемике журнальной / Давно уж ведомое всем».

Финал «осени жизни», столь трагически безысходный у Баратынского, тем не менее, иначе воплощен Некрасовым. Завершение «Несжатой полосы» подразумевает не столько возможность дополнить пахоту и сев — жатвой. Сообщение о пахаре, который не может справиться с физической немощью, может быть осмыслено в двух направлениях. Отдельного разговора заслуживает «червь», который «сердце большое сосет», однако сильная позиция конца индексирует другие признаки — «очи потускли и голос пропал». Именно «голос» и «заунывная песня» — знаки, отсылающие весь контекст не финалистской позиции конца, но к области непрерывного возобновления «пахоты», рыхлящей землю и готовящей ее к падению нового зерна. Сознательно абстрагируясь от очевидно опознаваемого претекста (евангельский сюжет о сеятеле, репрезентированный в евангелии от Марка, гл. 4 ст. 3 [«Изыде сеятель сеять...»]), в рамках данной статьи хотелось бы отметить связь отмеченных в «Несжатой полосе» универсалий с особенностями именно стихотворной поэтики Некрасова. По словам Ю. Н. Тынянова, «в тех случаях, когда семантика определенных поэтических формул стала штампом, исчерпана и уже не может входить как значащий элемент в организацию стиха, внесение прозаизмов обогащает стих, если при этом не нарушается заданность ключа. Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее»¹⁸. Б. М. Эйхенбаум, отмечая подчеркнутую «демонстративность», «показанность» некрасовской поэтической манеры, отмечает близость стихотворной интонации к живому голосу, цитируя воспоминания А. Я. Панаевой о том, как Некрасов сочинял, постоянно прохаживаясь по комнате и вслух «однообразным голосом» произнося стихи¹⁹. Б. О. Корман, подходя к вопросу о единстве авторского созна-

ния, подтверждает тяготение некрасовской лирики к особому способу обобщения: «таким образом, социальную трактовку драматической истории, рассказанной в “Несжатой полосе”, критик обосновывает общим характером творчества Некрасова. То, что недосказано в “Несжатой полосе”, дорисовывается благодаря другим стихотворениям поэта; отдельные лирические стихотворения сливаются для критика в целостную картину, пронизанную единой авторской мыслью»²⁰. Подобный теоретический посыл исследователя имеет не сугубо конкретный, применимый лишь к частному случаю смысл, но и может послужить для значимых теоретических обобщений.

Перед нами пример того, как кардинально меняется представление о природе поэтической мысли: искушенность, которая «со всех сторон своих видна», понимаемая Баратынским как «свободная проза», у Некрасова не просто обогащает поэзию, а дает ей особый голос. Не имея прямых доказательств, что Некрасов, используя полемически заостренное, но и глубоко интимное переживание другого поэта, ответил на «сжатую мысль» — «несжатой», мы можем предположить, что, становясь объектом чужого высказывания, индивидуальная интенция Баратынского «взрыхлила» почву, на которой взрастает зерно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отметим лишь некоторые работы отечественных литературоведов и переведенные на русский язык труды по проблемам интертекстуальности и мотивному анализу: Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994; Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004; Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003; Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: введение в тему // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. Однако в определении интертекстуальности следует принимать во внимание замечание В. И. Тюпы о том, что «зафиксированные в тексте интертекстуальные явления, разумеется, могут стать предметом семиозстетической систематизации, но для этого они должны обрести статус “голосов”, складывающихся во внутренне завершённую систему глоссализации данного произведения» (Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2006. С. 257).

² «Романтическое понимание личности, новое отношение к философии — как средоточию духовной жизни, все возрастающий историзм, который и в искусстве отрицал вечные нормы прекрасного, — все вело к поискам новых художественных методов. В русской лирике 1820–1830-х годов новые методы суммарно определялись понятием — *поэзия мысли*» (Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 51).

³ Ромащенко С. А. К вопросу о возможности построения модели концепта авторского сознания через стихотворную формулу-цитату (Н. А. Некрасов «Поэт

и Гражданин») // Гуманитарное образование в Сибири. Новосибирск, 2000. С. 138–146.

⁴ Хетсо Гейр. Евгений Баратынский: жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1973.

⁵ Асеев Н. Н. Об одном стихотворении // Литература и жизнь. 1961. № 3. С. 3.

⁶ Хетсо Гейр. Евгений Баратынский: жизнь и творчество. С. 196.

⁷ Дарвин М. Н. Поэтика лирического цикла («Сумерки» Е. А. Баратынского). Кемерово, 1997.

⁸ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1983. С. 271. Далее ссылки на стихотворения Баратынского даются по этому изданию.

⁹ Символические коннотаты «рождения — смерти» как прохождения через тесное, узкое пространство стали уже общим местом (З. Фрейд, О. Ранк, К.-Г. Юнг). Особенно интересны в этой связи наблюдения С. Грофа над пациентами, у которых появляется возможность пережить состояние ужаса, характерное для т. н. БПМ-2 (второй базовой перинатальной матрицы): «Мы заперты в чудовищном кошмаре клаустрофобии, страдаем от мучительной эмоциональной и физической боли, нас пронизывает ощущение крайней беспомощности и безнадежности. <...> Когда мы сталкиваемся с бедственным состоянием безысходности в тисках маточных сокращений, мы переживаем это как картины коллективного бессознательного...» (Гроф С. Надличностное видение. Целильные возможности необычных состояний сознания. М., 2009. С. 28).

¹⁰ Там же. С. 29.

¹¹ См.: Ромащенко С. А. К вопросу о жанровой идентификации и горизонте читательского ожидания (Е. А. Баратынский «Осень») // Критика и семиотика. 2010. № 114. С. 85–98.

¹² Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы: Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 236.

¹³ Григорьев В. П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. С. 140.

¹⁴ Там же. С. 157.

¹⁵ Бонди С. М. Шестистопный ямб Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. Т. 12. С. 5.

¹⁶ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 161.

¹⁷ В стихотворении Баратынского «Филида с каждою зимою...» особенно подчеркивается стремление стареющей женщины к обнажению, развертыванию, сбрасыванию покровов («за ризой ризу опуская»), тогда как в «Осени» снежная пелена наоборот покрывает собою все, уравнивая «со смертью жизнь, богатство с нищетой».

¹⁸ Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 26.

¹⁹ Панаева А. Я. Воспоминания. М., 1948. С. 217. Цит. по: Эйхенбаум Б. М. Некрасов // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С. 369.

²⁰ Корман Б. О. Лирика Некрасова. Воронеж, 1964. С. 216.

Н. С. Измestъева

ГЕОМЕТРИЯ ВОСПРИЯТИЯ ЕВАНГЕЛЬСКОГО СЮЖЕТА в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

Статья вторая



Евангельский сюжет о воскресении Лазаря, пожалуй, самый значимый в романе Ф. М. Достоевского в силу своего очевидного воплощения в судьбе главного героя. Однако изначально в романной действительности этот герой появляется в образе и подобии Лазаря Убогого, а не Четверодневного, что провоцирует сюжетную многослойность и вариативность в интерпретации евангельского персонажа. В частности, об этом речь шла в нашей статье, опубликованной ранее¹.

В данной работе мы предлагаем взгляд на реализацию евангельского сюжета в романе Достоевского через «геометрию» восприятия преступления и наказания. Поводом для этого послужили живописные источники, на которых изображен воскресший Лазарь и которые можно соотнести с романом Достоевского. Остановимся преимущественно на трех из них.

Фреска «Воскрешение Лазаря», принадлежащая итальянскому живописцу и архитектору Джотто ди Бондоне, датируется приблизительно 1305 г. Традиционно считается, что Джотто порвал с условностями европейской интернациональной готики и сделал живопись более естественной, изображая святых реальными людьми, наделенными индивидуальностью².

Композиционно фреска Джотто построена таким образом, что фигуры Христа и Лазаря, как и остальных персонажей, находятся в одной плоскости. Их не разделяет ни план изображения, ни разница в величине фигур: все персонажи на переднем плане и одинакового размера (линейной перспективы или обратной в их изображении нет). Более того, центральная ось чуть смещена в сторону Лазаря, что свидетельствует о смещении акцента с фигуры Христа на его деяния. Речь идет не о признании (или непризнании) Христа богочеловеком; важнее оказывается мысль о вере в Бога, в чудо, в спасение души здесь и сейчас. Это то, что можно назвать «чувством пространства».

Еще одним композиционным решением стало «чувство объема», воплотившееся не только в распределении света и тени, отвечающим

в живописи именно за объемность. Объемна группировка персонажей: они стоят своего рода «стеной», загораживая дальний план или, скорее, сосредоточивая внимание зрителя на себе, отчего дальний план кажется полупустым³. В таком контексте «объемной» оказывается идея воскресения.

Таблетка из Софийского собора («Воскрешение Лазаря») в Новгороде конца XV — нач. XVI в. композиционно соотносится с фреской Джотто: все участники действия находятся на переднем плане. Однако, в противовес фреске, центральная ось несколько смещена в сторону Христа, дальний план «давит» на зрителя своими скалами (эмоционально тяжел), фигуры лишены объема (двухмерны) и диспропорциональны (здесь сказываются законы иконоческого изображения).

Объединяющим началом для фрески Джотто и Софийской таблетки, помимо названий, служит композиционный аспект. Христос и Лазарь, пока еще спеленутый, но уже вышедший в жизнь, стоят лицом друг к другу и одновременно чуть повернувшись к зрителю, демонстрируя торжество Истины. Люди, окружающие их, — свидетели великого чуда.

Наконец, картина Рембрандта (всё с тем же названием), написанная около 1630 г., сюжетно-композиционно, кажется, являет уже известную ситуацию. Однако всё в ней *другое*. Прежде всего, «действие» перенесено в пещеру, чем формально можно объяснить ограниченное число свидетелей чуда (всего четверо). Лазарь не спеленутый, но на нем свободные белые одежды. Христос с высоко поднятой правой рукой обращен не к Лазарю, а к зрителю. Лазарь же изображен *встающим* из гроба — и тоже лицом к зрителю: еще мгновение — и он откроет глаза и устремит взор на зрителя.

По мысли Рембрандта, картину можно считать законченной, если художник достиг своей цели. В этом плане цель авторов предыдущих двух изображений воскресения Лазаря отличается от цели Рембрандта. Фреска и таблетка оставляют ощущение замкнутости чуда в пределах «рамки», даже несмотря на «полуразвернутость» героев к зрителю. Центральная ось проходит таким образом, что персонажи, располагающиеся по обе стороны оси, смотрят как бы на нее. У Рембрандта же все герои обращены к зрителю; более того, акцент сделан не на результате (Лазарь воскресший), а на процессе (Лазарь воскресающий).

И, конечно, важную роль играет знаменитое рембрандтовское освещение. Световое решение таково, что основное пространство картины затемнено, так как действие происходит в пещере. Следовательно, чудо представлено «камерно», оно являет собой таинство, предполага-

ет некие интимные переживания: чудо должно стать открытием Истины для каждого, — и вместе с тем оно декларативно для всех. Освященные лица и (правая) рука Христа соответствуют принципу иконописного живописания. Однако все внимание приковывает к себе фигура восстающего ото сна Лазаря. Это главное световое пятно картины; это и есть Истина, которую должен открыть для себя зритель.

Обратим внимание еще на один момент, важный как для живописных источников, так и для романа Достоевского. На фреске и таблетке четко видна горизонталь, символизируемая вытянутой в сторону Лазаря рукой Христа. Мир, существующий в одном измерении, нужен для того, чтобы идея Христа как можно глубже проникла в сознание людей (или люди прониклись ею), ведь Христос уже «спустился», чтобы быть с ними в одном пространстве. Рембрандт, констатируя горизонталь (рука Лазаря), вводит второе измерение — вертикаль (высоко поднятая и обращенная ладонью к зрителю правая рука Христа), что свидетельствует о *нисхождении* Истины свыше. Так задается система координат для бытия мира и человека в нем.

В какой системе координат существует Родион Раскольников? Ответ на этот вопрос прежде всего находим в названии, если понимать преступление как падение, а наказание — как долгий путь от одиночества к покаянию и утолению (пусть даже частичному) жажды общения с миром. Однако в романе предостаточно сцен, изображающих физическое движение героя в обоих направлениях: это и ситуации *падения* (*нисхождения*) / *восхождения*, и блуждание среди людей — по мостам, улицам, переулкам, тупикам.

Движение героя по вертикали задано изначально: он живет под самой кровлей *высокого* пятиэтажного дома. Заострим внимание на этом моменте.

Петербург XVIII столетия застраивался, как правило, небольшими одноэтажными или двухэтажными домами, разумеется, за исключением имеющих четкость объемно-пространственной структуры храмов, дворцовых ансамблей, банков и т. д. Однако, несмотря на низкие жилые дома, вертикальная доминанта поддерживалась шпилями, к примеру, Инженерного замка, Петропавловской крепости, Адмиралтейства, и колоннами. С первой четверти XIX в., «когда размах строительства в Петербурге потребовал осуществления новых градостроительных принципов, новых масштабов застройки», Петербург стал упрочивать свой статус города «крупных зданий общественного назначения»⁴. Доходные же дома начали «расти» преимущественно с 1870-х гг., согласно общей тенденции многоэтажной застройки и сохранения «общегородской объемно-пространственной структуры и ансамблевости».

Они выражались в «со-масштабности» строительства посредством включения вертикальных доминант. В свою очередь вертикальные доминанты оживляли единую линейную застройку (протяженный фасад) и поддерживали целостность облика Петербурга⁵. И эти же вертикальные доминанты становились своего рода сущностью так называемых домов-колодцев, в одном из которых живет герой Достоевского.

Итак, каждый выход героя из дома и возвращение обратно реализуют вертикальную доминанту и вместе с тем представляют историю нисхождений/восхождений. Главную роль в этом процессе играет лестница, определяющая «лестничное» сознание героя и, как правило, затрудняющая движение.

Вообще, лестница как переход из одного пространства (или состояния) в другое, по сути, должна иметь характер *переходный* — в прямом смысле, за исключением, может быть, социальной лестницы, определяющей стабильность положения человека в пределах социального слоя. Непосредственная функция лестницы — способствовать человеку в перемещении в пространстве, построенном по вертикали. Следовательно, процесс физического нисхождения/восхождения вполне закономерен для жизни человека, органично вписан в нее.

Для героя Достоевского лестница не просто затрудняет движение, но становится своего рода мировоззрением. В романе мало лестниц, по которым бы герой поднялся или спустился беспрепятственно. Если до совершения преступления Раскольников стремится «проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице»⁶, избежав ненужных встреч и разговоров, и ему это удастся, то после убийства для героя начинаются *долгие лестницы*, со встречами и разговорами. Забравшись на высоту преступления — в квартиру старухи-процентщицы, спуститься оттуда без затруднений возможно только кубарем-признанием, но это пока не входит в планы Раскольникова, да и само признание выглядит еще одним препятствием.

Свою теорию герой моделирует в духе «лестничного» сознания, ставя на оппозиционные ступеньки — верхнюю и нижнюю — *право имеющих* и *тварей дрожащих*. Однажды попробовав освоить заманчивую высоту, Раскольников чувствует головокружение, но не от успеха пробы, а оттого что падать придется с высоты четырехэтажного дома: слишком вероятна возможность «разбиться», тем более, если к этому есть предпосылка — раскальвающееся сознание (*Раскольников*). При всем этом *дела* не может не быть, так как предощущение свободы не есть обладание ею.

Примечательно, насколько характер мыслей Раскольникова переключается с описаниями лестниц. Теория, рожденная в заточении, тем-

ноте (комната-гроб, шкаф, морская каюта) и доверенная единственному существу — мертвой невесте, внешне воплощена в «темных», «черных», «узких» лестницах:

Лестница была темная и узкая, «черная», но он все уже это знал и изучил, и ему эта обстановка нравилась: в такой темноте даже и любопытный взгляд был неопасен (7);

Лестница чем дальше, тем становилась темнее. Было уже почти одиннадцать часов, и хотя в эту пору в Петербурге нет настоящей ночи, но наверху лестницы было очень темно (22);

Лестница была узенькая, крутая и вся в помоях (75);

Отыскав в углу на дворе вход на узкую и темную лестницу, он поднялся наконец во второй этаж (241) и др.

В конечном итоге лестница сама моделирует «черные» сюжеты в сознании Раскольникова (ср.: избиение квартирной хозяйки). Лестница словно субъективируется и раз за разом воспроизводит ситуацию смерти: «мертвая тишина» и пустота на лестнице в день убийства и во сне, в котором герой возвращается на место преступления; ощущение приговоренного к смертной казни — до убийства и после смерти Мармеладова; символичное замечание Никодима Фомича, встретившегося на лестнице с Раскольниковым, что последний «кровью замочился» и т. д. Все эти сюжеты объединяются одним названием, символичным и очевидным для героя, — Голгофа. Кстати, это слово впервые произнес сам герой, правда, по отношению к сестре: «На Голгофу-то тяжело всходить» (35).

Великое восхождение Раскольникова отнесено в конец 6-й части, и в нем поистине трагический смысл: «Ноги его немели и подгибались, но шли. Он остановился на мгновение, чтобы перевести дух, чтоб оправиться, чтобы войти *человеком*» (406) (курсив наш. — Н. И.). Для чего нужно войти в контору непременно *человеком*? И какой смысл вкладывает герой в это слово, особенно если иметь в виду, что до раскаяния еще далеко?

В работе Т. А. Кошемчук «“Просто наплевал бы на кого-нибудь, укусил бы...”: зло в природе Раскольникова»⁷ доказывается, что зло изначально заложено в природе Раскольникова, причем под «злом» понимается единственно возможное качество души героя. Только злой человек мог решиться на подобное преступление, тем более что злоба, презрение, отвращение, раздражение являются доминирующими и постоянными состояниями Раскольникова. В качестве весомого аргумента, помимо всего прочего, приводится ужасающая статистика употребления перечисленных слов и всевозможных однокорневых обра-

зований. Показательно и название работы: по мысли Т. А. Кошемчук, звериный облик Раскольников не вызывает сомнений (ср.: «наплевал», «укусил»).

Действительно, с самого начала романа мы видим стремление героя обратиться *кошкой*, чтобы незамеченным «проскользнуть» по лестнице мимо хозяйки. Звериный инстинкт не подведет Раскольникова во время «пробы» (он успеет потянуть дверь на себя, чтобы Елена Ивановна не смогла закрыть ее; будет угадывать — «ощущать» — все движения старухи-процентщицы, находящейся вне поля зрения). Звериный образ появится в момент, когда Раскольников будет всматриваться в темноту лестницы, прислушиваться к шуму и шагам непрошенных посетителей, искать наугад вход на лестницу, ведущую в комнату Сони. Инстинкт самосохранения «подскажет» герою способ устранить свидетеля преступления, а затем вступить в схватку со следователем с целью «прощупывания» почвы. Одним словом, звериному оскалу присуще завидное постоянство.

В контексте перечисленного *другая* сторона души Раскольникова ставится под сомнение. Но, в таком случае, откуда у героя, оборотня по преимуществу, представление о том, что есть *человек*? Значит, на противоположном полюсе — *другой* образ.

Перечисляя, условно говоря, «добрые» поступки Раскольникова, Т. А. Кошемчук склонна видеть в них проблески *иного* состояния души, которые неизменно оказываются побежденными злым началом. Однако воскресение героя, считает автор статьи, происходит из *иного* чувства — любви, совершается на ее основе. Означает ли это, скажем, «качественную» победу «проблесков» над звериной природой Раскольникова? Если да, то необходимо более подробно их исследовать; если же нет, тогда финал романа выглядит искусственно.

Две стороны души также вписываются в концепцию «лестничного» сознания: герою предстоит «подняться» над гордыней, мрачной идеей-трихиной, чтобы обрести внутреннюю (духовную) гармонию. «Голгофа» — первый и, пожалуй, самый трудный шаг на пути к ней⁸; это путь восхождения от Лазаря Убогого к Лазарю Четверодневному.

Итак, вертикальная доминанта обозначена. Следование ей предполагает путь спасения души — через падение (преступление). В случае непринятия этого пути герой останется в бездне греха, а его бытие трансформируется в выморочное. Собственно, метаморфозы начались еще до совершения преступления, в момент, когда Раскольников «замахнулся» на великую идею. Более наглядно процесс соскальзывания в профанную реальность, на наш взгляд, изображается в двух эпизодах. В первом — герой по повестке является в контору непосредствен-

но после убийства. В этой сцене самочувствие Раскольникова определяется следующим образом: «Точно гвоздь ему вбивали в темя» (82). Безусловно, здесь есть переключки с недавним убийством, но эту же фразу можно прочесть буквально: совершенное тяготит героя, довлеет над ним, словно *вдавливает* в землю. Результат — через некоторое время «из-под земли», «из-под полу» (210) появляется мещанин и произносит суровое «*Ты убивец*» (209). Так, понятие «подпольный человек» обретает свою телесную оболочку — выпивающий мещанин в дырявом халате. Раскольников словно увидел себя, Лазаря Убогого, со стороны или — лучше — в кривом зеркале, а «новое слово» свелось в «бряканье» Заметова: «Уж не Наполеон ли какой будущий и нашу Алену Ивановну на прошлой неделе топором уколошил?» (204).

Раскольникова угнетает существование изнаночной стороны его идеи, хотя он искренне рад психологии «о двух концах» (еще одна лестница!), способной отсрочить восхождение на Голгофу. Это не значит, что сознание героя одномерно. Представление о *другой* жизни живет в нем. Вертикаль предполагает существование двух начал, то есть равновесия — миропорядок основан на балансе сил. *Другая* сторона души героя либо ищет выхода из реальности сна (первый сон Раскольникова), либо, воплощенная пунктирно, в виде единичных «добрых» поступков, стремится слить воедино точечные представления о добре и стать главной линией жизни. Но, как пишет Достоевский, «тут уж начинается новая история» (422).

«Новая история» связана с новым измерением, с *еще одним* измерением. Вертикаль важна, так как она символизирует восхождение в пространство Истины. Это — рембрандтовская вертикаль, которая, как высоко поднятая рука Христа, тянет Раскольникова-Лазаря вверх: еще мгновение — и он откроет глаза и устремит взор в живую жизнь. При этом не факт, что *мгновение* будет длиться семь лет. Чудо уже произошло: оно воскресило героя для новой жизни, оно «подняло» его из комнаты-гроба. К тому же понятие «живая жизнь» означает единение с миром, с людьми. Мертвый дом мертв для отказавшегося от Истины, но не это путь Раскольникова. Его путь связан с многомерностью, с системой координат. Среди них — рембрандтовская горизонталь.

Горизонталь фрески Джотто и Софийской таблетки становится доминантой в силу единственно заданного измерения бытия, нацеленного на изображение масштабности чуда. Христос, окруженный людьми, протягивает руку к Лазарю, и тот, уже воскреснув и стоя у входа в пещеру, должен следовать траектории движения. Здесь все свидетельствует о том, что чудо явлено миру, который, удивившись, должен уверовать.

Рембрандтовская горизонталь «принадлежит» человеку: Лазарь протягивает руку к людям, ставшим свидетелями чуда. Герой Достоевского, при всем отвращении к людям, испытывает жажду общения с ними. Его тянет в народ, хотя гордыня диктует другое поведение.

В физическом воплощении горизонталь существует во вполне прозаическом *лежании на диване*⁹, но это отнюдь не обломовское лежание. Философия смерти Раскольникова оппозиционна философии жизни Обломова. Идея вседозволенности «вышла» из распивочной, «возвысилась» до пятого этажа и «оттачивалась» героем, лежавшим «по целым суткам в углу» (6) на протяжении месяца. Спустившись вниз, Раскольников вновь занимает углы, поскольку это самая удобная позиция для наблюдения. (Однажды Раскольников сравнит себя с пауком, что очень точно соответствует его характеру: это часть «звериного» облика героя.)

Не останавливаясь подробно на семантике *угла*, отметим, что угол у Достоевского зачастую образует неправильное (во всех смыслах) пространство. Таковы, например, прежний дом Раскольникова — у *Пяти Углов*; или комната Сони — с безобразным *тупым* углом и убегающим вглубь *острым*; или холодный *угол* Мармеладова; или «вечность» Свидригайлова, представленная в виде закоптелой деревенской бани с пауками по *всем углам* и так далее. Строгая геометрия пространства Петербурга разрушена, и движение (перемещение) людей напоминает бильярд: траектория вроде бы может быть просчитана, но почему-то шары не попадают в лузы (не случайно «стук шаров на бильярде» время от времени будет сопровождать Раскольникова).

Угловое пространство романа освещается специфически. Оно менее всего бросается в глаза, если судить о нем с бытовой точки зрения. Затемненные углы скрывают то, что не должно стать всеобщим достоянием. С другой стороны, здесь мы имеем дело с рембрандтовским освещением: принципиально то, что в центре внимания, — чудо воскресения. Поэтому, несмотря противоречивые детали, подробности с «двойным дном», воскресение Лазаря является главным сюжетом в «Преступлении и наказании».

Пожалуй, наиболее выверенной траекторией движения характеризуются блуждания Раскольникова по городу. Казалось бы, они строятся по принципу сужения пространства: площадь — улица — переулок — тупик.

Иногда Раскольников, слишком замечтавшись, следует по одному и тому же маршруту и возвращается домой как «загнанная лошадь». Конечно, этот образ не случаен. Он вырвался из первого сна и прочно обосновался в реальности. Но главное — герой знает любой свой маршрут, как его знает лошадь, идущая по «памяти ног». В таком кон-

тексте случайные встречи вовсе не выглядят случайными, и уж тем более чудесными, как иногда кажется Раскольникову (например, встреча со Свидригайловым в трактире). Герой *помнит* пространство, поскольку он изучил его арифметически: собственная комната шагов в 6 длиной; 13 ступенек до хозяйской кухни; 730 шагов до дома старухи-процентщицы; 200–300 шагов до дома Мармеладова и т. д. Движение по горизонтали обозначается как «вес, мера и арифметика» (211).

У Раскольникова есть любимые места и *терпимые* (ради дела). Одним из любимых мест является Сенная площадь, так как на ней всегда много народа; здесь можно смешаться с толпой, и неприличный костюм ни у кого не вызовет возмущения. На Сенную героя приводит, как правило, «старая привычка» — «обыкновенный путь <...> прогулок» (121).

Плоскость площади задает так называемое площадное действие, которое в определенные моменты разворачивается независимо от типа пространства. Здесь важен характер действия — оно зрелищно, шумно, многолюдно.

Площадное действие, как и образ избиваемой лошади, появилось из реальности сна и продолжило свое существование в первую очередь в сознании героя Достоевского. Об этом свидетельствуют, например, сюжет об избииении квартирной хозяйки на лестнице или сон о повторном убийстве, сопровождаемом смехом неожиданных зрителей. Даже если площадное действие объективно, не вымышлено, Раскольникова всегда «тянет» принять в нем участие. Часто он сам не понимает, как ему удалось «выйти» на какое-либо происшествие.

При всем этом несомненно одно: Раскольников, участвуя в происшествии, отчасти утоляет жажду общения с миром. Как только перестает работать логика («арифметика»), душа героя откликается на чужое горе. Первый порыв чист (дважды оставленные деньги семье Мармеладова; помощь пьяной девочке на бульваре), но через некоторое время его сменяют сомнения в правильности поступка, размышления о необходимом проценте падших женщин в обществе и т. д. Действительно, проблески *другой* стороны души омрачаются тяжелой неподвижной идеей. Однако здесь нельзя не согласиться с философами, утверждающими, что ценна даже попытка. В конце концов, благодаря этим проблескам читатель понимает, что представление Раскольникова о *человеке* не композиционный прием (искусственная вставка), оно вполне органично (часть «лестничного» сознания).

Апогеем площадного действия — и вместе с тем ситуации *падения* — станет коленопреклонение непосредственно перед явкой с повинной. Площадь заменена перекрестком, но тем более символично само действие. Покаяние перед миром есть не что иное, как чистый

порыв, и после него герой не сомневается в правильности поступка. Почему же тогда слова «я убил» замерли?

Пространство площади моделирует тип сознания «как на ладони». В пределах открытого пространства человек открывается людям и того же ждет в ответ. Вместе с тем преклонить колени перед людьми равнозначно покаянию перед Богом — это священнодействие. Перекресток же представляет собой пересечение двух линий — в рамках системы координат бытия — вертикали и горизонтали. «Лестничное» сознание в тупике, но еще не изжито вполне, поэтому Раскольников не произносит заветные слова, когда слышит смех. Его душа не смирилась до конца, следовательно, он воспринимает смех как ущемление гордыни, а сам поступок обретает статус площадного действия. Вот почему нужна Голгофа — вертикальная доминанта: подняться над гордыней трудно, но необходимо, так как после наступит «живая жизнь» в ее единении с миром и людьми. Раскольников взобрался лишь на нижнюю ступень своей лестницы-Голгофы. Он, как и встающий Лазарь Рембрандта, — восходящий.

Итак, две линии соединились, образовали перекресток, воплотив систему координат мира. И все же двухмерный мир оставляет ощущение плоскости (плоского) бытия. Наверное, Рембрандт это почувствовал, введя третью линию — своего рода *глубину* чуда воскресения. Если внимательно посмотреть на картину, можно обнаружить «третье измерение»: свет падает таким образом, что освещенные лица свидетелей чуда, рука и лик Христа, фигура восстающего ото сна Лазаря образуют *диагональ*.

Как вписывается диагональ в систему координат, если она традиционно существует в двух измерениях?

Обратимся к некоторым эпизодам, предшествовавшим эпилогу: бродя по Васильевскому острову, Раскольников удивляется зелени и свежести природы; остановившись на мосту, он замечает яркое красное солнце. До *падения* мир для героя существовал в ярких красках, черно-белая гамма была на втором плане. Однако память о ярком бытии не исчезла после совершения преступления. Оказавшись на мосту, герой созерцает «почти голубую» воду Невы, сияющий купол собора, «сквозь чистый воздух» разглядывает «каждое его украшение» (89–90). Память о чистом бытии живет в «лестничном» сознании Раскольникова. Это память *человека*, который решил взойти на Голгофу.

Наконец, в эпилоге пространство каторги, несмотря на сужение, принцип *матрешки* («Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки стоит город <...> в городе крепость, в крепости острог» [410]), воскрешает память о полноценном бытии, называемом «живой жизнью»:

День опять был ясный и теплый. Ранним утром, часов в шесть, он отправился на работу, на берег реки, где в сарае устроена была обжигательная печь <...> Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стада его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь <...> (421).

В Петербурге Раскольников, стоя на мосту, смотрел *вглубь* пространства — на собор — и тосковал о *той* глубине, но не о глубине реки, хотя в этой ситуации определяющее значение имел *мост*. В аналогичной ситуации стояния над рекой самоубийство женщины (еще одно *падение* — с моста) словно воплотило *смертельную* мысль Раскольникова и одновременно отвратило героя от ее исполнения: такое падение показалось гадким, *не стóящим*. Следовательно, мост предполагал либо падение (вертикаль), либо переход на другую сторону и новые блуждания среди людей, но без людей (горизонталь).

Каторга отменяет ситуацию моста, потому что река здесь не несет забвения, это река жизни, и не предполагает бессмысленных переходов. Раскольников смотрит в ту самую глубину, о которой тосковал ранее, только теперь она оказалась реальнее. *Там живут другие* люди, истинно свободные; их время — вечность, их песня — жизнь¹⁰. Вот эту *глубину*, на наш взгляд, изобразил Рембрандт: человек способен возродиться, так как душа его вечна (бессмертна), если верить в живую Истину.

Осталось прояснить последний момент. Воскресение Раскольникова очевидно, как и воскресение Лазаря. Почему же в таком случае воскресший Лазарь назван *умершим*? В Евангелии от Иоанна читаем: «И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лице его было обвязано платком. Иисус говорит им: развяжите его, пусть идет»¹¹. Заметим, что эта ситуация *буквально* (достоверно) изображена на фреске Джотто и Софийской таблетке. Спеленутый Лазарь, даже выйдя из пещеры, пока не свободен, он связан в прямом смысле. Рембрандт, во-первых, перемещает действие в пещеру, во-вторых, «кладет» Лазаря в гроб, в-третьих, «одевает» воскресающего Лазаря в свободные одежды, способствующие движению его правой руки.

Интересны размышления Г. Боград по этому поводу. В частности, опираясь на исследования одного из искусствоведов (И. Левковой-Ламм), она отмечает, что «Раскольников, заключенный в камеру, названную в романе “гроб” или “шкаф”, напоминает Лазаря на известной иконе в ее более раннем, византийском варианте, где изображе-

ние гроба, представленного в вертикальном положении, напоминает шкаф»¹². В «Словаре сюжетов и символов в искусстве» Дж. Холла говорится, что «по старым иудейским похоронным обрядам тело хоронили в вертикальном положении <...> Византийское искусство показывает Лазаря именно в такой позе, и примеры этого повторяются в западном искусстве вплоть до эпохи Ренессанса. В более поздней живописи он встает из горизонтального гроба»¹³. На русской православной иконе «Воскрешение Лазаря» спеленутый Лазарь изображается выходящим из вертикального проема пещеры.

В таком контексте становятся понятными все разночтения живописных источников, на которые мы обратили внимание. Но главное — вертикальная доминанта получает еще одно обоснование.

Г. Богард предполагает, что Достоевский мог видеть более ранний вариант иконы (датируемой XII в.), находясь за границей или где-либо в России. Более того, по мысли исследовательницы, «иконное изображение <...> было как бы знаком *пассивного состояния* героя: представляется своеобразная духовная смерть его, изоляция от общества» (Богард, 34). Здесь можно усомниться, насколько состояние Раскольникова пассивно: на протяжении всего действия герой движется стремительно, духовная смерть изображается чересчур активно (вместо одного убийства — два, вместо бегства — судорожное стояние перед лицом смерти), в дальнейшем лихорадка полностью овладевает им.

Далее автор статьи пишет, что, возможно, «оживление» Раскольникова-Лазаря связано с тяготением Достоевского к западноевропейской художественной школе, в русле которой художники, писавшие на религиозные темы, часто фиксировали непосредственное действие героев (Богард, 35) — что мы и наблюдаем у Рембрандта. Но эти картины не соотносились с православным канонам, и, вероятно, интерес Достоевского к такого рода живописи был обусловлен близостью западной живописи к изображению человека в его «живоподобию». Следовательно, герой Достоевского — смесь «ожившего» изображения с православной иконы с активными героями западноевропейских картин (*там же*).

Вполне вероятно, что Достоевский действительно видел всевозможные варианты воскрешения Лазаря и комнату героя назвал *гробом* и *шкафом* не случайно, однако активная натура Раскольникова вряд ли списана с героев западноевропейской живописи. Она изначально определена заданным расколотым сознанием: герой — Лазарь в двух лицах, его сознание — «лестничное»; он измеряет жизнь двумя «мерами» — вертикалью и горизонталью. Другими словами, Раскольников *двуличен и двухмерен*. В такой системе координат, какой бы путь он ни выбрал, герой будет не полноценен в любом случае.

Как это ни парадоксально, но именно Мертвый дом ярче всего показывает необходимость и возможность осуществления третьей доминанты, которая открывается в созерцании «живой жизни» и оставляет ощущение полноты бытия.

Одетый в арестантские одежды, закованный в кандалы — спеленутый, Раскольников находится на пороге восприятия новой жизни, для прежней он *мертв* (ср.: «и вышел умерший»). Мертвый дом не выпустит героя в жизнь без препятствий: придется пройти все круги ада, организующие пространство каторги («Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки стоит город <...> в городе крепость, в крепости острог» [410]), чтобы вернуться в жизнь обновленным, преодолевшим строгую геометрию ради глубины истинной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: «Двуликий» Лазарь: к воплощению евангельского сюжета в «Преступлении и наказании» // Кормановские чтения. Ижевск, 2009. Вып. 8. С. 95–104.

² Об этом см., напр.: Большой энциклопедический словарь. Искусство / Ред. Я. Лев. М., 2000. С. 164.

³ Или наоборот: поскольку дальний план полупустой, внимание зрителя естественным образом сконцентрировано на персонажах.

⁴ Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: Энциклопедический справочник / Ред. коллегия: Л. Н. Белова, Г. Н. Булдаков, А. Я. Дегтярев и др. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. С. 21.

⁵ Там же. С. 24.

⁶ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 5. Далее ссылки даются на этот том с указанием номера страницы.

⁷ Данная статья — часть более обширного исследования: Кошемчук Т. А. Персонология Ф. М. Достоевского: полемические размышления // Кошемчук Т. А. Русская литература в православном контексте. СПб.: Наука, 2009. С. 92–213.

⁸ Контору приходится брать штурмом — герой поднимается дважды.

⁹ Зачастую философствование на диване описывается иронически. Например, Настасья спрашивает Раскольникова, много ли тот заработал, лежа на диване и думая. В сцене первого посещения Раскольникова Лужин произносит двусмысленную фразу: «Жалею весьма и весьма, что нахожу вас в таком положении» (114). Непонятно, с чем связано сочувствие Лужина: или с болезнью Раскольникова, или с тем, что он лежит на диване и, вместо приветствия, упорно созерцает потолок.

¹⁰ Кстати, об этом в свое время тосковал Мармеладов: «Милостивый государь <...> ведь надобно же, чтобы у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели!» (15).

¹¹ Ин. 11. 44.

¹² Богард Г. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф. М. Достоевского. New-York: Слово — Word, 1998. С. 34. (далее — *Богард* с указанием страницы.)

¹³ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-Пресс, 1996. С. 142.

О. В. Молодкина

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»



Ф. М. Достоевский любит избирать в качестве главных героев своих романов, героев-идеологов, людей молодых, только начинающих свое жизненное поприще. Они только входят в жизнь и поставлены перед необходимостью изучить ее и перед выбором: пути, идеи, цели и способов ее достижения. Таковы Раскольников, князь Мышкин. Петр Верховенский, Аркадий Долгорукий, Алеша и Иван Карамазовы. Герои очень разные, даже противоположные, если рассматривать их в свете авторской оценки. Однако их объединяет одно: все они только начинают свой путь и начинают его с сиротства, а кроме того, у каждого из них есть своя идея, в этом сиротстве выношенная.

О мифологической основе именно такой судьбы героя Достоевского пишет С. М. Телегин: «Тема брошенности, сиротства проходит через весь роман “Братья Карамазовы”. Алешу, как и двух его старших братьев, отец бросил сразу после рождения и почти забыл о нем. Мальчик воспитывался у слуги Григория, а затем у дальних родственников. Тема сиротства является традиционным дополнением к мифологии героя-ребенка. Мотив заброшенности, сиротства есть продолжение темы чудесного рождения, невзрачности или попытка избежать исполнения пророчества о его судьбе. <...>

Подбрасывание ребенка или его усыновление чужими людьми, богами, слугами или животными — характерная составляющая мифологемы. Рожденный от “высоких” родителей и брошенный ими ребенок воспитывается их двойниками — “низкими” приемными родителями, слугами, пастухами и т. д. Такое нарушение социального статуса усиливает мотив брошенности и сиротства. Покинутость, оставленность, сиротство — часть обряда инициации, необходимая ступень в обретении божественного достоинства.

В обряде посвящения ребенок находится на пути к целостности, к гармонии, к чему-то новому, к осознанию себя в качестве индивидуальности и человека. Это рождение человека в духе возможно через боль. Отсюда — мотив испытаний. А так как эти испытания он должен пройти самостоятельно, то и возникает тема оставленности, брошенности, ритуального “сиротства ”» [7; 301–302].

Такой путь проходит и герой романа «Подросток» Аркадий Долгорукий. От других героев сходной с ним судьбы он отличается тем, что автор доверяет ему весь рассказ о пройденном пути становления. Это исключает всякую объективацию героя и заставляет читателя поэтапно проходить весь путь вместе с ним, не позволяя себе роли наблюдателя (потому, на мой взгляд, этот роман — самый трудный для чтения из всего «великого пятикнижия»). Мучительное впечатление усиливается и тем, что Подросток постоянно оценивает «будущее», которое собирается описывать, как ужасное, в конце каждой главы обещает перейти к окончательной катастрофе и никак не переходит. Ожидание затягивается, «ужасы» никак не смягчаются тем, что «будущее» записок уже в прошлом в действительной жизни и катастрофы, должно быть, уже пережиты и разрешены (ведь прошло полгода). Повествование дышит живой болью только что происшедшего и никак не хочет перейти в хронику. Время рассказывания сливается со временем действия: «Наступили последние сутки моих записок, и я — на конце конца!» [1; 422]. В первой части фразы два времени сливаются, во второй — сталкиваются в каламбуре, обнажая свою разность. Тем не менее ощущение присутствия в настоящем, при совершении событий, преобладает в романе. Возможно, это связано с мировосприятием мифа, в котором все происходит одновременно «здесь и сейчас» и в вечности, в силу чего никогда не становится прошлым.

Однако герой не просто фиксирует происходящее: он выступает не только как рассказчик, но как автор-творец своего мира (и своего мифа, как мы увидим впоследствии): «Достоевский, наделяя своего героя “правом слова”, создает специфическую реальность. Слово, посредством которого происходит сотворение мира, есть “слово творящее”. Аркадий Долгорукий берет на себя ответственность сотворить мир при помощи такого слова. Речь идет о сотворении своего — внутреннего — мира, но по значению не уступающего тому, что создано Творцом. Причем здесь совершенно отсутствуют богоборческие мотивы; Подросток не стремится занять место Бога. Мы видим рождение слова: торопливая, сбивчивая речь, с оговорками, замечаниями в скобках, забеганием вперед, неправильными грамматическими формами и синтаксическими конструкциями. Поэтому обретение *своего* слова есть дар Божий, выражающийся в том, что перед нами — рождение (= воз-рождение) героя» [3; 8].

А. И. Журавлева, опираясь на «Философию искусства» Шеллинга, доказывает, что литература Нового времени продуцирует новые мифы [4; 36–37]. Художник слова становится мифотворцем. Автор записок о своей жизни творит миф о собственной судьбе, даже при стремле-

нии к самому точному изложению фактов. Мифотворчество Аркадия Долгорукого начинается с его идеи стать Ротшильдом (сама фигура Ротшильда мифологизируется в сознании современников) и с преклонения перед отцом — Версиловым. И то, и другое — результат детских уединенных мечтаний. Ребенок обладает способностью мифологического восприятия мира, у одинокого ребенка эта способность усиливается многократно. Замкнутая в узких пределах своего «я» душа Подростка жаждет обрести цельность — преклониться перед высшим началом (о жажде человека *преклониться* говорит потом Макар Иванович Долгорукий). Но, не в силах сразу преодолеть ограниченность, пробиться к божественному свету истины, он творит себе земного кумира — Версилова. Сходная ситуация создается в романе «Бесы»: Иван Шатов и Петр Верховенский — тоже подростки, не имеющие опоры, — творят себе, каждый по-своему, кумира в Ставрогине. Обожесть одержимого — опасный путь, ведущий к гибели. Аркадий Долгорукий избегает этой опасности благодаря встрече с Макаром Ивановичем. Версилов же, безмерно уважавший старца, после его смерти вновь подпадает под власть своего бесовского двойника, искушающего и толкающего на странные и страшные поступки.

Тема двойничества в творчестве Ф. М. Достоевского возникает во многом под влиянием древнерусской повести XVII века: «Истинный зародыш идеи "Жития великого грешника", — утверждает А. В. Чичерин, — идеи ненаписанного романа, пропитавшей, однако, все последние труды Достоевского, формируется отчетливо и во всю силу в "Повести о Савве Грудцыне" <...> Впервые явился в русской литературе образ двойника Саввы с поработившими его страстями и с жадной обновления. И темная сфера греха и самоутраты выступила в этой повести осязаемо и реально» [8; 370–372]. Причем в древнерусской традиции, как и в последующем у Достоевского, двойничество связывается с одиночеством, отделенностью от мира: «Видя в одиночестве отщепенство, — пишет А. М. Панченко, — средневековое сознание непременно его следствием считает двойничество: отказ от рода и корпорации сродни отказу от ангела-хранителя, которого тотчас замещает искуситель-бес. Поэтому в "Повести о Савве Грудцыне" тема двойничества решена как фаустовская тема, как тема продажи души дьяволу» [6; 154].

Герой утрачивает себя, власть над своими поступками и даже мыслями, подпадая под влияние двойника, персонифицированной части его личности (двойник вышел из «злой мысли» самого Саввы). То же самое происходит с героем Достоевского: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь <...> и ужасно этого боюсь. Точно подле вас

стоит ваш двойник, вы сами умны и разумны, тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и, Бог знает, зачем, то есть как-то нехотя хотите, сопротивляясь из всех сил, хотите», — говорит Версиров в «Подростке» [1; 408–409]. После этих слов он разбил образ, оставленный ему старцем Макаром Ивановичем.

В «Дневнике писателя» есть похожая история, закончившаяся противоположным образом: мужик, решившийся выстрелить в «причастье», в последний момент был остановлен видением, поднявшимся из глубин его собственной души: «Я поднял руку и наметился. И вот только бы выстрелить, вдруг передо мною как есть крест, а на нем Распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии» [2; 84].

В душе Версирова не нашлось достаточно сил, чтобы противостоять искушению совершить кощунство. Комментируя эту сцену, Д. С. Мережковский пишет: «Единственная сила и преимущество нашего нового религиозного состояния в том, что мы постепенно снимаем с этого реальнейшего из реальных лиц все условные романтические маски, что мы уже видим его, или, по крайней мере, начинаем видеть. Кажется, в заключительной сцене “Подростка”, одной из глубочайших сцен Достоевского, именно Версиров так прямо заглянул в лицо этому нашему Черту» [5; 389]. Сцена эта не является заключительной, но, видимо, осталась в памяти Д. С. Мережковского как таковая именно благодаря своей значительности.

У Аркадия тоже есть двойник — душа паука, жаждущая крови, которую он обнаруживает в себе в иные моменты повествования. Однако этот вышедший из мрака подсознания двойник будет побежден стремлением к благообразию — восстановлению первообраза.

Оппозиция «свет (огонь) — мрак» (здесь и далее курсив мой. — О. М.) является центральной в романе «Подросток». Идея стать Ротшильдом, отгораживающая от людей, отождествляется с мраком: «У меня есть “идея”! — подумал было я вдруг, — да так ли? Не наизусть ли я затвердил? Моя идея — это мрак и уединение, а разве теперь уж возможно уползти назад в прежний мрак? Ах, Боже мой, я ведь не сжег “документ”! Я так и забыл его сжечь третьего дня. Ворочусь и сожгу на свечке, именно на свечке; не знаю только, то ли я теперь думаю...» [1; 264]. Чтобы освободиться от мрака, надо непременно сжечь «документ», соблазняющий возможностью шантажа, злой властью над другим человеком, дающий волю «душе паука». Не случайно здесь Подросток собирает «документ» именно сжечь, а не разорвать (как в тех эпизодах романа, когда говорит об этом не с собой, а с другими людьми). Огонь

очищает, освобождает. Если в предыдущем романе, в «Бесах», огонь выполняет разрушительную функцию (пожар в Заречье), а вода — спасительную (дорога в Спасов для Степана Трофимовича Верховенского), то в «Подростке» огонь всегда противопоставлен мраку и отождествлен со светом и чистотой души. Даже влюбчивость Подростка, на которую рассчитывает Катерина Николаевна Ахмакова, определяется как «огненное» качество — пылкость. Пылкость Подростка — свойство его чистой души, противостоящей двойнику — душе паука.

О мраке и солнце говорит Аркадию его сестра Лиза, когда вспоминает о девушке, накануне покончившей с собой: «Ах, как жаль! Какой жребий! Знаешь, даже грешно, что мы идем такие веселые, а ее душа где-нибудь теперь летит *во мраке*, в каком-нибудь бездонном *мраке*, согрешившая, и с своей обидой... Аркадий, кто в ее грехе виноват? Ах, как это страшно! Думаешь ли ты когда об этом *мраке*? Ах, как я боюсь смерти, и как это грешно! Не люблю я *темноты*, то ли дело такое *солнце!*» [1; 160]. Вопрос «кто в ее грехе виноват?», обращенный к Подростку, звучит тоже не случайно: читатель знает, что вина лежит отчасти и на Аркадии, и на Версилове — на сыне и на отце (к теме самоубийств в романе мы еще вернемся). А любовь к солнцу, которой живет его сестра, Аркадию еще предстоит обрести. Это происходит после встречи с Макаром Ивановичем: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы зыграла и как бы *новый свет* проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы...» [1; 291]. В этот миг происходит слияние внешнего света со светом души. Пока душа не готова, свет не может проникнуть в нее.

Свет и мрак становятся определяющими в характеристиках героев романа. Праведника Макара Долгорукого отличает «*светлый смех*». Князь Сергей Сокольский, приносящий одни несчастья и любящим его людям, и себе самому, признается: «Я смотрю на каждое дело *мрачно*, Аркадий Макарович» [1; 246]. Перед катастрофой в жизни Подростка (обвинение в воровстве на рулетке, болезнь), катастрофой, в которой князь тоже виновен, он является к Аркадию таким: «Лицо его было *мрачно* и строго, ни малейшей улыбки. В глазах неподвижная идея» [1; 264]. Неподвижная идея (будь то мысль сделаться Ротшильдом или расплатиться с шантажистами благодаря фантастическому виигрышу на рулетке) всегда сродни мраку и противоположна живому свету истины. Источник этой истины в романе указан прямо, в словах матери Аркадия: «Христос, Аркаша, все простит: и хулу твою простит, и хуже

твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» [1; 215]. Сразу после этих слов матери Долгорукий выходит на улицу, думая о возможной и необходимой ему сегодня встрече с Версильовым. Поиски отца и поиски Бога совершаются одновременно. Это поиски опоры и защиты, защиты в том числе (или даже в первую очередь) от тьмы в собственной душе. Такую опору Подросток тщетно ищет в Версильове и находит — в Макаре Долгоруком: «Хотя роль Макара Ивановича в жизни Аркадия эпизодична (если рассматривать общий план сюжета), но по своей значимости — велика. Макар Иванович Долгорукий воплощает притчу о пастыре и заблудшей овце. Поэтому “свое” слово Подросток выстраивает в соответствии с заветами духовного отца. Традиция самоуничтожения насквозь пронизывает “записки” Аркадия Долгорукого; а сами эти “записки” становятся покаянными. Слово покаянное — слово чудотворное, “слово творящее”, так как им изживается грех и создается новая — духовная — реальность. Этим объясняется, почему у Достоевского часто встречается мотив наставления Отцом своего Сына на путь истинный, путь, который уже явлен миру в слове Божьем и из века в век повторяется как молитва “Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас!”» [3; 9–10].

Молиться тоже учит Аркадия Макар Иванович. Подросток признается, что часто забывает об этом, но в ночь перед решающими событиями он засыпает счастливый, поручив душу свою Богу: «...может быть, никогда не переживал я более отрадных мгновений в душе моей, как в те минуты раздумья среди глубокой ночи, на нарах, под арестом. <...> Да, те мгновения были светом души моей. Оскорбленный надменным Бьорингом и завтра же надеясь быть оскорбленным тою великосветскою женщиной, я слишком знал, что могу им ужасно отомстить, но я решил, что не буду мстить. <...> Я перекрестился с любовью, лег на нары и заснул ясным, детским сном» [1; 438]. Решающая победа света над мраком в душе героя даст ему силы исполнить на следующий день свое предназначение. Предназначение — главный метафизический фактор судьбы мифологического героя (и героя Достоевского, особенно в романе «Подросток»): «Сам герой рождается из осознания собственного предназначения. Божественный закон и долг — повинование предначертанию, судьбе. Ни жертвенность, ни сила, ни религиозность не создают героя, но все они занимают лишь второе место по отношению к предначертанию и подчинены ему» [7; 300]. Узнавание предначертания в мифе — результат посвящения, инициации. Герой Достоевского узнает о своем предназначении в тот день, когда оно должно исполниться, когда он поставлен перед необходимостью

действовать. Что с ним будет в начавшейся после катастроф новой жизни — мы не знаем, это за пределами романа. А в романе предназначение Аркадия — спасение отца, Версилова, от ролей убийцы и самоубийцы, что и происходит в конце 12-й главы третьей части. Одержимый двойником, Версиров уже готов выстрелить в Ахмакову, а затем в себя, когда Аркадий отталкивает его руку с пистолетом. Здесь следует вспомнить, что Версиров уже является косвенным виновником двух самоубийств — Лидии Ахмаковой (ее история схожа с судьбой Лебядкиной в «Бесах») и девушки Оли, о чьей душе, летящей во мрак, вспоминает сестра Аркадия Лиза. Душа Версирова тоже уже была готова окончательно погрузиться во мрак, когда приходит неожиданное спасение.

Оппозиция мифологических мотивов *свет* — *мрак* проявлена в судьбах и речах не только главных героев романа. Например, мать девушки-самоубийцы Оли (она названа и Дарьей Онисимовной, и Настасьей Егоровной, на это несоответствие уже указывали исследователи) говорит Аркадию: «Батюшка, голубчик, не знаю, что делать с собой. Как сумерки, так я и не выношу; как сумерки, так и перестая выносить, так меня и потянет на улицу, в *мрак*. И тянет, главное, мечтание. Мечта такая зародилась в уме, что — вот-вот я как выйду, так вдруг и встречу ее на улице. Хожу и как будто вижу ее. То есть это другие ходят, а я сзади нарочно иду да и думаю: не она ли, вот-вот, думаю, это Оля моя и есть? И думаю, и думаю. Одурела под конец, только о народ толкаюсь, тошно. Точно пьяная толкаюсь, иные бранятся. Я уже таю про себя и ни к кому не хожу. Да и куда придешь — еще тошней. Проходила сейчас мимо вас, подумала: “Дай зайду к нему: он всех добрее, и тогда был при том”. Батюшка, простите вы меня, бесполезную; я уйду сейчас и пойду...» [1; 227–228].

Эпизод этот содержит важную оценку главного героя. Несчастливая мать, потерявшая дочь, приходит к молодому Долгорукову не только потому, что он «всех добрее». Она ищет в нем опору и защиту от мрака, от мучающего ее «мечтания», она чувствует возможность найти такую защиту именно у Подростка. Не случайно повторяется в ее речи обращение «батюшка» — первоначально это обращение к отцу, хотя используется и просто как ласковое именование собеседника. Предназначение Аркадия быть защитником и спасителем угадывается уже в этом эпизоде.

Сюжет притчи о блудном сыне в «Подростке» переворачивается и творится новый мифологический сюжет — о блудном отце (Версиров действительно постоянно убегает, исчезает, поддается искушениям) и сыне — спасителе и защитнике. Этот уровень мифотворчества при-

надлежит автору, а не герою. Сам же герой в своих записках заявляет, что продолжать их никогда не будет, и отказ этот знаменует переход от мифотворчества к жизнотворчеству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975.
2. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1873 // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л.: Наука, 1980.
3. Измestьева Н. С. Концепция игры в романе Ф. М. Достоевского «Подросток»: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2005.
4. Журавлева А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник МГУ. Филология. 2001. № 6. С. 35–43.
5. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000.
6. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984.
7. Телегин С. М. Русский мифологический роман. М., 2008.
8. Чичерин А. В. Ранние предшественники Достоевского // Достоевский и русские писатели. М.: Сов. писатель, 1971.

А. А. Павлова

КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА



М. Е. Салтыкова-Щедрина многое связывало с театром. Он писал для театра: самые известные пьесы — «Тени», «Смерть Пазухина», «Утро у Хрептюгина». Однако его драматургия была почти неизвестна и современникам, и последующим поколениям. Пьесы его запрещались, и именно это стало причиной прекращения Щедриным драматургических опытов. Однако многие принципы его творчества отсылают к эстетике театра, и во многих произведениях драматургическое начало оказывается ведущим. Вследствие этого при анализе произведений Салтыкова-Щедрина необходимо учитывать *игру* как точку отчета в его художественной системе — своеобразной «кукольной» вселенной. Автор «играет» со своими героями-марионетками, ставя их в различные ситуации и тем самым проявляя их качества. Кроме того,

Щедрин играет со словом, создавая собственный причудливый язык. В разгадке правил этой игры состоит одна из задач исследователя, стремящегося глубже проникнуть в мир произведений Щедрина.

«Кукольность» в творчестве Щедрина складывалась постепенно. Как отмечал В. Гиппиус*, начинает писатель с введения «кукольных оттенков» [3; 309] в изображении мира и человека (к примеру, «обесмысленной жестикуюляции» героя), а затем приходит непосредственно к созданию образа куклы и к «кукольности в самой типологии». Подобный взгляд начинает формироваться у писателя в годы Вятской ссылки, после первых тягостных впечатлений от чиновничьей службы. Описываемый в ранних произведениях процесс превращения человека в куклу изображается как трагический и болезненный. Постепенно облик героя-марионетки складывается окончательно и «поселяется» в творимом писателем мире, который начинает напоминать театр.

Известный режиссер-кукольник Питер Шуман, говоря о природе кукольного театра**, отмечает: «В своих наиболее характерных проявлениях это также искусство анархическое, подрывное и неукротимое <...> Это искусство, которое и по судьбе своей, по духу не стремится вещать от лица правительств или цивилизации, но предпочитает свое тайное и самоуничтожительное место в обществе, в какой-то мере олицетворяя его демонов, но уж никак не общественные институты» [4; 107]. Шуман указывает на важнейшее свойство куклы — на ее *внесословное положение*: кукла стирает социальные границы, она не смотрит на «привилегии» и объединяет разные слои общества в процессе игры. Кроме того, кукла призвана олицетворять «демонов», то есть то, что обычно скрыто за внешними формами социальной культуры. Эта принципиальная **асоциальность кукольного театра** не могла не привлечь внимания такого художника, как Щедрин. Желание противостоять бездушности официальных общественных институтов привело его к созданию художественной вселенной, которая уподоблена театральным подмосткам: здесь не действуют строгие законы, этот мир во многом бессистемен и хаотичен, то есть противоположен той упорядоченной и мертвенной действительности, которая окружала Щедрина на службе.

Обратимся к анализу раннего цикла очерков «Помпадур и помпадури». Игра задается уже названием данного текста (градоначальни-

* Статья В. В. Гиппиуса «Люди и куклы в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина» представляет собой наиболее основательное исследование кукольной темы в произведениях сатирика.

** Цит. по: Уварова И. П. Кукла в ландшафте культуры.

ки «превращаются» в помпадуров). В дальнейшем одним из основных приемов становится **переименование**: привычные для читателя вещи и явления наделяются новыми именами (подобный прием можно обнаружить и в других произведениях: «Господа ташкентцы», «Господа Молчалины»). В «Господах ташкентцах» рассказчик рассуждает по этому поводу: «С расширением горизонтов явления самые общеизвестные и бесспорные утрачивают свою резкость и даже изменяют свои первоначальные названия. Глупость начинает называться благодушием, коварство — дипломатией, мошенничество — искусством жить на свете» [2; 121]. Щедрин активно использует лексику чиновничьей среды, описывает соответствующие реалии, но всё это делается писателем под знаком искажения. Говоря о наименованиях, взятых из социально-политической сферы, автор выявляет их условную природу. Чаще всего содержание, которое автор вкладывает в слово, не соответствует общеизвестному значению. Например, герой из очерка «Помпадур борьбы», которого называют Пустынником, не имеет никакого отношения к истинному значению слова «пустынник»: «Несмотря на свое звание и на преклонные лета, это был мужчина веселый, краснощекий, кровь с молоком. Любил он в меру поесть и в меру же выпить <...> и терпеть не мог уединения» [1; 204]. Переименование всем известных явлений необходимо для того, чтобы взглянуть на них по-новому, то есть автор разрушает устоявшиеся представления о мире (в том числе и языковые представления) для того, чтобы читатель увидел мир в истинном свете*.

И прием переименования, и созданный писателем образ марионетки активизируют *игровое* начало текста. Мир героев Щедрина — это мир игры, непрекращающийся процесс создания «кукол-человечков», придумывание сценариев их поведения и наблюдение за их «жизнью». Так, например, кукольных дел мастер Изуверов (герой сказки «Игрушечного дела людишки») — своего рода alter ego писателя — выступает как режиссер: создавая своих кукол, сам наблюдает за ними со стороны. Многие эпизоды в произведениях Щедрина строятся *по законам драматургии*, при этом чаще всего сами герои осознают, что участву-

* По нашему мнению, «эзопов язык», которым так знаменит Щедрин, является большей частью средством игры с читателем, или, по крайней мере, толчок к формированию этой игры дали препоны цензуры, так что в конце концов этот «тайный язык» стал неотъемлемой частью художественного целого, то есть если бы даже цензурные запреты вдруг сняли, Щедрин не стал бы писать иначе! Внешние препятствия часто преобразуются настоящим художником в дополнительные возможности творчества и становятся источником поиска новых художественных решений.

ют в спектакле. В очерках «Помпадуры и помпадурши» «срежессирована» сцена прощания со старым начальником. Здесь рассказчик прямо говорит о том, что это отрепетированное действие, даже ритуал, где каждый заведомо знает свою роль. Так, об одном из героев говорится: «Я понял, что старик играет роль, но что роль эту он выучил довольно твердо» [1; 13]; «Вице-губернатор умолк; на середину залы вывели под руки “столетнего старца”, который заплакал. Отъезжающий был так тронут, что мог сказать только:

— Успокойте старика! успокойте старика!

Столетнего старца увели; подали ростбиф...» [1; 19].

Речи героев часто прерываются «ремарками»: «Кругом раздается одобрительный шепот; советник Звенигородцев бледнеет...» [1; 17], «При этих словах раздается гром рукоплесканий, и восторженное “ура!” потрясает стены зала <...> вице-губернатор охорашивается, прочие председатели завистливо, но сомнительно улыбаются...» [1; 20]. На этих примерах видно, что искусственность в поведении героев-марионеток «вросла» в их существование и стала его частью. Еще один яркий эпизод «сознательной» игры описан Щедриным в очерке «Старая помпадурша». Вся губерния подстраивает встречи помпадура и Надежды Петровны: «Губерния на этот счет очень услужлива. Когда заметит, что помпадур в охоте, то сейчас же со всех сторон так и посыплется на него всякие благодатные случайности: и нечаянные прогулки в загородном саду, и нечаянные встречи в доме какой-нибудь гостеприимной хозяйки» [1; 48]. Сцена обряда отречения от сатаны Федора Кротикова описана следующим образом: «Лаврецкий с прочими раскаявшимися рассеялись по сторонам и притворились, что рвут цветы <...> Привезли корзины с провизией и вином, послали в город за музыкой, и покаянный день кончился премиленьким пикником, под конец которого дамы поднести Феденьке белое атласное знамя с вышитыми на нем словами “БОРЬБА”» [1; 208]. Подобные сцены, приближенные к эстетике театра, особенно часты в ранних произведениях писателя, когда его привлекал драматургический жанр, и когда марионеточные черты формировали облик его персонажей. При этом осознанность героями того, что они *играют*, необходимо понимать в особом ключе. Она сродни повторению заученной наизусть роли, а не самостоятельно сформировавшегося взгляда на мир; слова будто вложены в головы персонажей извне.

Как выше, герои, созданные Щедриным, соприродны персонажам кукольного театра, в особенности — марионеткам. Однако это все-таки *особенный мир*, во многом условный, и было бы неверно буквально сопоставлять «кукол» Щедрина с театральными куклами. Щедрин соз-

дал свой театр, где действуют особенные «артисты», носящие неповторимые имена: «каплуны», «помпадуры», «молчалины», «ташкентцы», «стригуны», «скворцы». Каждый из них обладает устойчивым набором характеристик, определенной стратегией поведения. Партия «крепко-головых» отличалась «вместимостью желудков, исполинскими размерами затылков, необычайною громадностью кулаков...» [1; 90]. Персонаж по имени Фавори «мастерски пел гривуазные песни и при этом как-то лихо вертел направо и налево головою и шевелил плечами» [1; 104]. Набор поведенческих характеристик всегда крайне малочислен, но он в полной мере определяют суть героев. В очерках Щедрина существуют «разновидности» помпадуров и помпадурш: «...высокопоставленная помпадурша отличается большею нежностью и белизною кожи и вообще смотрит как-то сытее, нежели помпадурша из низкого звания...» [1; 249]. Или так называемые «шалопай»: «Шалопай сновали по улицам, насупивши брови, фыркая во все стороны и не произнося ни единого звука, кроме “го-го-го!”» [1; 202] («Помпадуры и помпадурши»). Следует заметить, что в аспекте психологического склада героимарионетки одномерны (в отличие от других типов литературных героев, у которых внутренний мир многопланов, противоречив, сложен и не поддается однозначной трактовке).

Театральная эстетика проявляется и в том, что одним из определяющих принципов щедринского стиля является описание всевозможных *телесных аномалий*: «...он [Митенька Козелков] весело потирал руками, но в этом потирании замечалось что-то такое, что вот, казалось, так и сдерет с себя человек кожу с живого» [1; 13]; «...старшие, завидевши его [Митеньку Козелкова], улыбались, как будто бы у него был нос не в порядке или вообще в его физиономии замечалось нечто уморительное» [1; 62–63]; «Все обладали темно-оливковыми физиономиями, напоминавшими собой лики, изображаемые на старинных образах» [1; 69]; «Мерзопупиос вильнул всем телом» [1; 70]; «Правитель канцелярии, услышав эту неслыханную цитату, чуть не захлебнулся» [1; 82]; «...тело его словно пополам распалось: верхняя часть выдалась вперед и застыла в неподвижности, нижняя — отпятилась назад и судорожно завияла» [1; 86]; «...для всеобщего увеселения [Фавори] готов во всякое время сглотнуть живьем своего собственного отца» [1; 104]; «При этом вступлении Разумник Семеныч зеленеет, запускает под жилет руку и всю пятерней до крови скребет себе грудь» [1; 126]; «Перед обедом он отправлялся гулять по улицам и тут делал так называемые личные распоряжения, то есть тарасил глаза, гоготал и набрасывался на проходящих» [1; 213] (из очерков «Помпадуры и помпадурши»); «В эти горькие минуты я явственно слышу, как внутрен-

ности мои колышутся под наплывом ненависти...» [2; 117] («Господа ташкентцы»). Многочисленные примеры указывают на отдаленность изображаемого автором гротескного кукольного тела от тела человеческого. Как известно, у кукольного тела — особые законы функционирования; можно сказать, что тела героев-марионеток совершают всё то, чего в реальности персонаж никогда не совершит. Как отмечал сам Щедрин, поступки его героев — это реализовавшиеся «готовности», скрывающиеся в человеке, но не проявленные им во внешнем мире. В параллельной вселенной, которую создает писатель, действуют законы гротеска — преувеличения и искажения. В ней совершается именно то, чего не происходит в реальности, что существует в ней на уровне бестелесных мыслей, невоплощенных побуждений, скрытых и несвершенных поступков. «Невидимое» становится «видимым», а под влиянием гротескного взгляда у читателя возникает ощущение противоестественности происходящего.

Следует обратить внимание и на то, что изображение телесных аномалий в очередной раз ставит вопрос об асоциальной природе героев Щедрина. Напомним, что подобного рода «аномалии» свойственны природе кукольного персонажа: древняя кукла — искаженная, иногда без рук и ног, она «максимально приближена к миру внечеловеческому, стихийному, неокультуренной природе и, подобно карликам, гномам <...> уродам, наделена особой силой и возможностями <...> У перчаточной куклы неизбежно плечо выше другого, непропорционально большая голова, коротенькие неуклюжие ручки. Прибавьте к этому огромный нос, торчащий горб, выпяченный подбородок и живот, рот до ушей и неестественный пронзительный голос — таков облик любимца простонародной публики» [4; 71–72]. При таком «искаженном» теле дозволены соответствующие поступки и речи — нетривиальные, кричащие, нарушающие границы и запреты. По нашему мнению, именно такие куклы были ближе Салтыкову-Щедрину.

К числу особой телесности, возникающей в щедринском мире, можно отнести и то, что зачастую тому или иному персонажу (чаще второстепенному) присущ *определенный жест, какое-то одно действие*, которое он настойчиво повторяет. Помпадур постоянно «протягивал губы» [1; 50], «так уморительно надует губы» [1; 49]. Муж старой помпадурши Бламанже стоит на коленях, успокаивая жену, которая кричит и гонит его, и эта сцена повторяется автором несколько раз: «Надворный советник Бламанже <...> неслышно, словно у него были бархатные ноги, подползал к кушетке» [1; 47], он «ползал по полу и целовал ее руки» [1; 50], «умолял злосчастный Бламанже, ползая по полу» [1; 51]. Жена очередного помпадурра «только и делала, что

с утра до вечера ела печатные пряники» [1; 60]. Создается впечатление, что второстепенные персонажи Щедрина «застывают» в каком-то одном положении или ограничены определенным жестом. Подобные персонажи ярко иллюстрируют механистическую сущность тела героя-марионетки в художественном мире Щедрина. На механическую природу персонажей указывает также то, что **герои-куклы не умирают, а словно «ломаются»**: «— Моло... — проговорил он и вдруг ослабел и упал на диван» [1; 39]; «На третий день он лежал в постели и бредил <...> Но и в бреду он продолжал оставаться гражданином; он поднимал руки, он к кому-то обращался и молил спасти “нашу общую, бедную”...» [1; 39]. В данном случае сбой в желудке помпадура можно сопоставить с поломкой механизма. Митенька Козелков прерывает свою речь, чтобы перевести дух, но «...не успели слушатели оглянуться, как уже толчая была в исправности и по-прежнему толкла безостановочно» [1; 118]. Однако и он «ломается» — механизм внутри него не выдержал постоянного повторения одного и того же: «Он изнемог под бременем собственного своего красноречия и вечером почувствовал себя дурно, а к ночи уже бредил» [1; 134] («Помпадуры и помпадури»). Такого рода «поломка» в мире Щедрина приравнена к смерти, иной смерти здесь нет, потому что любая кукла в сущности бессмертна; нахождение куклы на границе жизни и смерти делает ее неуязвимой. Она может сломаться, но ее «роль» будет передана следующему герою. Рассказчик называет это качество «переимчивостью», то есть способностью копировать чужое поведение: каждый Митрофан приходит на место предыдущего, совершенно такого же, как он, и повторяет его судьбу, поэтому смерть в мире Щедрина не является завершением.

Наконец, укажем еще на одну особенность героя-марионетки — **несамостоятельность** его духовной и телесной жизни. Создается впечатление, что тело персонажа подчинено некой внешней невидимой силе: «Руки ее машинально поднимались, чтоб ущипнуть или потрепать кого-то по щеке; голова и весь корпус томно склонялись, чтоб отдохнуть на чьей-то груди» [1; 42], «помпадур, сам того не замечая, начинал подпрыгивать» [1; 47], «Он прочитал однажды; потом как-то механически повторил прочитанное по складам» [1; 136] («Помпадуры и помпадури»); «Таким образом, молча, улыбаясь и как-то машинально следуя за всеми товарищескими движениями, прожил он [Пьер] с нами шесть лет» [2; 120] («Господа ташкентцы»). Часто изображение тела дается таким образом, что его *части действуют независимо от целого*. В результате создается впечатление, что действия совершаются сами собой: «рука моя невольно опустилась» [1; 12]; «правая нога

его уже сделала машинально шаг вперед» [1; 35]; «От одного воспоминания мысль ее невольно переходила к другому» [1; 50]; «Дамы просияли и инстинктивно оправили свои платья» [1; 75]; «Он» начал задумываться почти внезапно» [1; 134]; «жир сам собою нагуливается» [1; 258] («Помпадуры и помпадурши»). Очевидно, что зависимое положение героев-марионеток определяет всё их существование.

Вышеописанные принципы изображения подводят нас к важным выводам, касающимся темы *Рока* в произведениях Салтыкова-Щедрина. В очерке «Он!!» рассказчик говорит о необходимости укоренить в себе социально обусловленное поведение, сделав его частью своего сознания: «Не то следует доказать, умеешь ли ты делать под козырек, а то, возведено ли в тебе это делание на степень врожденной идеи. Не о том речь, твердо ли ты разучил романс “Гром победы раздавайся”, а о том, составляет ли он операционный базис твоих мыслей и действий» [1; 179]. То есть рассказчик сам желает окончательно лишиться свободы, выверить каждый свой жест и каждое своё слово, стать абсолютно зависимым от чужой внеличной воли. Эта идея находит свое развитие в «Господах ташкентцах», где приводится возведенное в целую философскую систему рассуждение о *жизни по приказу*: «Прикажут — и Россия завтра же покроется школами и университетами; прикажут — просвещение, вместо школ, сосредоточится в полицейских управлениях <...> Всё начеку, всё готово устремиться куда глаза глядят» [2; 68]. Это рассуждение составляет основу существования «ташкентцев» (и прочих героев щедринского мира), всех их поступков и действий. Для осуществления своей деятельности обитателям этого мира нужны «...такие именно вещи, для выполнения которых совершенно достаточно двух элементов: приказания и готовности» [2; 71]. В связи с этим возникает важнейший вопрос **о роли судьбы** в контексте ранних произведений Щедрина. Главным моментом здесь является фатальная власть Рока над миром, в котором живут герои: он «чувствовал, что над ним тяготеет фатум, которого он ни предотвратить, ни отдалить не в силах» [1; 248]; «А судьба уже бодрствовала за него <...> помогала добродетельнейшему из всех в мире помпадуров выйти с честью из затруднения» [1; 250]; «Но судьба, видимо, покровительствует ему: он вынимает именно тот билетик, который всего тверже вызубрил» [2; 100]; «Каждого человека судьба снабжает какою-нибудь специальностью» [2; 118] («Помпадуры и помпадурши»). Данные примеры еще раз подтверждают заданность жизни каждого персонажа, предопределенность судьбы, или *срежессированность* его существования. Более того, в случае с героями Щедрина фатальность особенно подчеркивается, даже гиперболизируется; это — *гротеско-*

вая фатальность. Самое страшное для героя-марионетки — потеря возможности играть свою роль.

Анализируя произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина, созданные им в разные периоды творчества, мы пришли к выводу о том, что на всех художественных уровнях обнаруживаются смыслы, связанные с таинственной жизнью кукол. В истории русской литературы Салтыков-Щедрин не только одним из первых обратился к теме куклы, но значительно развил и углубил эту тему, выявив ее многогранность. На наш взгляд, специфика образной системы Салтыкова-Щедрина обусловлена тем, что автор черпал эту образность из архаичных представлений. Древность архетипа кукловода и марионетки придает этой теме невиданную глубину и открывает бездну смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1988. Т. 2.
2. Салтыков-Щедрин М. Е. Указ. Собр. соч. Т. 3.
3. Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. С. 295–330.
4. Уварова И. П. Кукла в ландшафте культуры: [неопубл. рукопись]. 107 с.

Е. Ю. Куликова

МЕРТВЫЕ КОРАБЛИ И МЕРТВЫЕ МОРЯКИ В ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА

(к литературным истокам бунинской морской темы)*



Морская тема в творчестве И. А. Бунина — заведомо знакомый и узнаваемый материал, хорошо известный специалистам. Об «исключительной любви Бунина к морю» пишет Саша Черный: «...до галлюцинации выпукло разворачивается оно в тиши и грозе перед глазами читателя»¹. Среди *морских* рассказов сразу вспоминаются «Копье

* Статья написана в рамках интеграционного проекта СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (общенациональный и региональный аспекты)».

Господне», «Господин из Сан-Франциско», «Конец», «Старый порт», «Воды многие», «Бернар» и др. Однако наша работа посвящена морским образам в лирике Бунина, в частности, образам мертвых кораблей и мертвых моряков.

В поэзии Бунина морская тема построена на разных нюансах: от любования изысканными оттенками воды («Всё море — как жемчужное зеркало, / Сирень с отливом млечно-золотым»; «моря пышноцветное индиго») и формами берегов, волн, огней маяков («холмилась и росла лиловая волна. / С холма на холм лилось оранжевое золото»; «валуны / Блестят на солнце мертвым боком / Из набегающей волны»; «не могу я взоров отвести / От бурных волн, от их пучины черной. / Они кипят, бушуют и гудят, / В ухабах их, меж зыбкими горами, / Качают чайки острыми крылами») — до трагических образов смерти в разных вариациях (гибель моряков, отзвуки кораблекрушений и др.).

Как отмечал Ю. Мальцев, «в детстве входят в него [Бунина] две великие силы: смерть и любовь»². «Необыкновенная жажда жизни и чувство восторга <...> соединялись у Бунина с острым, никогда не проходящим ощущением земного конца»³ — пишет и О. Михайлов. И вот это ощущение бездны, такое тютчевское чувство стояния на краю, присутствует и в прозе, и в лирике Бунина, причем именно морская тема особенно отчетливо открывает соединение страха и восторга, любования и трепета перед бытием.

Многие морские тексты Бунина пронизаны общим тревожным чувством, переживанием стихии как губительной и страшно-бесконечной в своем охвате. В стихотворении «Зеленоватый свет пустынной лунной ночи...» передается звук осеннего ветра на горах, в соснах (верх пространственной вертикали), внизу же — «мертвый плеск и шум». По словам С. В. Максимова, «для приморского жителя все виды местности делятся только на два рода: море и гору»⁴. У Бунина эта вертикаль очень отчетлива: яркими штрихами описаны сосны, «соленая свежесть ветра», и в смысловую рифму с шумящими деревьями вступает «под обрывом скал — невнятный шум и плеск». Каждая строфа стихотворения заканчивается строками о шуме — сначала волн, потом — сосен, и, наконец, в финале происходит удвоение:

...в шумном плеске волн — лишь холод лунной ночи
Да мертвый плеск и шум*.

Отметим именно «мертвенность» пейзажа, его оссианические мрачные ноты, потому что среди морских поэтических линий Буни-

* Курсив в поэтических текстах здесь и далее мой — Е. К.

на есть восприятие моря, судьбы моряков и их кораблей как *иного* мира. «Представления о потусторонней... природе корабля и морского знания в целом»⁵ идут из мифологии кораблестроительного ремесла. Морское пространство для Бунина в одной из своих ипостасей — это пространство мистическое. В духе Оссиана написано и стихотворение «На мертвый якорь кинули бакан...», в котором гавань представлена как кладбище: мачты *рыбацких пустых кораблей* напоминают *черные могильные кресты*.

Образ мертвой воды неоднократно встречается в лирике Бунина: в стихотворении «Звезды ночи осенней, холодные звезды!..» «заливы морские — темны и мертвы». С одной стороны, создается контраст с пусть мертвым, но плеском и шумом из «Зеленоватого света пустынной лунной ночи...»; с другой — морская вода словно несет на себе печать смерти. Поэт рисует почти аллегорическую картину ночного неба и моря:

Млечный Путь над заливами смутно белеет,
Точно саван ночной...
И осенние звезды, угрюмо мерцаая...
Говорят об иной — о предвечной печали
Запредельных Ночей.

«Бунинский взгляд на сущее — это взгляд с позиции вечности»⁶, отмечает О. В. Сливичкая.

Млечный Путь в тексте Бунина отсылает нас также к «Пьяному кораблю» А. Рембо, главный герой которого, *le bateau ivre*

...je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent...

...я погрузился в морскую
Поэму, освещенный звездами и светом Млечного пути...*

В переводе Е. Витковского эти строки звучат так: «Постоянная на светилах, похожая на молоко Поэма Моря». Небо у Рембо отдает свою белизну морю (океану), и отсюда появляется этот цветовой оттенок в слове *lactescent*, который на русский язык переводился по-разному⁷, вплоть до «млечности».

Эта антитетичность и в то же время зеркальность ночного неба и затихшего моря в стихотворении «Бывает море белое, молочное...» подчеркнуты композиционно. Текст разделен на две строфы — «морскую» и «небесную», контрастно направленные друг против друга.

* Перевод «Пьяного корабля» Рембо здесь и далее мой — Е. К.

Вновь Бунин описывает мертвую воду моря, напоминающую знаменитые тютчевские строки «Все зримое опять покроют воды, / И Божий лик изобразится в них!». Поэту открывается апокалиптическая ночного видения:

Бывает море белое, молочное,
Всем зримый Апокалипсис, когда
Весь мир одно молчание полночное, —

и, подобно Тютчеву, прозревшему в водах Божий лик, Бунин соединяет и одновременно противопоставляет белому морю небо, повторяя ход Рембо:

Предвечное, могильное, грозящее
Созвездиями небо — и легко
Дымящееся жемчугом, лежащее
Всемирной плащаницею млеко.

А. Блок отмечал, что «красочные и слуховые его [Бунина] впечатления богаты. Мир его — по преимуществу — мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний»⁸. Обратим внимание на эффектность зрительных образов, созданных в стихотворении «Бывает море белое, молочное...»: Бунин преобразует ночные море и небо, заливает их белым цветом, который играет оттенками жемчуга, молока. Некоторая театральность изображения подчеркивается полным снятием внутреннего звука (*молчание полночное* соответствует полной пустоте описанного мироздания).

Образ океана как *млечной плащаницы под звездной сетью* встречается и в стихотворении «Бретань». Бунин задает аналогию между рыбаками, идущими на дальний лов, и *Рыбаком нещадным и немым*, простершим *свой невод в небе*. В очередной раз подчеркивается аналогия между мачтами кораблей и крестами:

Свет серебристый, тихий, вечный.
Кресты погибших.

В стихотворении «Один я был в полночном мире...» тютчевский мотив бездны открывается через восприятие моря:

Один я был во всей вселенной,
Я был как бог ее — и мне,
Лишь мне звучал тот довременный
Глас бездны в гулкой тишине.

Глас бездны напоминает космический пейзаж стихотворения Тютчева «Как океан объемлет шар земной...»:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Находящийся наедине с бездной, лирический герой Бунина наполнен таинственными, «довременными», непостижимыми человеку звуками, которые соотносятся с гулом моря, в то время как герой Тютчева слышит глас стихии, которая влечет его *в неизмеримость темных волн*. В итоге зрительные образы у Тютчева затмевают слуховые: горящие звезды, превратившиеся *в пылающую бездну* на водах океана, словно поглощают бытие героя, а у Бунина, напротив, *глас бездны* оказывается ярким звуковым финальным ходом.

Среди бунинских переводов Л. де Лиля есть стихотворение «В темную ночь, в штиль, под экватором» («Une nuit noire, par un calme, sous l'équateur»), в котором черные небеса («noir firmament») контрастируют с «морем, где мрак и покой» («la mer immobile et sombre»). Поэт заостряет эсхатологическую направленность французского текста:

Время, Пространство, Число
С черных упали небес...
Саван молчанья и тьмы
Их поглотил без следа...
Падает Дух в пустоту...

В оригинале:

Le Temps, l'Etendue et le Nombre
Sont tombés du noir firmament...
Suaire de silence et d'ombre,
La nuit efface absolument...
L'esprit plonge au vide dormant...

Характерно, что Бунина привлекает текст Лилия, где сущность и определенность бытия поглощает именно море — как символ бесконечности. Море является бездной, воплощающей конец мира, но поэт убирает из текста личностное начало, звучащее в последней строфе:

En lui-même, avec lui, tout sombre,
Souvenir, rêve, sentiment,
Le Temps, l'Etendue et le Nombre.

Вместе с Духом исчезают *воспоминания, мечты, чувства* — то, что связано с человеком. Однако Бунин элиминирует эту строку, оставляя лишь образы Времени, Пространства и Числа, растворяющиеся в вечном морском мраке и покое.

В то же время в морских стихах Бунина среди героев — не только моряки, рыбаки или сам лирический герой, но и корабли, пароходы, различные судна, преодолевающие неизведанные пространства или тихо качающиеся у берегов. В стихотворении «В окошко из темной каюты...» лирический герой задолго до трагедии «Титаника» страшится морского плавания на пароходе. Море кипит, *потопом уносится прочь*, пароход *вкось чья-то сила уводит*. И, предвосхищая мотивы «Господина из Сан-Франциско», в котором «Атлантида» в своей «подводной утробе... на дне темного трюма» везет «просмоленный гроб», поэт называет пароход «наш темный полуночный гроб». Страх плавания пробуждает у героя хтонические и мифологические ассоциации, зафиксированные Буниным. «Семантика корабля амбивалентна, — пишут А. Н. Давыдов и Н. М. Терехихин. — <...> Корабль — медиатор, посреднике между миром живых и миром мертвых, между хаосом (океаном) и космосом (твердью). Его одновременная причастность обеим частям универсума и превращает корабль, с одной стороны, в ладью мертвых, перевозящую души людей в иной мир, а с другой — в материализованную модель мира (микрокосм), из которой может быть развернут большой мир (макркосм).

В первом («океаническом») своем аспекте разные коды корабля раскрывают его связь с миром мертвых»⁹.

Бунин превращает живой пароход в *полуночный гроб* и помещает его внутрь мироздания, под *недвижимый небосвод*,

Спокойный и благодный, чуждый
Всему, что так мрачно под ним.

Образ челна как гроба встречается и в стихотворении «Сирокко». Это как будто бы вообще не морское стихотворение: буря бушует за горой, в оливковом саду звенят бессонные кузнечики, *светляки мерцают под ногами*, но уже второй стих вводит *полуночные зыби, бушующие в бреду*, — то ли вода, то ли пески, а во второй строфе появляются *тускло блестящие волны, облитые серебром*. Общая какая-то вакхическая радость стихотворения почти не соотносится с мотивом смерти, неожиданно вторгающимся в мир, который «Господь... мчит куда-то... в восторге бредовом».

В стихотворении «Закат» («Корабли в багряном зареве заката...») вместо одного плывущего гроба Бунин рисует прекрасную картину погребального флота, медленно движущегося в лучах заката. В то же время это совершенно живописные образы, только косвенно несущие трагический оттенок: на фоне темнеющего неба и багряного зарева паруса кораблей создают лишь эффект траура. Бунин поддерживает

изобразительный ход, повторяя вслед за Тютчевым синтаксическую конструкцию, используемую, например, в «Весенней грозе»: после трех строф описания грозы четвертая начинается со слов «Ты скажешь...», за которыми следует аллегорическая мифологическая сцена. В «Закате» предпоследний стих вводит финальный образ:

Скажешь: это снялся в трауре глубоком
Погребальный флот.

Тихое, почти мистическое движение почти бесплотных кораблей описано в стихотворении «Дюны». Здесь нет *воображаемых* конструкций, это обычный печальный, точный, не пышный и не театральный пейзаж с минимальной игрой цветов и оттенков:

За сизыми дюнами — северный тусклый туман.
За сизыми дюнами — серая даль океана.
На зыби холодной, у берега — черный баклан,
На зыби маячит высокая шейка баклана.

Нарочитая анафоричность первой строфы создает эффект повторяемости и обыденности. Но тихий северный пейзаж оказывается таинственным и мистическим из-за образа кораблей, описанных Буниным чуть ли не наподобие знаменитого сюжета о Летучем Голландце:

Вдали иногда
Проходят, как тени, норвежские старые шхуны —
И снова все пусто.

Шхуны кажутся нереальными, литературными не только из-за сравнения с тенями: наречие *вдали* и последующий опустелый вид закольцовывают композиционный ритм стихотворения, которое начинается со строк о *северном тусклом тумане* и ими же заканчивается:

Туман синеватый и дюны.

В стихотворении «С корабля» пространство сдвинуто в сторону берега, сырого песка, от моря остаются только

пенные буруны
У сизых каменистых берегов.

В центре описания — разбитая шхуна и кости погибших. Центральный стих «кто жалеет мертвых рыбаков» — отклик на знаменитое «*Oseano Nox*» В. Гюго, в котором теме забвения посвящена вторая часть текста:

Puis votre souvenir même est enseveli.
Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.
Le temps, qui sur toute ombre en verse une plus noire,
Sur le sombre océan jette le sombre oublié.

...Потом — и имена в туман
Уходят, как тела ушли на дно бесследно,
И Время стелет тень над вашей тенью бледной, —
Забвенье темное на темный океан.

(Пер. В. Брюсова)

В финале повествовательная точка зрения принадлежит живым, авторский голос звучит подчеркнуто с берега, от тех, кто остался на суше и мог бы думать о погибших матросах и капитанах:

O flots! Que vous savez de lugubres histoires!
Flots profonds redoutés des mères à genoux!
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous!

О волны, сколько же вы знаете историй,
Которые страшат смиренных матерей!
Вы говорите нам, что смерть не за горами;
Вы набегаете на берег вечерами,
Чтоб мертвых отпевать на языке морей.

(Пер. В. Микушевича)

Стихотворение Бунина состоит всего из двух четверостиший, но отзвуки текста Гюго пронизывают его насквозь. Между тем бунинское восприятие совсем иное. Поэт представляет яркую картинку берега с останками разбитого судна и рыбаков, причем выделено цветное пятно, напоминающее полотно Коровина, — *красный киль* шхуны, на фоне сияющего неба («радость неба, свет и бирюза») и *утреннего норд-оста*. Если Гюго описывает страшную гибель моряков («Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues! / Vous roulez à travers les sombres étendues, / heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus. — В пер. В. Брюсова: «И никому не знать, что случилось с вашим телом, / Несчастные! Оно, по сумрачным пределам / Влчась, черепом о грани камней бьет»), то Бунин как бы отодвигает все происшедшее раньше и, уже подобно другому французскому поэту, видит оставшуюся красоту: «блеск костей лишь радует глаза». Имеется в виду, конечно, Бодлер, для которого зрелище падали — лишь способ сказать возлюбленной о своей бессмертной любви, а гниющий труп обрастает метафорами, в восприятии поэта он похож на распускающийся цветок (*une fleur s'épanouir*), журчащую воду, ветер (*l'eau courante et le vent*).

В стихотворении «Одно лишь небо, светлое, ночное...» ночное море также описывается с берега, и *жуткое и тревожное* место воздействует на Понт, давая ему силу к разрушению. Важный для Бунина элегический мотив руины в тексте обрастает морскими ассоциациями, и не приближающиеся к земле корабли даны более фоном, чем истинными героями стихотворения. Строки:

То Понт кипит, в песках могилы роет...
И волосы утопленников моет —

перекликаются с уже упоминавшимся «Пьяным кораблем» А.Рембо:

...travers mes liens frêles
Des noyés descendaient dormir; à reculons!

И я блуждал, пока сквозь мои обветшалые снасти
Утопленники спускались уснуть, отступая!

Обветшалые снасти *пьяного корабля* у Рембо напоминают плывущие в воде волосы, и в сочетании со следующей строкой о медленно спускающихся вниз утопленниках происходит своего рода визуальная подмена. В стихотворении Бунина этот же образ конкретизирован: море, моющее волосы утопленников, *влача их по волне*, — живописный финал, позволяющий почувствовать медленное и плавное движение воды, контрастирующее с предыдущими строками о кипении Понта.

В лирике Бунина есть и моряки, которых спасло заступничество *Девы Марии, Звезды Морей*:

Рукой, от стужи онемелой,
Я правил парус корабля.
Но ты сама, в одежде белой,
Сошла и стала у руля.

И креп я духом, маловерный,
И в блеске звездной синевы
Туманный нимб, как отблеск серный,
Сиял округ твоей главы.

Покровительницу рыбаков и моряков, Звезду Морей, Марию, часто упоминают поэты в морских стихотворениях:

Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mufle aux Océans poussifs!

Думая только, чтобы сияющие ноги Марий
Смогли бы наступить на задыхающуюся морду Океана —

пишет Рембо в «Пьяном корабле», упоминая Марию-Магдалину, Марию де Клеопа (*femme de Cléopas*) и Марию Саломе (*Marie-Salomé*), которые, согласно провансальской легенде, вернулись из Палестины в 50-м году от Рождества Христова в барке без руля и остановились во Франции, в местечке, которое называется сейчас *Saintes-Maries de la mer*.

В третьем стихотворении микроцикла «У моря» Вл. Ходасевич касается любимой легенды рыбаков о Звезде Морей:

Под вечер буря налетела.
О, как скучал под бурей он,
Когда гремело и свистело,
И застилало небосклон!

Увы! Он слушал не впервые,
Как у изломанных снастей
Молились рыбаки Марии,
Заступнице, Звезде Морей!

И не впервые, не впервые
Он людям говорил из тьмы:
«Мария тут иль не Мария —
не бойтесь, не потонем мы».

Ироническое отношение героя Ходасевича, подобно романтику, скучающего под бурей, для которого морская катастрофа — лишь розыгрыш, противоположно искренней вере рыбаков. В стихотворении Бунина лирический герой принимает эту веру:

Единая, земному горю
Причастная! Ты, что дала
Свое святое имя морю!

Однако «маловерие» остается, и в финале поэт сравнивает *туманный нимб* вокруг главы Марии с *отблеском серным*, сближая тем самым спасение и гибель.

Морские мотивы в поэзии и прозе Бунина совмещают спасение и гибель, мертвенность и переизбыток жизни. Мертвенность моря, всегда подчеркиваемая поэтом, заставляет думать об «общей катастрофичности бытия, непрочности всего того, что доселе казалось утвердившимся, незыблемым»¹⁰, как пишет О. Михайлов. Отсутствие незыблемого в мире наделяет всё, *прежде бывшее*, особенной ценностью, поскольку опасность катастрофы и сама катастрофа знаменуют собой апокалиптическую точку конца.

Однако у Бунина это еще и точка зарождения жизни, исходящей из всех прежде бывших существований, из всех погребенных на дне

морском и в земле. Не случайно автобиографическая *морина* «Воды многие» завершается видением, в котором пред взором поэта предстают его давно умершие родители: «А в рубке были, кроме рулевого, отец и мать, давно, как я хорошо понимал, умершие, но живые все-таки <...> И я чувствовал к ним необыкновенную нежность в ответ на те ласковые, милые улыбки, с которыми они смотрели на меня, гордясь мной, моей отвагой. И было в их улыбках еще что-то, смутный смысл чего был, кажется, таков: да благословит тебя Бог, живи, радуйся, пользуйся тем кратким земным сроком, что и ты получил в свой черед от него». Жизнь и смерть совмещены, ритмично сменяют друг друга, а бунинское море — это качающаяся над морем «колыбель памяти». Не о такой ли колыбели писал В. Н. Топоров: «...поэт одаривает читателя тем, что сохраняется в его прапамяти, в редчайших случаях связывающей ребенка с тем, что было до культуры, до речи и даже до рождения, с той “первоосновой жизни” <...> которая и составляет содержание и смысл припоминаний, эксплицируемых из хаоса, туманного бреда, зыбкости, сна с помощью органического кода»¹¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Саша Черный. «Роза Иерихона» // И. А. Бунин: pro et contra. СПб., 2001. С. 359.

² Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. М., 1994. С. 30.

³ Михайлов О. Н. Жизнь Бунина. М., 2002. С. 16.

⁴ Максимов С. Год на Севере. СПб., 1871. С. 40.

⁵ Давыдов А. Н., Терехихин Н. М. Порт и корабль: семантика северорусской морской культуры // Механизмы культуры. М., 1990. С. 176.

⁶ Сливцкая О. В. Человек Бунина как космос и личность // Время. Личность. Культура / СПб. академия культуры, отв. ред. Г. М. Шарпило. СПб., 1997. С. 110.

⁷ Например, «молокообразный», похожий на молоко.

⁸ Блок А. О лирике <фрагмент> // И. А. Бунин: pro et contra. СПб., 2001. С. 268.

⁹ Давыдов А. Н., Терехихин Н. М. Указ. соч. С. 180.

¹⁰ Михайлов О. Н. Указ. соч. С. 439.

¹¹ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 435.

К. А. Нагина

«НЕТ ИСХОДА ИЗ ВЬЮГ...»:

Метель в русской литературе XIX – нач. XX в.



Эпохой рождения *метельного* текста русской литературы являются первые четыре десятилетия XIX в. Начинаясь в «Светлане» и других стихотворениях В. А. Жуковского, он продолжается стихами П. А. Вяземского, А. С. Пушкина и почти одновременно развивается в прозе, усваивая накопленный в поэзии семантический и образный потенциал. Произведения русских писателей XVIII в. как бы готовят «плацдарм» для некоторых *метельных* тем и мотивов следующего столетия. *Метель* и *вьюга* чужды словарю тех поэтов, в творчестве которых появляется национальный зимний пейзаж, их заменяет *снег* во всевозможных модификациях, в своем *буревом* значении устойчиво связанный с *бореем*. Уже у М. В. Ломоносова географическое положение России, ее климатические особенности — суровые северные зимы, демонстрирующие величественную ипостась возмущенной стихии, соотносятся с национальным характером. Россия у Ломоносова метонимически представлена одной из *стран, родящих снега*. Это *буревое* качество страны способствует укреплению ее положения на мировой арене и переносится на монархов. Еще более отчетливо отождествление северного, *снежного* начала России с ее сынами-*россами* звучит у Г. Р. Державина: у тех, кто «в зиме рождены под снегами, / Под молниями, под громами», «пылают огонь в сердцах»¹ («На взятие Измаила»). Образно-смысловая оппозиция *огонь — лед*, вскрывающая *огневую* природу *росса/витязя*, свойственна и поэзии Н. А. Львова. В развернутом виде она представлена в стихотворении «Новый XIX век в России». С другой стороны, *метель* (так и не названная *метелью*) в поэтических произведениях XVIII столетия выступает и просто в качестве составляющей зимнего национального пейзажа, без иных смыслов.

Тенденция, означенная произведениями Ломоносова, Державина, Львова, отзовется в XIX веке в лирике Н. М. Языкова, в романе «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера; в XX — особенно выпукло в творчестве В. Брюсова, где *метель* символизирует бесстрашие, гордое презрение к смерти, свойственное не только *гуннам, скифам и викингам*, но и соотечественникам поэта, захлестнутым *революцион-*

ным шквалом. Кроме того, в метельном тексте сохранится устойчивая корреляция *огня и снега*», *льда* — в дальнейшем *метели*, причем оппозиционность этих стихий постепенно сотрется, уступив место тождественности.

Мотивом-претекстом *метели* Т. И. Печерская и Е. К. Никанорова считают мотив *бури на море*. «Бурю в степи» исследователи представляют в качестве «национального (русифицированного) варианта» «античного по происхождению мотива» и связывают его появление в отечественной литературе со сменой «историко-культурного кода», выдвиганием на «первый план идей национальной самобытности, особенностей национального типа или характера, формирование которого происходит не без влияния природного ландшафта или климата»². Однако с мотивом «бури на море» вполне может соперничать мотив «бури в пустыне»: оба они соотносятся с архаическим сюжетом природного катаклизма, представленным в сакральных текстах. Персонажи такого протосюжета в *буре* обретают божественное откровение. Необходимым элементом сюжета являются мотив *испытания/инициации* и взаимодействующий с ним мотив этического самоопределения персонажа. Двуединство сюжета природного катаклизма проявляется в *метельных* текстах в виде метафорического уподобления степи морю и пустыне, причем *морской* и *пустынный* коды присутствуют в одном и том же тексте (к примеру, в «Бурани» С. Т. Аксакова, «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, в «Метели» и «Хозяине и работнике» Л. Толстого).

Почти сразу определяются два инварианта сюжета *метели*: инфернальный и позитивный, упорядоченный³. Первый связан с синтагматическим комплексом вихревого вращения: это хаотическое бесконечное кружение, отражающее неразрешимость главных проблем бытия. Второй инвариант предполагает движение от хаоса к упорядоченности, что отзывается в судьбах персонажей: *метель* выступает здесь в роли путеводительной стихии. В упорядоченном инварианте от человека требуется нравственное усилие, чтобы приподняться над своим эмпирическим существованием и совершить этический выбор. На этом уровне *метель* сопрягается с историческим процессом, как у Пушкина, Л. Толстого, Блока, А. Белого, Булгакова, Брюсова, Пильняка, Пастернака; или даже поднимается над ним, позволяя человеку преодолеть свою конечную сущность, как в «Хозяине и работнике» Л. Толстого. Одна из линий *метельного* сюжета как раз метафорически соотносит *метель* с русским бунтом и революцией, что дает возможность этому мотиву значительно расширить свои границы в XX веке.

С *метелью-судьбой* сопрягается *метель-страсть*, причем последний сюжет может развиваться в обоих направлениях: как инфер-

нальном, так и позитивном. Отмеченные тенденции отчетливо проявляются в *метельных* сценах Л. Толстого. В первой сцене — роды *маленькой княгини* — явственно ощущается пушкинское присутствие: неожиданно разгулявшаяся за окнами Лысогорского дома *метель* демонстрирует волю судьбы-провидения. Пушкинская *метель* — *зверь и дитя* — корреспондирует с обликом героини, физические страдания которой обнажают близость женской души *ночной* душе *зверя* (мотив трансформации женского в страдающее *зверское* характерен для всех сцен родов в творчестве Л. Толстого, хотя *метель* сопровождает этот процесс только в «Войне и мире»). Однако со *зверским* соседствует *детское*, уязвимое, также просыпающееся в женщине с родовыми муками. Женщина у Толстого, как природа у Пушкина, «и палач, и жертва <...> двузначная стихия, уничтожающая самое себя, рвущая на части собственное тело, болящая от ран себе наносимых»⁴.

С Жуковским и Пушкиным в *метельной* сцене «Войны и мира» связан балладный мотив — обнаружение пропавшего жениха в круговерти *метели*. Здесь продолжается смещение сюжета, происшедшее в «Светлане» по отношению к первоисточку и продолженное Пушкиным в «Метели»: у Толстого воскресает жених, но умирает невеста. Мотив *невинной вины*, которую, по замечанию А. И. Иваницкого, героиня Пушкина переживает «балладно»⁵, тоже претерпевает трансформации. Если Марья Гавриловна неповинна в смерти Владимира, но испытывает укоры совести, то муки совести Болконского должны быть невыносимы: он готов был оплатить свой триумф страданиями близких ему людей. Как и у Пушкина, у Толстого *метель* и *война* являются вариантами проявления *стихии*: после неудачной для русских кампании 1805 года в *метель* князь Андрей теряет жену, а после Бородинского сражения, во время *пожара* Москвы, обретает невесту. Функции *метели* в сцене обретения невесты выполняет *пожар*.

В «Анне Карениной» *метельный* сюжет также связан с темой обретения жениха: Алексей Вронский является перед Анной из вьюжной круговерти, подобно Андрею Болконскому. Семантика *метели-судьбы* сохраняется и в этой сцене, но в описании *метели* доминирует inferнальное начало: это *страшная буря*, которая *рвалась и свистала на железнодорожной станции*. Это начало поддержано и *метельным топосом*, в роли которого выступает *железная дорога*. Образ *метели* на *железнодорожной станции* вкупе с описанием паровоза корреспондирует со словами апостола Павла из «Послания к Римлянам», взятыми эпиграфом к роману. В этой сцене присутствует несколько мотивов, которые, как и пушкинские, будут в дальнейшем «питать» *метельный* текст русской литературы.

Первая группа мотивов связана с отсутствием границ между внутренним и внешним локусами, взаимопроницаемостью стихии и *вагона/укрытия*, чреватых его разрушением. Ядром следующей группы мотивов является эмоциональное состояние Анны: предаваясь страсти, она испытывает радость, смешанную с ужасом, ей одновременно *страшно и весело*. Бурю и страсть объединяет «нечто стихийное, странное и веселое, ледяное, жгучее»⁶, *упоительный восторг* на краю бездны, отсутствие различий между добром и злом. Эта эмоциональная доминанта и вместе с ней *метель* провоцируют пограничное состояние, или состояние *измененного сознания*, в котором пребывает героиня, находящаяся в центре *метельного* локуса — с ним связана третья группа мотивов толстовского «*метельного*» текста.

Эти мотивы питают творчество Блока, Пастернака, А. Белого, псевдосоздающих *метель-страсть*. «Кубок метелей» А. Белого стоит несколько особняком как самое крупное и, пожалуй, самое противоречивое произведение подобного рода. Автор «Четвертой симфонии» учитывает предшествующие накопления *метельного* сюжета, но, в силу переакцентировки, они не всегда легко узнаваемы, чего нельзя сказать о «Снежной маске» А. Блока. Гибельный восторг, переживаемый лирическим героем цикла, отсылает к эмоционально-противоречивому чувству толстовской Анны. Собственно, «символической танато-поэзии»⁷ вообще не чужда позитивная оценка смерти (смерть в ее инициационном аспекте базируется на «*взаимозаменяемости Эроса и Танатоса, их статической амбивалентности*»⁸ (курсив автора. — К. Н.). Она обнаруживается у Сологуба, Бальмонта, Брюсова, Мережковского, но у Блока эмоционально-противоречивое переживание гибельного восторга, эстетизация смерти получают развернутую *метельно-огненную* символику. Мотив восторженного *самосожжения* опять же характерен для *солнечной символики* начала века: им «возвещается посвящение в новую жизнь, в обновленные состояния сознания»⁹. Однако только у Блока он соединяется с метелью, до этого обнаруживаясь в *метельном* тексте Толстого: сквозь вьюгу Анну и Вронского слепил *красный огонь паровоза*. Поэтика «Снежной маски», как и *метельной* сцены «Анны Карениной», построена на оксюморонных сочетаниях — метель и огонь, холод и жар, страх и веселье, радость и гибель.

С *веселой гибелью* на *снежном костре* корреспондирует мотив «метельного опьянения». У Блока «и вино, и огонь составляют сущность самого снега, который и опьяняет, и жжет <...> Блок обнаруживает тайное родство всех трех стихий: снежной, хмельной и пламенной, — из которых первая оказывается главной и объединяющей»¹⁰. И опять

мотив *метельного опьянения* близок к *пограничному* состоянию Анны, движущейся к своей судьбе в вагоне *железной дороги*.

Мотив движения к финальной точке — смерти, движения, осененного неумолимым роком, организует *метельные* тексты двух писателей. Как и Анна, лирический герой «Снежной маски» — герой, «вставший на путь»¹¹. Но в финальной точке обнаруживается разность поэтических концепций *метельной* любви-страсти Толстого и Блока. Анна переживает смерть духовную и физическую, это гибель-разрушение. Концепция гибели лирического героя Блока принципиально иная: это не месть, а «жертвенная гибель, которая связана поэтому с образами креста, распятия <...> огня, костра...»¹². Огонь имеет у Блока совсем иную семантику, восходя, как демонстрирует З. Г. Минц, к поэзии Вл. Соловьева. В соответствии «с общим оксюморонным духом цикла», смерть превращается в воскресение, в «преображение личности»¹³.

И, наконец, различия обнаруживаются в репрезентации *метельного* мира. У Толстого он внеличностен, стихийен и представляет собой внешнюю силу, захватывающую и увлекающую человека. У Блока *ты* и *я* одновременно родственны друг другу и отчетливо противопоставлены, черты внешности *ты* «заметно деантропоморфизированы»¹⁴. *Ты* — это и женщина, и комета, и сама *метель*.

Пушкинский и толстовский *мифы о метели* составляют часть *метельного* текста «Детство Люверс» Пастернака, где семантика *метели* учитывает и значение *судьбы/смерти*, и *страсти*. В «Детстве Люверс» *метельные* эпизоды двух романов Л. Толстого составляют подтекст рецепции героиней вьюги и родов матери: здесь и *раздвоение*, и inferнальная жажда разрушительной деятельности, с которыми корреспондирует мотив безумия, и смешение *ужаса/восторга*, и деформация пространства, спровоцированная состоянием измененного сознания: *полубреда/полусна*, которое, в свою очередь, вызвано *вьюгой*. По наблюдению В. Абашева, у Пастернака *вьюга* является частью *магически-северной* компоненты. *Север* присутствует в мире Пастернака «как топос сказочного, магического», связанный «с вдохновением и творчеством». В «Детстве Люверс» он представлен не только метонимически — *зимой* и *вьюгой*, но и, как показывает В. Абашев, «анagramматической инвертацией имени героини»¹⁵. Выстраивая движение героини с *северным* именем от *младенчества* «через испытание, страдание и поучение — к принятию христианской заповеди любви к ближнему» — Пастернак перевоссоздает один из инвариантов *метельного* сюжета русской литературы, в котором *метель*, являясь олицетворением судьбы, проводит персонажа через страдания к откровению.

Эта модель сюжета *метели* наиболее полно воплощена в «Хозяине и работнике» Л. Толстого. Персонаж этой повести начинает, правда, не с «первобытного младенчества», а с заблуждения. Через страх смерти, повлекший за собой тяжелые нравственные страдания, Брехунов проникается неожиданным сочувствием к работнику Никите и спасает его ценой собственной жизни. Этап «поучения» тоже присутствует в повести. Восстанавливая «культовую модель посетителя» (М. Элиаде) в сновидении своего персонажа, Л. Толстой отсылает читателя к библейскому протосюжету, в котором *главный хозяин* бытия из бури обращается к человеку. Божественным откровением в *снежной пустыне* становится бытийное открытие о взаимосвязи всего сущего — «он [Брехунов] — Никита, а Никита — он».

Эта возможность прозрения становится главным итогом одной из *метельных* линий русской классической литературы, в которой метель воспринимается как судьба и провидение, а человек представляется творческим существом, способным в акте самопожертвования осуществить свое бытийное предназначение. Здесь метель далеко не тождественна историческому процессу. Напротив, становясь источником духовного напряжения, она позволяет подняться над конкретно-историческим временем и пространством, установить нарушенное соответствие между Вселенной и человеком, провоцируя «переход от микрокосма к макрокосму» за счет преодоления человеком «своей эмпирической сущности как конечного существа»¹⁶.

В XX в. *метель* «ведет» себя чрезвычайно активно, осуществляя экспансию литературного пространства, чему явно способствует сама эпоха. Если в период зарождения *метельного* текста *буревая* ипостась России представляется сильной стороной страны, олицетворением величия и неутомимой энергии ее сынов-*россов*, то в XX — она оборачивается своей противоположностью: ощущением зыбкости бытия, балансированием над бездной и, наконец, полетом в бездну, разверзшуюся под общественным укладом. Амбивалентная по своей природе, *метель* как нельзя лучше отражает тревожное духовное самочувствие русского человека: арсенал *метельных* поэтических текстов в первые десятилетия XX в. увеличивается в десятки раз. Разрушительная деятельность *метели* уравнивается созидательной: она восстанавливает нарушенные между микрокосмом и макрокосмом связи, все так же способствуя постижению истины.

Переход к этой главе *метельного* текста русской литературы связан с творчеством А. П. Чехова. К 1880-м гг. уже накопилось достаточно семантических и образных клише, чтобы обмануть ожидания читателей, продемонстрировав им несовпадение поведения персонажей

с поведением героев уже знакомых *метельных* сюжетов. В рассказе «Ведьма» Чехов развивает тему *метели* в русле балладной традиции, вслед за Пушкиным и Л. Толстым продолжая смещение балладного сюжета. Архетип *невесты, томящейся в ожидании своего жениха*, отраженный в образе Раисы Ниловны, вкупе с мотивами *метели* и *сна* создают балладный контекст происходящего. Однако в чеховском повествовании «срабатывает прием ретардации — торможения, и разрешение действия, финальная точка, гибель откладываются на неопределенный срок»¹⁷. Двоемирие, свойственное архетипу баллады, тоже «специфично: <...> оно сопрягает внутренние миры Савелия и Раисы, отраженные друг в друге»¹⁸.

Актуализация женского начала в образе Раисы Ниловны, поддержанная мотивами *метели, огня и воды*, обращает к мотиву инициационного испытания, которое проходит персонаж волшебной сказки у хозяйки *лесного дома*. Ситуация сказочного испытания связывает рассказ Чехова с «Метелью» и «Капитанской дочкой» Пушкина, в которых, как пишет А. И. Иваницкий, «вторжение зимней предвечной природы (движущей стихии и питающей почвы) превращает дворянского героя любовного романа в героя волшебной сказки»¹⁹.

У Чехова молодой почтальон, заблудившийся в степи, выезжает к церковной сторожке, которая находится рядом с одинокой церковью. В этой сторожке он обнаруживает молодую женщину, хотя и замужнюю, но ждущую своего истинного жениха. Рассказ Чехова повторяет ситуацию *сказочного (инициационного) испытания*, связанного у Пушкина с вторжением стихии. В «Ведьме» присутствуют все основные атрибуты инициации, что свойственно и другим произведениям писателя (к примеру, «Дому с мезонином» и «Именинам») ²⁰. Сюжетная схема этих рассказов «сводится к преодолению героями разного рода препятствий, причем доминантная роль отводится женскому персонажу. Наиболее развитый инвариант сюжета заканчивается бегством героев из заколдованного пространства»²¹. Ситуация инициационного испытания в первую очередь обнажает несостоятельность *белокурого молодого почтальона*, который оказывается ложным героем. Переосмысливает Чехов и эротический мотив, введенный в *метельный* текст в «Анне Карениной». Эротическое начало, связанное с метелью, получает у Чехова оригинальную трактовку, заключающуюся не только в снижении персонажей — и дьячка Савелия Гыкина, и почтальона, охваченных сильными чувствами, но и в «негативной реакции на эротические импульсы», которую С. Сендерович считает «редкой в литературе, отличительно чеховской чертой»²².

Природная стихия, как и в былые времена, является знаком возможности изменения судеб, однако персонажи не способны принять ее *материнскую*, путеводительную помощь. Инверсия метельного сюжета, несовпадение мифологического и сказочного планов с действительностью призваны продемонстрировать, что «героем эпохи оказывается личность, лишенная героического начала, не способная стать героем в классическом смысле слова»²³.

А вот *буревой* XX век вновь потребовал от современника соответствия своему амбивалентному стихийному началу: человек поднялся вровень со стихией, осознал свою *огневую* сущность и с упоением встал на краю бездны, испытывая гибельный восторг.

Метель как литературная универсалия таит в себе колоссальный потенциал, далеко не исчерпанный русской литературой: об этом свидетельствуют ее новые тексты — к примеру, повесть В. Сорокина «Метель» (2010). Ведь *метель* — одно из проявлений «трансцендентной истины», «небывало́го», «запредельного и вечного»²⁴, данное человеку как форма «откровения и узнавания все нового и нового о себе и о жизни» (Б. Л. Пастернак).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1947. С. 79.

² Печерская Т. И., Никанорова Е. К. Сюжеты и мотивы русской классической литературы: Учеб. пособие. Новосибирск, 2010. С. 72.

³ См.: Юртаева И. А. Мотив метели и проблема этического выбора в повести Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» // Литературный текст: проблемы и методы исследования. М.; Тверь, 2000. С. 200.

⁴ Эпштейн М. Стихи и стихи: Природа в русской поэзии XVIII–XX веков. Самара, 2007. С. 194.

⁵ Иваницкий А. «Зимний путь» у Пушкина («национальная» природа — кухня истории как культуры) // Slavica tergestina. 1998. № 6. С. 8.

⁶ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М., 1995. С. 327.

⁷ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 360.

⁸ Там же. С. 355.

⁹ Там же. С. 355.

¹⁰ Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 185–186.

¹¹ Минц З. Г. Лирика Александра Блока. СПб., 1999. С. 137.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 138.

¹⁴ Там же. С. 109.

¹⁵ Абашев В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2008. С. 266.

¹⁶ Топоров В. Н. Дерево мировое: Статьи для энциклопедии «Мифы народов мира» // Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. М., 2010. Т. 2. С. 334.

¹⁷ Козубовская Г. П., Бузмакова М. Рассказ А. П. Чехова «Ведьма»: жанровый архетип // Культура как текст. Барнаул, 2008. С. 291.

¹⁸ Там же. С. 288.

¹⁹ Иваницкий А. И. Указ. соч. С. 30.

²⁰ См.: Медриш Д. Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980; Ибатуллина Г. Человек в параллельных мирах: художественная рефлексия в поэтике чеховской прозы. Стерлитамак, 2006.

²¹ Олейник А. И. Проблемы мотивно-жанровой структуры в рассказе А. П. Чехова «Именины» // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 189.

²² Сендерович С. Чехов — с глазу на глаз. История одной одержимости. Опыт феноменологии творчества. СПб., 1994. С. 124.

²³ Ибатуллина Г. Указ. соч. С. 68.

²⁴ Гаспаров Б. М. Указ. соч. С. 265.

В. Р. Аминова

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ: ПУТИ РЕАЛИЗАЦИИ



Сравнительный метод в изучении национальных литератур, в частности русской и татарской, до сих пор сводился в основном к описанию существующих между ними контактных связей и типологических схождений. Однако наряду с каузально-детерминированными контактно-генетическими связями и типологическими схождениями существует другая сфера межлитературных взаимодействий, в которой происходит свободный обмен художественными ценностями. Его основу составляют диалогические отношения, принципиально открытые, незавершенные, аккумулирующие в себе содержательную энергию национального литературно-эстетического развития и духовные ценности народов.

Репрезентативными для сущности диалога категориями являются понятия «своего» и «чужого». Это центральные концепты культуры: «свой» мир — «мир уникальных, индивидуальных, определенных в своей конкретности и известных в своей определенности для субъекта

сознания и речи дискретных объектов, называемых собственными именами». «Чужой» мир — «мир, в котором нет дискретных объектов, и потому он воспринимается нерасчлененно»*. «Чужое» в сопоставительном исследовании национальных литератур — это знак иной смысловой позиции, в диалоге с которой самоутверждается и самоопределяется «своя» точка зрения.

Установленный Ю. М. Лотманом структурный параллелизм текстовых и личностных семиотических характеристик позволяет в исследовании межлитературных диалогов оперировать понятиями «я» и «другой». Потребность самоопределения «я» среди «других» реализуется через различные варианты отношений «своего» и «чужого»: противостояние, полемику, взаимопереходы, сходство. Поскольку пространство «чужого» осознается как недоступное и непостижимое, предел «своего», концептуальную роль играет установление границы, где «свое» встречается с «чужим», осознает и проявляет себя. Преодоление границы ведет к растворению «чужого» в «своем», его освоению**. В процессе диалога культур и литератур его участники входят в мир иных художественно-эстетических ценностей и обретают свое неповторимое место в «зоне контакта» с «чужими» познавательными, этическими и эстетическими смыслами. При этом «чужое» трансформируется в «другое», «иное», «новое», наконец, в «свое».

Для татарских писателей XX в. авторитетным «Другим» в постижении собственных границ является русская литература XIX–XX вв. Различия между двумя национально-художественными системами, проявляющиеся в характере соотношения формы и содержания, организации речевого материала, принципах построения сюжета и художественного образа, мотивационных структурах, типах субъектной организации, способах и приемах психологического изображения и др., являются источником, условием диалога.

Татарская проза первой трети XX в. репрезентирует свойственные «восточному» эстетическому мировосприятию в целом равноправные и бездоминантные отношения между частью и целым, явлением и сущностью, формой и содержанием, субъективным и объективным. В русской литературе закономерности смыслообразования и функционирования художественных форм связаны по преимуществу с дуализмом этих категорий.

* Пеньковский А. Б. О семантической категории «чуждости» в русском языке // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987. М., 1989. С. 57–58.

** Шукуров Р. Введение, или Предварительные замечания о Чуждости // Чужое: опыты преодоления: Очерки из истории культуры Средиземноморья. М., 1999. С. 25.

Приведем примеры. Специфику складывающейся в произведениях татарских писателей этого периода «формы авторства» и соотносимой с ней установки адресованности определяет коммуникативная стратегия, характерная для жанра притчи. В ней проявляется присущая данному типу культуры логика смыслопорождения, которая требует не абстрагирующего *очищения* от специфицирующих признаков, а перехода от отдельных явлений к той области, которая лежит вне их и в которой они *совпадают**.

Г. Исхаки, Ш. Камал, Ф. Амирхан, Г. Ибрагимов, Г. Рахим и др. преследуют конкретную морально-этическую цель и выстраивают словесно-идеологический мир произведения с «иерархической позиции высоты» (М. М. Бахтин). Например, в рассказе Ш. Камала «В метель» (1910) главной структурно-смысловой константой, объективирующей реальный смысл произведения, является мысль о том, что человек приходит к непреложным ценностям и открывает абсолютные истины, но слишком поздно, когда ничего исправить или изменить уже нельзя. Студент Мустафа, забывший о существовании своей матери и не видевший ее в течение двадцати лет, спешит в родную деревню, чтобы попросить у нее прощения за свою жестокость, черствость и эгоизм. Но из-за разыгравшейся *метели* он не успевает попрощаться с матерью. «Указание» на смысл осуществляется с помощью разнообразных приемов метафорической и символической эквивалентности и параллелизма, особой организации текста, при которой отдельные эпизоды предваряют последующие события посредством символов, жестов, поэтических тропов, по ассоциативному принципу сцепляются элементы внутренней речи и чужие голоса, пластические композиции и обрывки воспоминаний, провиденциальные мотивы и бытовые реалии. В повествование о несостоявшейся встрече матери и сына вторгаются медитативность, субъективная речь автора, его оценки и суждения.

В рассказе Ф. Амирхана «Счастливые минуты» (1912) дается универсальное и художественно ценностное обоснование того, что смысл жизни, ее конечная цель и оправдание — в любви, что любовь — нечто непререкаемо высокое. Три эпизода из жизни героя имеют лирико-символический подтекст, создающий двойную перспективу изображения: за ощутимо-конкретными ситуациями, характерами, событиями угадывается универсальное содержание. Каждая из историй уникальна и неповторима, но через все три ситуации проходят регулярно повто-

* Смирнов А. В. Номинальность и содержательность: почему некритическое исследование «универсалий культуры» грозит заблуждением // Универсалии восточных культур. М., 2001. С. 308.

ряющиеся, устойчивые детали и мотивы. Как условные символические обозначения разных стадий и оттенков любовного чувства они связаны с утверждением его неизменной истинности и высокой ценности. Чувства поэтизируются, освобождаясь от эмпирики окружающей действительности, социальной, бытовой, психологической конкретики, обретают определенную меру независимости от действия, характеров, обстоятельств, мотивов поведения.

Сходная форма эмоционально-смыслового наполнения трех эпизодов из жизни героя имеет своей основой повторяемость, цикличность душевных движений и импульсов, вызываемых чувством любви. Но это не абсолютное совпадение ситуаций, а их развитие, обогащение, углубление новым содержанием. Обозначая три этапа биографии героя, счастливые мгновения, выделенные из потока жизни, несут в себе семантику духовного преображения, приобщения к космической музыке бытия. Семантическая структура рассказа организована тенденцией к парадигматизации текста, снимающей конкретную единичность изображаемых ситуаций и «уводящей» от индивидуального, чувственно конкретного в сферу поэтического, образно-оформленного обобщения, универсального преломления личного опыта. В то же время изложение событий пронизано эмоционально-оценочной стихией, идущей от субъекта речи — структурного и духовно-нравственного центра произведения.

В рассказе Г. Ибрагимова «Из тетради покойного» (1914) факт народного признания творчества поэта становится той силой, которая вызывает обновляющий перелом души и выводит героя из состояния тяжелого душевного кризиса. Философско-поэтическое прозрение — постижение смысла своей жизни и обретение веры в свое призвание — указывает на существование некоей всеобщей истины, в свете которой совершается катарсический прорыв в иное измерение. Смысловое композиционное развитие произведения основывается на сопоставлении двух планов: частного и общего, психологической конкретики и неких жизненных итогов, «завершающих» истин «родового», сверхиндивидуального порядка, раздумий о себе и о мире в целом. Слово, обладающее в моносубъектных конструкциях повышенной индивидуальной, субъективной ценностью, в данном тексте устремлено к философским обобщениям, к тому, чтобы подчеркнуть общечеловеческий характер открываемых законов духовного бытия. Таким образом, субъективное, лирическое начало становится основой для объективизации и символизации изображения.

В русской литературе вт. пол. XIX в. эстетической доминантой является, как правило, сюжет. Описательные элементы подчинены его

задачам и вторичны по отношению к повествованию. Преобладают нарративные структуры, как правило, чуждые риторике учительного, императивного, монологизированного слова. Для произведений Тургенева, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого характерны скорее поиски «авторитетного», «неоспоримого» слова и коммуникативные стратегии, этим поискам соответствующие.

Антропоцентрическая модель мира, которая складывается в русской литературе XIX в., оспаривается представлением о том, что человек, каким бы ни был его социальный статус, в какую бы эпоху он ни жил, находится под прямым воздействием неких высших, внеличностных сил, определяющих его поступки. В произведениях татарских писателей данного периода продуктивной оказывается логика сюжетосложения, характерная для теологического детерминизма. Например, смысловую фактуру романа Г.Ибрагимова «Молодые сердца» формирует древнейшая эсхатологическая коллизия — противостояние Бога и Дьявола, Света и Тьмы, Хаоса и Космоса. Сюжетные реалии произведения зачастую не поддаются логической и психологической мотивации и понятны лишь в соотнесенности с этой ситуацией. В художественном мире романа царит закономерность, лежащая вне конкретного событийного ряда. В плане изображаемого мира сюжетный механизм, не зависящий от субъективных интенций героев, отображается как предопределенность, судьба. Телеологическая заданность событийного содержания тематизируется, превращаясь из предпосылки изображения в изображаемый предмет. Вмешательство внешних роковых сил в судьбу героев наиболее очевидно в переломные моменты их жизни. Г. Ибрагимов показывает, что поступки человека оказываются предусмотренными свыше и реализуют таинственную волю судьбы. Так, согласие на брак с ненавистным ей Фахри Марьям дает вопреки своей личной воле, не желая этого больше всего на свете. Генетическим и каузальным категориям противопоставлено действие злых сил, имеющих мистический, непостижимый, демонический характер. Они нарушают логику поведения героев, внося *странность* в их решения и действия.

Различия в художественной антропологии двух литератур демонстрируют и особенности организации субъектной сферы. В произведениях Тургенева, Л. Толстого, Достоевского и др. позицию автора и статус героя определяют «субъектно-объектные» и «субъектно-субъектные» отношения. Отличительные черты субъектной архитектуры в произведениях татарских писателей — отсутствие принципиальных границ между героем и автором, слитность субъекта и объекта изображения. Русские реалисты XIX в. ищут истину в событии взаимо-

действия сознаний. В татарской прозе первой трети XX в. она — предмет интериоризации, снимающей параллелизм духовно-жизненных ситуаций повествователя, героя, читателя и представляющей собой одну из форм их взаимоотношений в ценностно-смысловой плоскости.

В произведениях Ф. Амирхана, Ф. Валиева, Г. Ибрагимова, Г. Рахима, А. Тангатарова, М. Ханафи создается интегральный образ героя, не имеющего отчетливых границ, отделяющих его от автора. Так, в рассказе Ш. Ахмадеева «Поэт грустит» (1913) душевное состояние персонажа выражается через стиль авторского повествования. Широко используются приемы субъективно-лирического письма, являющиеся признаком эмоционального отождествления автора со своим героем. Один из приемов — ритмическая организация текста с четкой урегулированностью этапов развертывания темы, их разграниченностью, выделенностью и вместе с тем — единством лирического тона.

Произведение представляет собой поэтическую фантазию, навеянную звучащей музыкой. Она пробуждает творческое воображение поэта и вызывает поток образов, «живущих» сейчас, параллельно льющейся мелодии, представляющих собой ее конкретно-чувственную «материализацию». Медитативный дискурс движется от ощущения безысходной печали к радостному приятию мира. Контрастная смена настроений — следствие перехода от одной мелодии к другой, музыкальных интонационно-тематических «слов», воплощающих идею текучести, изменчивости бытия, противоречивости тяготеющих над человеком жизненных стихий.

Различия в типологии субъектных ситуаций приводят к разным жанрово-стилистическим решениям. Сопоставительный анализ произведений русских и татарских писателей выявляет доминирование в классическом русском романе эпико-драматической тенденции, объективно-пластических форм воспроизведения жизни. Субъективное мировосприятие героев, выступающее в татарской прозе первой трети XX в. как структурообразующий принцип, способствует лирической ориентации повествования. В сопоставлении выявляются, таким образом, ведущие, определяющие тенденции в каждой из литератур. Разумеется, в реальной художественной практике существуют и пограничные явления, не укладывающиеся полностью в отмеченное противопоставление.

Русская литература активизирует в татарском читателе (как правило, билингве) субъективное начало, открывает возможности выхода за пределы традиций, условностей. В татарской литературе русский читатель находит путь к целостности, единству, освобождению

от крайностей субъективизма. Так из различия, из специфических особенностей рождаются преодолевающие их новые смыслы, толерантные по своему содержанию и функциям.

Диалогические отношения между национальными литературами формируют новые модели их объединения («межлитературные синтезы»), порождаются новые смыслы, определяющие феноменологию, семантическую структуру и функционирование универсалий словесно-художественного искусства. В то же время диалог литератур выявляет потенциал развития национальной идентичности. Диалогические связи между национальными литературами характеризуются многослойностью, неоднородностью, многообразием межсубъектных связей, их взаимовлиянием друг на друга, сложными, многогранными, противоречивыми процессами взаимодействия «своего» и «чужого», единством прерывного и непрерывного, регионального, национально-го и всеобщего, универсального.

Н. С. Иванова, Н. В. Лекомцева

«...ЧТО ОТКРЫЛ НАМ РУССКИЙ МУДРЕЦ»: панорама толстовского движения в Болгарии

Мы горели желанием проповедовать
и передавать людям свет и огонь, ко-
торый осветил и согрел нас.

Хр. Досев

Болгария — вторая вслед за Голландией европейская страна, где толстовское учение о ненасилии, единении и любви к человеку нашло свою основательную почву. С конца XIX в. здесь повсеместно создавались общества, поселения, журналы, издательства, где активно следовали учению русского мыслителя. В 1906–1908 гг. на месте селения Алан Кайряк, близ г. Бургас, что на берегу Черного моря, даже возникло местечко под названием Ясная поляна.

Здесь, в двух залах библиотеки, носящей имя Л. Толстого, в сентябре 1998 г. был открыт музей «Болгарская Ясная поляна». Сегодня музейная экспозиция, с любовью собранная родственниками болгар-

ских толстовцев и его прямых наследников из России и других стран мира, насчитывает более 250 экспонатов, среди которых — ценные документы, снимки, рисунки, рукописи, связанные с личностью русского писателя и его последователей. Тут же расположено наиболее богатейшее в стране библиотечное собрание с его оригинальными и переводными изданиями за период с 1890 по 1944 год. Всё это делает причерноморскую Ясную поляну притягательной для исследователей и почитателей творчества писателя с мировым именем. В туристском центре демонстрируются хозяйственные постройки, домашняя утварь, образцы одежды, которые использовали в первой трети XX в. жители болгарского поселения Алан Кайряк [8].

Произведения Л. Толстого многократно переводились на родственный болгарский язык и издавались большими тиражами не только при жизни писателя, но, к чести болгар, его сочинения для детей распространялись даже в период оккупации Балканского полуострова немцами во Второй мировой войне [12; 166–167]. К Толстому в усадьбу под Тулой часто навевались болгарские друзья, многие состояли с ним в переписке. О незримом, но довольно прочном духовном присутствии русского писателя-философа в общественной и культурной жизни Балканского полуострова говорят слова профессора-историка А. Пантева: «...испуская последний вздох, одоленный воспалением легких на станции Астапово, Толстой так и не доехал до “своей” Болгарии, но остался в ней навсегда» [10; 60].

Вышедшая в 2006 г. в Бургасе книга «Поглед върху толстоизма в България» / «Взгляд на толстовство в Болгарии» (196 с., приложение с 34 фотографиями и архивными документами) [12] мыслилась как подарок литературной общественности к юбилею Льва Толстого. Коллектив ученых-педагогов, филологов (М. Терзиева, Т. Иванова, Н. Иванова) продолжил поисковую работу в направлениях, разрозненно присутствовавших в статьях болгарских ученых. Были выделены приоритетные проблемы: последователи Л. Толстого в Болгарии; процесс интеграции социально-философских идей Л. Толстого и гуманистических воззрений болгарских мыслителей; толстовские идеи и стиль в литературе и искусстве; педагогические взгляды Л. Толстого в школьной практике Болгарии конца XIX — нач. XX в.; популяризация толстовского мировоззрения в газетно-публицистических и эпистолярных жанрах и др.

В монографии подробно рассмотрено своеобразие толстовского движения в Болгарии, отмечены самобытные стороны рецепции толстовских идей и художественного стиля его произведений в культуре болгарского народа. Обосновывается периодичность толстовства в Болгарии:

конец XIX в. — 1907 г. (период теоретического обоснования протолстовско-гуманистического направления);

1907 — конец 30-х гг. (появление серийных периодических изданий, активная просветительская деятельность толстовцев, создание добровольных колоний по коллективной обработке земли и вегетарианских сообществ);

конец 30-х — 40-е гг. (упадок пацифистского движения толстовцев под давлением агрессивных политических сил — фашизма на Западе и сталинизма в Советском государстве) [12; 20–29].

В книге представлена изначальная роль историков, частных издателей и переводчиков (С. Ничева, Г. Шопова, Хр. Досева, Д. Жечкова, С. Андрейчина, И. Коюмджиева и др.) в осмыслении толстовских идей. Впоследствии образно-эстетические соответствия с творчеством русского писателя будут обнаружены в болгарской прозе, драматургии и даже поэзии (в частности, в творчестве Н. Венетова, И. Енчева, Й. Ковачева и др.) [12; 80–93].

Болгарским толстовцам присуща разносторонняя просветительская и культурная деятельность (издание газет и журналов, публичные выступления с докладами, театральные постановки и др.). В нач. XX в. болгарские последователи Л. Толстого не сумели гибко использовать идеи своего учителя применительно к условиям нового времени, в результате чего часть их социально-экономических проектов потерпела крах. Но духовное присутствие Толстого в общественной и культурной жизни болгар, продолжает определять собой настоящее и будущее двух дружественных славянских народов.

Коллективная монография преподавателей из Университета имени А. Златарова в г. Бургас [12] предоставила вниманию читателей аутентичные материалы, связанные с распространением идей Л. Толстого в Болгарии, опубликовав рассуждения, мнения, оценки его болгарских последователей, рассказав об их судьбах.

На обложке книги — одна из знаменательных для толстовского движения в Болгарии фотография, запечатлевшая образы зачинателей этого движения: Ст. Андрейчина, Хр. Досева и их соратников по издаваемому в колонии Алан Кайряк журналу «Възраждане (Возрождение)», ставшему основной и самой высокой трибуной для учения Толстого в Болгарии.

Этот журнал (1907–1935) под редакцией Ст. Андрейчина и Д. Жечкова уже в самом своем начале получил доброжелательную оценку Толстого. Гостившему в его доме Хр. Досеву Лев Толстой сказал: «Да, да, я получаю ваш журнал — он настолько симпатичен! Он единственный журнал в мире, смело проповедующий полностью наши идеи». Основанный поначалу на энтузиазме колонистов Алан Кайряка, журнал затем распространяется благодаря усилиям единомышленников.

Больше четверти века этот литературно-философский альманах занимает серьезное место в культурно-исторической жизни Болгарии, и никакие общественно-политические события, правительственные перевороты, национальные катастрофы не изменяют его духовной направленности [12; 74] Хр. Досев определяет ее следующим образом:

Задачи «Възраждане» очень широкие. «Възраждане» должен опубликовать все хорошие религиозные, философские, нравственные, социальные и художественные произведения авторов всех времён и народов. Он должен дать серию биографий и изложений учения лучших представителей человечества, обширную популярную библиотеку, которая ознакомила бы народ со всеми теми самыми добрыми и важными знаниями, которые человечество приобрело во всех областях науки. И, наконец, журнал предоставит детям все самые лучшие художественные, исторические и научные труды, которые помогли бы им понять жизнь и знания [12; 101].

Несмотря на сравнительно ограниченный социальный круг читателей, журнал «Възраждане» располагает широким кругом соавторов — это 74 болгарских и иностранных поэта, 128 авторов художественной прозы и несколько сот участников в остальных разделах. На его страницах впервые в Болгарии появляются многие рукописи Л. Н. Толстого [3; 268].

Летописцем толстовского движения в Болгарии по праву считают Хр. Досева. В своей книге «Колония “Возражданцев” в Болгарии» [4] писатель эмоционально описывает первое соприкосновение с идеями Л. Толстого:

...Но как только я начал читать ее, она захватила меня полностью. Какая-то сила приковала всё мое внимание к печатным рядам брошюры. Я читал с огромным вниманием и неожиданно оказался под обаянием Толстого. Несколько печатных рядов было достаточно, чтобы изменилась вся моя жизнь <...> После первой прочитанной книжки, я начал читать другие. Мой горизонт расширился всё больше и больше. Моей радости не было границ. Мне хотелось говорить и кричать повсюду и каждому об этом новом и прекрасном, что открыл мне русский мудрец [4; 72–73].

Хр. Досев изучает медицину в швейцарской Лозанне. В 1906 г. вместе с группой русских и болгарских толстовцев он нанимает хозяйство в окрестностях Лозанны — там, вероятно, и возникла идея о воссоздании толстовских коммун в Болгарии, которую он осуществил в деревне Алан Кайряк. Колонистов объединили идеи неприятия военной службы, стремление к нравственному самоусовершенствованию, вегетарианство и близость к земле, которую предполагалось обрабатывать дружными усилиями. О жизни в колонии Алан Кайряк можно прочитать проникновенные воспоминания Н. Венетова на страницах журнала «Възраждане» (1920, кн. I):

Эта попытка совместной трудовой жизни среди природы оставила у нас глубокое и милое воспоминание, которое исчезнет вместе с нами. Его [Л. Толстого] влияние, на самом деле, трудно заметить, но оно существует — по крайней мере, это так по отношению отдельных субъектов. Благодаря этой колонии и этой обильной литературе великое учение приобрело известность и привлекло единомышленников. Лично для меня это воспоминание является жизнеутверждающим оазисом, к которому в минуты изнеможения мой бедный дух часто возвращается, чтобы найти отдых и поддержку. И сегодня, вспоминая в тысячный раз эти прекрасные души, я ненапрасно горю желанием снова увидеть их — но они далеко: Досев — в России, Вульф (русский князь Гаврила Вульф. — *Н. И.*) — неизвестно где, Андрейчин — в Софии, Цонко Николов — на службе в деревне, а Жечков и Коматов — у Бога... [12; 178].

Хр. Досев не раз бывал в России, жил в доме Л. Н. Толстого летом и осенью 1907 г. (в частности, сохранились фотографии, где он запечатлен рядом с Л. Толстым в его яснополянском кабинете и на фоне санной повозки) [8], регулярно переписывался с ним, причем достоверно известно о существовании девяти писем Хр. Досева к Толстому: из Алан Кайряка, Сочи и Майкопа. Хр. Досев писал как на болгарском, так и русском языке. Почтительно высказывал опасение отнять своими рассуждениями ценное время уважаемого Учителя. Но об установившихся за период пребывания в Ясной Поляне доверительно-близких отношениях говорят теплые обращения: «Милый Лев Николаевич!», «Дорогой Лев Николаевич!».

Эти письма знакомили Толстого с делами в Болгарии, с изданием журнала «Възраждане» и попытками жителей Балканского полуострова следовать жизненным принципам Л. Н. Толстого. В посланиях Хр. Досева много тепла, непосредственности, уважения, восхищения.

Дорогой Лев Николаевич, уже несколько месяцев как я уехал из Ясной поляны и все это время очень хотелось написать вам про всё это интересное, радостное, важное, что я нашёл и узнал у нас, в Болгарии, после своего приезда — и всё не решался. Не решался, боясь отнять у вас несколько, быть может занятых, минут. Но иногда мне кажется, что не написать вам про то, что вызвали Вы и Христос у нас, — это непростительно, даже преступно. Теперь я чувствую это сильнее, чем когда бы то не было... И сколько у этих людей доброты, стремления, желания устроить в себе и вокруг себя новую, лучшую жизнь! (А. Кайряк, 4.III.1908 г.)

В другом письме к своему Учителю Хр. Досев отмечает подлинную драматичность в решительном отстаивании гражданами Болгарии их гуманистического жизненного выбора — становления на путь толстовского пацифизма: «Милый Лев Николаевич, посылаю Вам перевод письма одного отказавшегося от военной службы болгарина, моего знакомого, молодого крестьянина, который за свой отказ был осужден сначала на два года... (Майкоп, 28.II.1910 г.)» [9].

Личную переписку с Л. Н. Толстым ведет также Сава Ничев, вместе со Ст. Андрейчиным основатель первого в Болгарии толстовского издательства «Новое слово» (просуществовало в Софии с 1903 по 1907 год). Во введении к одному из своих переводов С. Ничев пишет: «Я был вынужден пробудившимся во мне сознанием искать Бога и следовать тому пути, на котором я сейчас нахожусь» [11; 91]. Своими переводами сочинений Л. Толстого именно С. Ничев прилагает первые сознательные усилия в распространении его идей в Болгарии. Переводческая деятельность С. Ничева особенно плодотворна после 1900 г., но и до того он переводил (преимущественно) нравоучительные статьи и публицистические очерки Толстого: «Письмо Санкт-Петербургскому комитету грамотности», «Какова моя жизнь», «Что надо делать», «В чем состоит счастье», «Письмо прапорщику», «Сегодняшнее рабство», «Жизнь и учение Иисуса», «Ответ Синоду», некоторые из «Народных рассказов» и др. Впоследствии Ничев перевел на болгарский язык все «Народные рассказы» и издал их в отдельных книгах [11; 91].

Вообще же его переводческая деятельность обширна и плодотворна: он переводил также с немецкого и французского. В общей сложности перевел на болгарский язык 32 книги (в том числе Мопассана). Однако, несмотря на хорошее владение русским языком, С. Ничев почему-то не решался переводить большие романы Л. Толстого [1; 183]. Предпочтения составляли его философские сочинения. Согласно оценке историко-литературного критика Д. Юрукова, одного из выдающихся болгарских толстовцев, издаваемое С. Ничевым «Новое слово» «...предоставило болгарским читателям в хорошем переводе статьи и извлечения из сочинений Толстого и других авторов, и это то единственное, с чем будет связываться его скромная слава» [14; 476].

Благородным конкурентом С. Ничева был другой вдохновенный последователь Л. Толстого — Георгий Шопов, известный своим отказом от военной службы. Он издает журналы «Лев Толстой» и «Жизнь» (в 1907 г. выходит только один номер, далее журнал трансформируется в серийную библиотеку «Жизнь»). В 1920-е гг. художественное наследие Л. Толстого издается в переложениях Г. Шопова, Хр. Бонева, Й. Ковачева, Г. Константинова, Н. Чонова [1; 183]. Духовное просветление в братской любви к ближнему, организационная работа и творческие дела создают крепкие личные контакты между болгарскими последователями Л. Толстого, многие из них перерастают в дружбу на всю жизнь.

Отношения Ст. Андрейчина, С. Ничева, Хр. Досева, Г. Шопова, Н. Венетова отражены в фотографиях и публикациях на страницах пе-

риодической печати. Благодаря любезному содействию наследников и богатым фондам музейных собраний, некоторые из них нашли место в приложении к монографии «Поглед върху толстоизма в България» [12]. К сожалению, многие свидетельства эпохи Л. Толстого безвозвратно утеряны. По словам М. Ковачева, сына толстовца второго поколения Йордана Ковачева, во время бомбардировок Софии во время Второй мировой войны полностью уничтожена богатая библиотека главного редактора журнала «Възраждане» Ст. Андрейчина, вместе с неопубликованными письмами М. Ганди и Б. Шоу и материалами для сборника в честь Л. Толстого. Сам Ст. Андрейчин спасся тогда чудом.

Благодаря неоценимой помощи М. Ковачева, авторский коллектив издания «Поглед върху толстоизма в България» имел возможность работать с архивом Й. Ковачева. Это известный болгарский адвокат, писатель, переводчик, народный представитель, общественный деятель: с 1932 г. — Почетный член Международного союза писателей (штаб-квартира в Париже), в 1935–1947 гг. — член Совета по борьбе против войны в составе Международного Интернационала, с 1934-го по 1944 гг. — председатель Союза провинциальных писателей Болгарии. В его личном архиве сохранилась многолетняя переписка с единомышленниками в своей стране и за рубежом: письма известных болгарских и иностранных общественных деятелей, писателей, ученых. Богата переписка с российскими литераторами по поводу его переводов русской и зарубежной лирики (стихов Пушкина, Лермонтова, Брюсова, Тютчева, С. Надсона, Шелли, С. Приюдома — первого нобелевского лауреата из числа писателей мира) [6]. Русская общественность высоко ценила Й. Ковачева как знатока и умелого переводчика русской лирики. Так, Михаил Горбунов-Посадов, сын Ив. Горбунова-Посадова, редактора журнала «Свободное воспитание», писал ему: «Ваша книга с переводами Тютчева снова очаровала меня красотой Вашего перевода, так может переводить только человек, в которого за это время вселилась душа самого Тютчева» (12.03.1938, личный архив Й. Ковачева) [7].

Личная судьба Й. Ковачева весьма драматична: за толстовские и антимилитаристические убеждения болгарские власти дважды ссылали его в лагеря (сохранилась фотография 1938 г., сделанная в приморском городе Несебр, где он запечатлен среди интернированных болгарских политических деятелей) [12; 188]. Но Й. Ковачев сохранил высоту духа и силу убеждений. В поэме «Овидий» он иносказательно, будто от лица римского поэта, отразил свою судьбу, собственные этические взгляды и эстетические устремления. После освобождения из очередного заключения в 1958 г. настоящим праздником для него ста-

ло посещение русской Ясной Поляны под Тулой. В приложении к книге «Поглед върху толстоизма в България» опубликована фотография этого знаменательного события, где Й. Ковачев, стоя на веранде дома Л. Толстого (1960), выступает перед многочисленными почитателями писателя [12; 190].

Современники запомнили Й. Ковачева и как замечательного оратора и стилиста:

...после покойного профессора Асена Златарова, Й. Ковачев остается единственным писателем и поэтом, который так щедро и вдохновенно раздает неисчислимы богатства своей души. Где только не звучало его чудное вдохновенное слово, такое пламенное и нежное, такое доброе, восторженное, искреннее, убедительное, невыразимо красивое. Когда Ковачев говорит, а он волшебник поэтического слова, кажется, что раскрылись двери небесные и оттуда долетает до ушей как колыбельная песня для души ангельский хор волшебный! С беседами он выступал в городах и селах. Какая прекрасная, огромная энциклопедия знаний и бессмертных мыслей может быть составлена, если записать все его сказки! К сожалению, только малая часть из них записана, а всё другое исчезнет в недолговечных следах времени [2; 120].

Говоря о распространении и популярности философско-эстетических идей Л. Н. Толстого в Болгарии, процитируем слова литературного критика и патрона бургаского университета, проф. Асена Златарова: «Художник Толстой спасет мыслителя Толстого, завещая его будущему, когда, быть может, настанет царство любви и смирения» [5; 1], дополнив их высказыванием болгарского писателя И. Волена: «...у нас нет писателя, который не прочел бы, не учился бы у Толстого» [12; 93].

Известно, что Лев Толстой большое значение придавал иностранным языкам. Помимо общения на английском, немецком, французском, он читал на итальянском, польском, чешском, сербском, латинском, церковнославянском, украинском, татарском языках. В последние годы учил иврит, болгарский, турецкий, голландский. Особое внимание уделял разрабатывавшемуся в то время языку эсперанто, на котором хотел видеть переводы из литературной классики разных народов. Он считал, что объединяющим началом в культурно-просветительском плане могут служить общепонятные для многих народов мира тексты христианско-религиозного толка, когда изначальное знание фабулы древних сказаний позволяет читателю глубже проникать в символику и подтекст написанного.

И, надо сказать, что в лице болгарской творческой интеллигенции он нашел союзников в приобщении современников к поликультурному опыту народов мира [12; 94–97]. Широкий кругозор, основанный на знании европейских, восточных и древних языков, а также интерес

к философии, науке, культуре, экономике — всё это позволяло болгарским толстовцам поддерживать активную переписку с прогрессивными писателями мира: Р. Тагором, Р. Ролланом, Ст. Цвейгом, Э. Синклером и др. [12; 117] Исповедуя идеи духовного единения, болгарские толстовцы часто выступали перед согражданами с лекциями на темы: «Место Толстого в культурной истории человечества», «Толстой и Ганди», «Николай Рерих», «Виктор Гюго — трибун человечества», «Магия книги», «Иисус — предвечный младенец» и др. [12; 121]

В трудные для России годы болгарские друзья пытались оказывать посильную помощь «единоверцам»-толстовцам. Так, письма из личного архива Й. Ковачева говорят о том, что в голодном 1932 г. болгарские крестьяне отправили в Сибирь друзьям-вегетарианцам из коммуны «Жизнь и труд», исповедовавшим толстовские идеи «любви, истины и практически праведной жизни», семена для посева, которые принесли немалый урожай [12; 117]. «Дипломатическую» миссию в этом деле проявил Евгений Попов, русский последователь Л. Толстого, участник его третьего пешеходного странствия от Москвы до Ясной Поляны, переводчик трудов Лао-цзы с немецкого оригинала. Когда-то он сблизился с болгарскими собратьями в коммуне Ла Кроа сюр Лютри, хорошо знал язык, вследствие чего часто исполнял перед Л. Толстым народные болгарские песни под фортепиано [12; 117].

Фотографии периода 1904–1930 гг., помещенные в книге «Поглед върху толстоизма в България», подтверждают, насколько широко в стране было распространено движение вегетарианцев. На одной из них на фоне громадного зафрахтованного корабля запечатлена большая группа делегатов их XI Международного съезда в городе Бургас (1929) [12; 191].

Это живые свидетельства своего времени, по которым мы узнаем о гуманистических устремлениях цивилизации в целом. Благородство помыслов тех, кто привержен идеям Л. Н. Толстого, сквозит в глазах и в облике представителей толстовской эпохи, взывая к дружественному единению, всепрощению, созиданию

Так, страница за страницей перелистывая книгу «Поглед върху толстоизма в България», можно сказать, что философские и художественные идеи Л. Н. Толстого обрели на болгарской земле подлинную действенность. Болгарские толстовцы остались в истории как самоотверженные, бескорыстно отстаивающие свои взгляды люди, имеющие высокие представления о чести и человеческом достоинстве, как лучшие представители национальной интеллигенции, не идущие на компромиссы с бесчестными чиновниками, как поборники мира и активные участники антивоенного движения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васева Ив. Л. Н. Толстой. Переводна рецепция на европейската литературы в България. Руска литература. София, 2001.
2. Василев Д. Предтеча на нова епоха // На колене пред истината. Паметна библиотека «А. Паскалев». Хасково, 1994.
3. Георгиев Л., Ватова П. Възраждане: Литература и периодика. Т. 3 / БАН. София, 1994.
4. Досев Хр. Колонията на «Възражданци» в България // Съчинения Хр. Досева. Т. 1. Разкази и статии. София: Възраждане. [б. г.]. № 148.
5. Едно чествуване на Толстой: Беседа от проф. д-р Асен Златаров // Литературни новини. 1928. Бр. 3. С. 1.
6. Иванова Н. Йордан Ковачев — преводач на руски поэти // Годишник на Университет «Проф. д-р А. Златаров». Т. XXXII. Кн. 2. Бургас, 2003. С. 144–150.
7. Иванова Н. Епистолярно наследство на българските толстовци // Сборник с докладами. Стара Загора, 2004. С. 418–425.
8. Музей «Българската Ясна поляна» [Буклет] / Сост. А. Рачева. [б. м.] [б. г.]
9. Опульский А. И. Корреспондентите на Толстой в България // Език и литература. 1964. Кн. 3.
10. Пантев А. Приятели на България // България. XX век: Алманах. София, 1999.
11. Рупчев Г. Ново слово // Периодика и литература. Т. 3 / БАН. София, 1994.
12. Терзиева М., Иванова Н., Иванова Т. Поглед върху толстоизма в България. Бургас: Димант, 2006.
13. Шопов, Г. Ст. 1880–1932–2000: Биобиблиография. ИК «Оборище» — Панагюрище. Клуб на културните дейци, 2000.
14. Юруков Д. Кратък очерк на толстоизма в България // Л. Н. Толстой: Юбилеен сборник. Възраждане, 1908.

Е. В. Харитонова

Жанрово-стилевая специфика драматургии

Н. Ф. Новикова (Черешнева)*

Исследование провинциальной литературы актуально во многих отношениях. На историко-литературном материале, который дает нам провинция, можно наблюдать специфику освоения массовым сознанием проблем, важных для «большой» культуры центра. Особый интерес к драматургии Урала связан и с той огромной ролью, которую театр

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО — СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе интертекстуальных и контекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

играл в провинциальной жизни¹, и с тем обстоятельством, что эта тема практически не исследована, в отличие от прозы, поэзии.

Из всех уральских драматургов рубежа XIX–XX вв. выделяются четыре центральные фигуры: Г. Г. Казанцев, Н. В. Казанцев, Е. С. Гадмер. Пожалуй, наиболее интересно и самобытно творчество Н. Ф. Новикова.

К сожалению, биография Н. Новикова к настоящему моменту изучена недостаточно. Известно, что Николай Федорович Новиков родился 17 апреля 1884 г. в Архангело-Пашийском заводе Пермской губернии. Окончил Пермскую гимназию, учился в Казанском университете. Публиковался в газетах «Пермские губернские ведомости», «Урал», «Голос Урала», «Уральский край», в сатирических журналах «Гном» и «Рубин». Зимой он нередко проводил в столице, где его много и охотно печатали, но с наступлением весны неизменно возвращался на Урал. Новиков писал стихи и своеобразные «фантазии» — как правило, бессюжетные зарисовки, полные мистических мотивов. Осенью 1912 г. Новиков был призван в армию. Едва окончилась служба, началась мировая война. Вскоре Н. Новиков был отправлен в составе экспедиционного корпуса во Францию, где в боях под Верденом 6 декабря 1916 г. был убит².

Драмы Н. Новиков начинает писать после 1906 г. Он выбирает себе «весенний» псевдоним — Н. Черешнев. Его творчество ориентировано на «вечные» проблемы человеческого существования.

В драматургическом наследии Н. Новикова ощутимы два этапа. В период с 1906 по 1912 год Н. Новиков создает пьесы, в жанровом отношении близкие *лирической драме*. Примечательно, что усиление лирического начала в собственных драматургических текстах Н. Новиков ощущал — об этом свидетельствуют авторские жанровые номинации: «Бабушкина усадьба» — *лирико-драматические картины* в 4-х актах; «Весенние голоса» — *картины весенней жизни* в 4-х актах; «Тучка золотая» — *драматические акварели* в 4-х актах; «Трагедия красоты» — *лирическая пьеса* в 3-х актах; «Антэрос» — *драматическая поэма* в 3-х актах³.

Художественный мир Н. Ф. Новикова мифологизирован. Лирическое начало в пьесах 1906–1912 гг. во многом связано с мифологемой дворянской усадьбы. Сам топос во многом обуславливает лирическое начало в драмах и становится жанро- и стилиеобразующим компонентом.

Образ дворянской усадьбы — родового гнезда — играет особую роль в драматургии Н. Новикова (пьесы «Сады зеленые», «Бабушкина усадьба», «Весенние голоса», «Ключи горячие», «Тучка золотая»)⁴. Дворянская усадьба в драматургии Новикова — это своего рода маргинальный хронотоп, некий «серединный мир», пограничный между

«низким», профанным существованием и идеалом. Мир дворянской усадьбы отличают красота, поэтичность, покой, внутренняя гармония, означающая возможность отдохновения (достигнута внешняя сторона идеала), но — в то же время — подверженность влиянию хаоса. С образом родового гнезда сопряжен мотив «потерянного рая», соотнесенный, в свою очередь, с проблемой утраты общей родовой жизни. Это приводит к потере ощущения целостности, гармоничности и осмысленности человеческого существования.

Очевидно, в создании усадебного текста русской литературы особую роль сыграл А. П. Чехов. По-видимому, Чехову Н. Черешнев стремился подражать более, чем другим писателям «первого ряда»⁵. Известно, что драмы Н. Черешнев начинает писать в «послечеховское» время. Это симптоматично, поскольку, как пишет В. В. Полонский, «рубеж в истории восприятия Чехова в России ознаменовала смерть писателя. Именно с 1904 г. <...> происходит качественный перелом в осознании сущности его [Чехова] творчества и той роли, какую оно сыграло в истории русской литературы»⁶. А в 1905 г. в газете «Уральская жизнь» было опубликовано стихотворение Н. Новикова-Черешнева «Под говор вишневого сада» с посвящением «Дорогой памяти А. П. Чехова». Рефреном стихотворения стала строка «сад вишневый отцвел...»⁷.

В авторских номинациях пьес этого периода дважды используется лексема «весенний» («Сады зеленые» — *весенняя комедия* в 4-х действиях; «Весенние голоса» — *картины весенней жизни* в 4-х актах; в последнем случае, как видим, слово «весенний» вынесено также в заглавие). Безусловно, эти лексические повторы имеют смыслообразующее значение; кроме того, в нашем случае эта временная определенность играет роль жанрообразующего фактора. По-видимому, в творческом сознании Н. Черешнева весна — время, когда рациональные способы познания мира отступают перед иррациональным началом. Эта установка уральского драматурга была подкреплена художественными и мировоззренческими исканиями других литераторов эпохи рубежа XIX и XX столетий с их апологией иррационального и подсознательного. Драматизм появляется там, где рассудок не может одержать верх над проявлением бессознательного, стихийного: так происходит в пьесах «Бабушкина усадьба» (лирико-драматические картины в 4-х актах) и «Тучка золотая» (драматические акварели в 4-х актах), где героиня влюбляется в репетитора своего сына. Этот сюжетный ход, возможно, был заимствован Н. Ф. Новиковым у И. С. Тургенева из комедии «Месяц в деревне». В «Весенних голосах» (картины весенней жизни в 4-х актах) гувернантка Ольга Сергеевна влюблена в старшего сына

владельца усадьбы; отец семейства, в свою очередь, влюблен в нее. Власть стихийного порыва, утоление страсти не только счастья, но и успокоения, о котором мечтается, никому не приносит.

Отмеченные эстетические приемы были абсолютизированы драматургом в двух сочинениях: «Трагедия красоты» (лирическая пьеса в 3-х актах) и «Антэрос» (драматическая поэма в 3-х актах).

Безусловно, на проблематику и поэтику лирических драм Н. Новикова оказала влияние также зарубежная литература конец XIX — нач. XX в. Символический подтекст драм, своего рода неонатурализм: интерес к теме взаимодействия сознательного и бессознательного, к теме наследственности и проч. — позволяют говорить о влиянии К. Гамсуна, Г. Ибсена, М. Метерлинка. Размышляя о принципах создания лирической драмы, Н. П. Малютина замечает: «Природа метерлинковского лиризма <...> близка закономерностям художественного выражения, присущим экспрессионистской драме: заданность деструктивной интенции, двуплановость реально-нереального измерений, преобладание подтекста, деформированность хронотопа, диссоциирующий характер высказываний, абстрагированность, поэтика умолчания (онтология паузации). <...> Вместо понятийной, отрефлексированной идеи, растворенной в пафосе поэтического слова, в тексте имплицирована интуитивно воспринятая, мистически понятая идея суггестивного воздействия текста на читателя»⁸. Названные жанрово-стилевые признаки можно обнаружить в текстах пьес Н. Черешнева: им свойствен конфликт «действительности» и «сна», внешних и внутренних форм жизни, грезы и реальности, сознательного и бессознательного. «Лирическая пьеса» (следуя авторскому жанрообозначению) «Трагедия красоты» посвящена теме искусства и творчества, ответственности художника-творца за свое создание, осмыслению феномена прекрасного. Конфликт перенесен в область довольно абстрактную, освобожден от житейской конкретики. Действующие лица либо названы символически, либо обозначены по их семейной или социальной роли: отец, мачеха, Никс, Тамань, художник, Май, экономка, няня, старик-камердинер, молодой камердинер. Главный герой — прекрасный юноша Никс — носит знаковое имя: в переводе с латинского значит «снег», у него, как видится всем, снежная, не запятнанная ничем душа. Май — юная девушка-соседка, подруга Никса и Тамани с детства. По-видимому, Май и Тамань — домашние, «детские» имена. Красота Никса счастья никому не приносит: влюбленная мачеха вынуждена лгать своему мужу, Май сходит с ума, гнетет красота и самого Никса: «Мне моя красота опротивела, она гнетет меня... Мне нужна красота моей жизни, а не моя красота... Пусть красота жизни должна заключаться в самом

человеке, но у меня-то ее нет...» («Трагедия красоты», с. 33), — так прекрасный юноша обращается к художнику. Будучи не в состоянии заполнить пустоту в жизни Никса и не желая примириться с развенчанным идеалом чистоты, художник уходит из жизни. «Жрецы умирают, а их красота остается жить...» — резюмирует Никс (там же, с. 78).

В «драматической поэме» «Антэрос» степень символической условности еще более высока. В пьесе несколько действующих лиц: Скульптор, Беатриче, Гольденбах, Адонис. Н. Черешнев вновь обращается к проблеме творчества как интуитивного проявления личности художника. Скульптор встречает свое ожившее творение в тот день, когда статуя была окончена. Гольденбах, отец прекрасного юноши Адониса, упрасивает создателя шедевра продать ему эту статую, чтобы предотвратить встречу Скульптора и Адониса, — но это оказывается невозможным, поскольку встреча предопределена. Живой юноша оказывается холоднее и равнодушнее белоснежного мрамора, и Скульптор решает ценою собственной жизни возратить Адониса к жизни: «Мрамору я дал его красоту, и вам я дам его сердце» («Антэрос», с. 19), — обещает скульптор Гольденбаху и Беатриче. Сердце гордого юноши действительно оживает — но только для того, чтобы уйти вслед за Скульптором. Беатриче, утешая Гольденбаха, рассказывает «прекрасную легенду» о любви двух греческих юношей, друг за другом нашедших свою смерть в морской пучине с надеждой на встречу в другом мире. Таким образом, пьесы «Трагедия красоты» и «Антэрос» являют собой своего рода жанровую диффузию — содержат признаки нескольких жанров *символистской драматургии: модернизированной античной драмы, легенды, аллегии.*

Пьесы, написанные Н. Новиковым после 1912 г., свидетельствуют о разочаровании автора в собственной позиции. Так, по мысли Д. В. Жердева, одноактная комедия «Комики» представляет собой автопародию⁹. Общеизвестно, что в 10-е гг. XX в. огромную популярность в России приобрел театр пародии и гротеска. «Комики» Н. Новикова — *новый тип пьесы, основанной на гротеске, включавшей в себя черты шаржа и приближающейся к анекдоту.* Авторская жанровая номинация — *«легкая комедия в одном действии».*

Помимо того, в творческом наследии Н. Черешнева есть несколько драматических произведений с нейтральным подзаголовком *пьеса*: «Погорельцы (Белогорье)» (пьеса в 4-х актах), «Чистилище» (пьеса в 4-х актах), «Частное дело» (пьеса в 4-х актах), «Квартира Кораблевой» (пьеса в 4-х актах), «Новый долг» (пьеса в 4-х актах из современной жизни).

Драмы «Белогорье» («Погорельцы»), «Чистилище», «Квартира Кораблевой» «содержат более серьезный анализ светской идеологии»¹⁰.

Как явствует из заглавия пьесы «Погорельцы», кульминационным событием становится пожар в «местечке Белогорье» (названном по принадлежности семейству Белогоровых). Пожар, случившийся ранним майским утром, в итоге чего сгорел только что построенный дом, становится знаковым образом, символизирующим состояние души современного человека. Так о пожаре размышляет Сергей Петрович Соколов, уездный доктор: «...Кто у нас в России из лучших людей не погорелец? У нее сын. У другого что-нибудь другое, у каждого что-нибудь да выгорело в душе. Было столько шума, светлых надежд, пробуждалась как будто Россия к новой жизни, вздохнула свободно, а теперь... Где все это повыгорело» («Белогорье», с. 31). Женя, воспитанница Белогоровой, соглашается с ним: «Все мы здесь странные и вся наша жизнь здесь какая-то непонятная, странная. Погорельцы» (там же, с. 38). Женя — виновница пожара, она признается Белогоровой, что подожгла в доме стружки, чтобы отомстить Алексею, сыну Белогоровой: «Молодой хозяин, все имение ему достанется. Так на же тебе... Отомстила. Зажгла в доме эти проклятые стружки. Прости, прости меня, сама не знаю, как решилась» (там же, с. 42). Женю прощают, Алексей просит ее выйти за него замуж — однако их счастье зиждется на жертве: Соколов получил при тушении пожара царапину, а потом заразился трупным ядом и умер. Жизнь Сони, сестры Алексея, любящей Соколова, разбита. Как видим, и здесь в человеческую жизнь вмешиваются стихийно-бессознательные силы, провоцирующие человека на неразумные поступки. Впрочем, в этом случае иррациональные, казалось бы, действия детерминируются социальным неравенством.

В пьесе «Чистилище» действие происходит в семействе Леонтьевых, которые держат ресторан «Бавария», сдают комнаты жильцам, а по сути — негласно содержат публичный дом. Образ чистилища возникает в речи одного из сыновей Леонтьевых, Всеволода. На упреки жильца Леонтьевых, своего друга Владимира Кононова, он возражает: «Не испортился я, Володя, а очищаюсь и только... Ты думаешь, самому-то не противна эта моя жизнь?.. Я, брат, огонь и воду и медные трубы прошел, вот скоро уеду и буду чистым, новым... <...> И тогда прощай, чистилище...» («Чистилище»). Симптоматично, что, ненавидя образ жизни в родительском доме, дети понимают, что виноваты в нем не столько родители, сколько общие условия жизни: «А вы-то с отцом уж не так виноваты, — говорит Сергей, — а виновата эта темнота, которая в вас сидит... Ну как ты ее из людей выбьешь?» (там же).

Образ «квартиры Кораблевой», вынесенный в заглавие одноименной пьесы, метонимически замещает собою всю российскую действи-

тельность: «Это не жизнь, а, извините за выражение, какая-то квартира Кораблевой. Квартира Кораблевой — вот наша жизнь. Кораблева — вот наша владычица, вот наша госпожа, — такая же тупая, бессердечная, ограниченная женщина, как и вся наша жизнь» («Квартира Кораблевой», с. 36), — утверждает Василий Петрович Топорков, преподаватель частного училища. Впрочем, несколько героев пьесы намерены убедиться в том, что «не вся же Россия — квартира Кораблевой» (там же, с. 61), они уезжают.

Наконец, «Новый долг» — «пьеса из современной жизни в 4-х актах» — посвящена изображению российской действительности накануне Мировой войны. Место действия — уже не дворянская усадьба, но дача. В сущности, и здесь возникает история гибели нескольких семейств. В этой пьесе также возникает оппозиция «естественного», «природного» и «цивилизованного» человека, которую воплощают два брата Корсаковы. Однако в этом случае возникает возможность преодоления чувства всеобщей разобщенности перед надвигающейся опасностью. Для героев пьесы война связана с чувством наступающего обновления жизни, с мыслью об обновляющейся России, о формировании нового нравственного и социального восприятия жизни: «Может быть, и в самом деле проветрится наш российский затхлый погреб и блеснет над Россией долгожданная, прекрасная заря...» («Новый долг», с. 51).

Названные тексты с подзаголовком «пьеса» могут быть отнесены к жанру *социально-психологической драмы*. Отметим, что жанровая специфика пьес, близких к лирической драме, объединенных топосом дворянской усадьбы, осознавалась самим драматургом — в то время как специфика социально-психологических драм не была им от-рефлектирована. Очевидно, в начале второго этапа творчества поиск новой системы отсчета в художественном мире Н. Ф. Новикова был прерван войной и гибелью в 1916 г.

Таким образом, выявление жанрово-стилевой специфики драматургии Н. Новикова позволяет увидеть в его творчестве попытку синтеза реалистического и модернистского искусства. Н. Черешнев создал круг драматических произведений, не обладающих художественной масштабностью и ярко выраженной оригинальностью, но посвященных проблемам своей страны и эпохи, отвечающих интеллектуальным, эстетическим и нравственным запросам современников. Еще Ю. М. Лотман заметил, что «массовая литература устойчивее сохраняет формы прошлого и почти всегда представляет собой многослойную структуру», и поэтому в ней «самые различные идейно-художественные системы прошедших эпох функционируют как живые»¹¹. Действительно, в пьесах Н. Ф. Новикова наблюдается своего рода эффект «отста-

вания» в формальных поисках и в проблематике в сопоставлении с литературой «центра». С другой же стороны, отставание делает возможным своеобразный синтез идей, что создает некоторую эклектичность, но и дает возможность оригинальных решений, выражает комплекс представлений, характерный для провинциальной интеллигенции, тот культурный фон, на котором создавалась — по принципу «притяжения» и «отталкивания» — «большая» литература.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: Костерина-Азарян А. Б. Театральная старина Урала. Екатеринбург, 1998.

² Игорев И., Халымбаджа И. Поэт Н. Черешнев и фантаст Н. Новиков // Местное время (Пермь). 1993. 30 сент.

³ Все упоминаемые и цитируемые пьесы находятся в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Черешнев Н. Антэрос: Драматическая поэма в 3-х актах. СПб, 1912 [машинопись]; Бабушкина усадьба: Лирико-драматические картины в 4-х актах. СПб, 1910 [машинопись]; Весенние голоса: Картины весенней жизни в 4-х актах. СПб, 1909 [машинопись]; Квартира Кораблевой: Пьеса в 4-х актах. СПб, 1914 [машинопись]; Ключи горячие: Комедия в 4-х действиях. СПб, 1911 [машинопись]; Комики: Легкая комедия в 1-м действии. СПб, 1912 [машинопись]; Новый долг: Пьеса в 4-х актах из современной жизни. СПб, 1914 [машинопись]; Погорельцы (Белогорье): Пьеса в 4-х актах. СПб, 1913 [машинопись]; Сады зеленые: Весенняя комедия в 4-х действиях. СПб, 1912 [машинопись]; Трагедия красоты: Лирическая пьеса в 3-х актах. СПб, 1908 [машинопись]; Тучка золотая: Драматические акварели в 4-х актах: СПб, 1912 [машинопись]; Частное дело: Пьеса в 4-х актах. СПб, 1911 [машинопись]; Чистилище: Пьеса в 4-х актах. СПб, 1909 [рукопись].

⁴ О роли усадебного мифа (усадебного текста) в русской литературе см.: Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003; Шукин В. Г. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Шукин В. Г. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С. 157–461.

⁵ О влиянии А. П. Чехова на творчество Н. Ф. Новикова см.: Харитоновна Е. В. Чеховская традиция в творчестве уральского драматурга Н. Ф. Новикова (Черешнева) // Изв. Уральского гос. ун-та. Сер 2. Гуманитарные науки. 2010. № 4 (82). С. 27–35.

⁶ Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 2008. С. 93.

⁷ Стихотв. Н. Новикова см. в изд.: Голдин В. Н. Поэзия конца XIX — начала XX столетия в периодических изданиях Урала. Екатеринбург, 2006. Кн. 1. С. 113.

⁸ Малютина Н. П. Пути формирования лирической драмы в русской и украинской литературе рубежа XIX–XX вв. // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, 2005. Вып. 5. С. 41.

⁹ Жердев Д. В. Уральские драматурги конца XIX — начала XX века // Дергачевские чтения: Тез. докл. и сообщений науч. конф. Екатеринбург, 1992. С. 49.

¹⁰ Там же.

¹¹ Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 283.

МОТИВ ЕДЫ В ПОЭЗИИ В. ХЛЕБНИКОВА: ДЕРЖАВИНСКИЙ КОНТЕКСТ



Мотив еды в художественной системе В. Хлебникова уже становился предметом интереса ряда исследователей¹, однако в контексте державинской традиции он еще ни разу не рассматривался, тогда как сопоставление текстов позволяет утверждать, что «обеда» Хлебникова явственно полемичны по отношению к классическим державинским обедам, а в некоторых случаях выступают даже как своеобразная их пародия.

Как известно, за мотивом еды в поэзии Г. Р. Державина закреплён устойчивый комплекс **положительных** смыслов: еда — знак гармонии, знак радости жизни, пышности и материальности земного бытия; она символизирует собой целостность, единение с окружающим миром, с историей, с национальной традицией и даже с сословием. Большую часть перечисленных функций мотив еды выполняет и в последующей «дворянской» литературе, особенно в произведениях Н. В. Гоголя и И. А. Гончарова. В нач. XX в. эта традиция находит свое воплощение в произведениях И. Шмелева и И. Бунина, хотя и со значительными трансформациями.

В творчестве Хлебникова и Маяковского основные характеристики еды, сложившиеся в классической русской литературе, оказываются переиначенными. Для поэзии футуристов наслаждение пищей не характерно, еда не бывает связана с эстетическим началом. Любовь к еде не считается добродетелью, напротив, в ряде случаев она жестоко высмеивается. В качестве примера подобного высмеивания можно привести известный «Гимн обеду» Маяковского².

В большинстве случаев мотивы обеда и поедания пищи возникают при обращении Хлебникова к темам войны, голода, политического террора, — и почти всегда соседствуют с мотивом смерти. Быть пожранным в художественной системе поэта значит быть убитым. Смысловой комплекс **война — пожирание — смерть** выступает в лирике Хлебникова как один из самых устойчивых, начиная с его ранних произведений. На роль в поэтической системе Хлебникова образа Войны-Великанши, войны Людоедки, «гносного мамонта», питающегося че-

ловеческим мясом, исследователи уже обращали внимание³. В то же время не была отмечена возможность интерпретировать образ войны-пожирательницы как скрыто полемичный по отношению к стихотворению Державина «На взятие Измаила», где всячески славятся военные подвиги и свершения геройских Россов, а кровопролитие признается жестокой необходимостью: «Но с самого веков начала / **Война народы пожирала**, / Священ стал долг: рубить и жечь!»⁴ (выделено нами. — Е. М.). С одной стороны, Державин не одобряет войну, называя пролитие крови «напрасным», с другой — признает, что победа невозможна без жертв, и она их собой искупает. Хлебников с такой точкой зрения согласиться никак не может, и, при значительном сходстве принципов изображения «боевых действий» у двух поэтов, сама философия войны и отношение к ней у них различаются.

При создании картины войны для Хлебникова значим сам образ обеда, трапезы. Метафора боя-пира является одной из древнейших и восходит к былинам и древнерусским воинским повестям. И в ранней поэзии Хлебникова, прекрасно знакомого с фольклором и древнерусской литературой, метафора боя-пира оказывается востребованной: «Разбои разнообразили пустыни мир, / И вороны кружили, чья пир, / Когда бряцала медь оков. / Ручные вороны клевали / Из рук моих мясную пищу...»⁵. В этом стихотворении (1909) отчетливо ощущаются «скифские» настроения поэта. Однако в военные и послевоенные годы позиция поэта резко меняется, всякое убийство он считает преступлением; вслед за мировоззрением меняется и образная система. Мотив боя переосмысливается, происходит его идейное и стилистическое снижение: слово пир применительно к войне и сражению заменяется «обедом», то есть чем-то обыденным и пошлым. Так, в стихотворении «Тверской» кровавое действие, совершаемое на поле боя, уподобляется обеду: «Его свинцовые плащи / Вино плохое пулеметам? / Из трюпов, трав и крови щи / Несем к губам, схватив полетом» (189). Пир в поздней лирике Хлебникова не только олицетворяет войну, он становится символом прошлого, которое необходимо преодолеть: «Из этих сил сплетется бич, и там где пир, там будет ничь» (233). Здесь мы наблюдаем ту же логику противопоставления образов, что и в строках Державина из оды «На смерть князя Мещерского»: «Где стол был яств, там гроб стоит; / Где пиршеств раздавались лики, / Надгробные там воют клики, / И бледна смерть на всех глядит» (6). Но у Хлебникова вновь происходит «смена знака». Если в оде Державина речь идет о трагической неизбежности ухода из жизни, и оппозиция «стол с яствами — гроб», «ликования — рыдания» является традиционной, то Хлебников использует обратное противопоставление: теперь пир

оценивается негативно, а «ничь» становится необходимым условием положительных мировых трансформаций, прогресса.

Полемика с державинской традицией достигает пика в начале 20-х годов, когда Хлебников создает стихотворение «Три обеда» (1921), которое, по нашему мнению, представляет прямую перелицовку «обедов» Державина.

В стихотворении Хлебникова явлена картина трапезы, и трапезы чрезвычайно обильной вполне в державинском духе. Сами блюда, изображенные Хлебниковым, практически полностью совпадают с яствами, встречающимися в стихах Державина. Сравните:

У Державина:

«багряна **ветчина**»
«копченый **окорок** под дымом»
«Горшок горячих, добрых **щей**»
«зелены **щи** с желтком»
«**сыр** белый»
«как жаркой еще **баран младой**»
«**Плоды** среди корзин смеются»

У Хлебникова:

«малиновой **ветчины** разрез»
«**окорока** с прослойками ярко-алого мяса»
«**щи**», «золото алых дымящихся **щей** в жирных кругах среди овощей»
«На куске **сыра** слезы и свищи»
«хрустящая алая кожа **молодого** в зеленом листу **теленка**»
«Алых **яблок** горы и горы»

Однако то, что в стихах Державина восхищало, в произведении Хлебникова вызывает отвращение и ужас. Подобного эффекта поэт добивается своеобразной палитрой цветов. Тревожное соединение алого и зеленого («хрустящая **алая** кожа молодого в **зеленом** листу теленка», «**Зеленолицых** людей, **алооких**») сближает произведение Хлебникова с картинами немецких экспрессионистов, в особенности с «Криком» Мунка. Кроме того, абсолютное преобладание красного цвета, его нагнетание делает картину обеда зловещей, кровавой («ярко-алого мяса», «хрустящая алая кожа», «алая рожа»).

Если картины пиров Державина символизируют гармонию, единение с миром, то еда в стихотворении Хлебникова «Три обеда» обозначает хаос, распад, уничтожение. Мир в этом стихотворении представлен разъятым, расчлененным. Перед нами мир, данный в разрезе: закономерно возникает само слово «разрез» («Малиновой ветчины **разрез** во рту исчез»). На распадение указывают образы кишок, внутренностей, кожи, сала, жира, частей тела (ушей, головы, пяточков, губ). Характерно, что расчленению подвергаются не только туши животных («алая **рожа** смеющегося поросенка», «жиром умываются горячие **ушки**»), но и человеческие лица и тела. Более того, люди и животные прямо смешиваются, спутываются. Про поросенка мор-

ду поэт говорит «рожа» и «лицо», щенок назван «зеркалом новых господ, чудовищно на них похожим». Однако в стихотворении «Три обеда» стирание границ между людьми и животными не есть только знак потери людьми своей человеческой природы. Поэт в анализируемом произведении, как и в ряде других, созданных в начале 1920-х годов, осмысляет историю, и в данном случае оценка исторических событий оказывается чрезвычайно мрачной: мир болен, мир разлагается, мир гибнет, а люди продолжают спокойно поглощать «здоровую пищу мясную», то есть принимать и воспринимать отвратительную жизненную логику, каннибальскую логику войн, убийств, кровопролитий. Об этом заключительные строки первой части: «Как белые цветы, / Пересыпались живые лица / С кровавым ожерельем / Тугих мешков для сала и для крови. / «Сегодня я, а завтра ты» / Гласило их спокойствие немое...» (318).

В стихотворении Хлебникова основной синтаксической конструкцией оказывается номинативное предложение или эллиптическое, с опущенным сказуемым, но это не равновесие, в которое пришел космос, а застывший на мгновение хаос, подобный не только «Крику» Мунка, но и «Гернике» Пикассо⁶. Хлебников принципиально отказывается в своем стихотворении от употребления пространственных глаголов, которые свидетельствовали бы о каком-то перемещении. Все использованные поэтом глагольные формы призваны еще и еще раз подчеркнуть распад огромной мировой туши. Поэт настойчиво прибегает в своем стихотворении к лексике со значением «течь», «сочиться», «дымиться», общим семантическим содержанием которых оказывается связь с потерей влаги, с выходом ее наружу: «Жиром **умываются** горячие уши», «хлеб со **слезящимся** сыром», «огурцов **влажно-зеленые горки**», «на куске сыра **слезы**», «И золото алых **дымящихся** щей». Потеря влаги, испарение и в мифологических представлениях, и в художественной системе Хлебникова всегда связаны со смертью, с переходом из одного состояния в другое. Но в данном произведении собственно «переход» из одного состояния в другое не осуществляется, мировой ход нарушен, связи разорваны, за стадией разложения не следует стадия синтеза. По нашему мнению, стихотворение «Три обеда» представляет собой не памфлет и не сатиру, а произведение философского характера: в нем изображена не конкретная ситуация обеда в советской столовой, а картина распадающегося, гибнущего мира, фактически апокалипсис.

Таким образом, характеристики, приписываемые еде, процессу поглощения пищи в лирике Хлебникова, можно в целом определить как резко **негативные**. Еда символизирует не космос, а хаос, процесс

поедания пищи всегда олицетворяет смерть, гибель, стадию разрушения, за которой зачастую не следует синтез. Пир и обед как метафоры боя, сражения входят в отрицательно коннотируемое семантическое поле войны. В ряде стихотворений Хлебникова обед выступает как знак пошлого мещанского быта, что характерно и для творчества других поэтов-футуристов.

Представляется, что отталкивание Хлебникова от державинской традиции в изображении еды и обедов продиктовано, тем, что в художественной системе поэта XVIII века еда оказывалась соотнесена с космосом, гармонией, она обозначала укорененность во времени и в пространстве, статику, в какой-то степени инерцию жизни. Хлебников, будучи представителем футуризма, со всякой косностью боролся, считая ее помехой на пути прогрессивного движения человеческой истории. Кроме того, Хлебникову идеологически было чуждо одобрение пышного застолья, которое он и его современники вполне правомерно считали символом «прошлой России», отживающего монаршего строя. Державин являлся одним из зачинателей литературы Нового времени, в его творчестве сформировались многие принципы, воспринятые классической литературой «золотого» XIX века. Хлебников — поэт-авангардист, представитель самых крайних взглядов на искусство, осознающий себя творцом новой культуры. Отвергая «обеда» Державина, Хлебников делает тем самым символический жест, отказываясь от предыдущей «традиционной» культуры и устанавливая свою художественную традицию, свою идейно-эстетическую систему, которую по аналогии с современной научной парадигмой можно назвать «неклассической».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом, напр.: Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1971. Т. 26. С. 33–49; Hansen-Löve A. «Der "Welt" ↔ "Schadel" in der» in der Mythopoesie V. Chlebnikov's. // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality / Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam, 1986. (Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. VIII.). P. 129–187.

² См. о мотиве еды в дореволюционной лирике В. Маяковского: Спивак Р. С. Русская философская лирика. М.: ЭКСМО, 2005. С. 302.

³ Например, В. П. Григорьев в комментарии к стихотворению В. Хлебникова «Одинокий лицедей» указывает на то, что «курчавое чело», которое «кроваво чавкало и кушало людей — это образ империалистической войны» (Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 675).

⁴ Державин Г. Р. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1958. С. 76. Все дальнейшее цитирование осуществляется по данному изданию. В скобках указываются номера страниц.

⁵ Хлебников В. Собр. соч. СПб.: Академический проект, 2001. Т. 1. Стихотворения. С. 115. В дальнейшем цитирование в тексте по данному изданию с указанием в скобках номера страниц.

⁶ О пристальном внимании футуристов к творчеству Пикассо упоминают Н. Степанов (Степанов Н. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975. С. 31), В. Марков (Марков В. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 15), Моймир Грыгар (Грыгар М. Знакотворчество: Семиотика русского авангарда. СПб.: Академический проект, 2007. С. 139–185). В статье М. Полякова прямо указано на близость изобразительной манеры поэмы Хлебникова «Журавль» к «Гернике» (Поляков М. Я. Велимир Хлебников: Мировоззрение и поэтика [Вступ. статья] // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 10).

А. Н. Дубовцев

ГЕРОИ ГОМЕРОВСКОГО ЭПОСА В ЛИРИКЕ Н. ГУМИЛЕВА



Переосмысление героики гомеровского эпоса занимает особое место в лирике Н. Гумилева. По словам Т. С. Зориной, «...особое внимание “культурного человека” XX в. привлекал Гомер — этот легендарный слепой, родоначальник античного, да и всего европейского искусства словесности, воплотивший в себе одном весь эпический дух древней Эллады. <...> Любовь к архаической Элладу и Гомеру, питавшая духовно искусство русского модерна, обрела вещественное подтверждение, и оно почувствовало себя оплодотворенным новыми возможностями.

“Так бывает с тем, — писал М. Волошин, — кто грезил во сне и, проснувшись, печалится об отлетевшем сновидении, но вдруг ощущает в сжатой руке цветок или предмет, принесенный им из сонного мира, и тогда всю свою плоть, требующей *осязательных* (курсив Т. З. — А. Д.) доказательств, начинает верить в земную реальность того, что до сих пор было лишь неуловимым касанием духа. И когда мы проснулись от торжественного сна Илиады, держа в руке ожерелье, которое обнимало шею Елены Греческой, то весь лик античного мира изменился для нас! Фигуры, уже ставшие условными знаками, вновь сделались вещественны”.

Эта мысль Волошина несколько лет спустя находит поэтический отклик в стихотворении Н. С. Гумилева “Современность” (1911). Лирический герой Гумилева, читавшей Гомера летней ночью, “просыпается от торжественного сна Илиады”, чтобы увидеть в окне вещественное “доказательство” реального существования мира архаического эпоса — тень воина-часового:

Я закрыл Илиаду и сел у окна,
На губах трепетало последнее слово,
Что-то ярко светило — фонарь иль луна,
И медлительно двигалась тень часового.

Книга прочтена и закрыта, но “последнее слово” “Илиады” (“Так погребали они конеборного Гектора *тело*”) еще живо, и потому пространство истории выплескивается за пределы художественного текста и заполняет окружающую реальность. Исчезает грань между прошлым и настоящим, искусством и действительностью. Предметы пластически четки и в то же время умножаются, дwoятся, как дwoится сам источник освещения: “фонарь” ли это, отбрасывающий тень от часового, меряющего шагами улицы Царского Села, или это “луна”, в свете которой появляется тень, призрак древнего воина из лагеря троянцев или ахеян, — свет их одинаково “ярок”. Это двойное восприятие преобразует зрение лирического героя и позволяет ему в обычных людях, окружающих его в повседневной жизни, увидеть персонажей гомеровского эпоса: “Одиссеев во мгле пароходных контор, / Агамемнонов между трактирных маркеров”¹.

Попытаемся дополнить приведенные замечания к стихотворению «Современность». Уже на уровне его названия Гумилев нейтрализует одну из важнейших особенностей эпоса — эпическую дистанцию, что затем последовательно происходит и в тексте:

Я закрыл Илиаду и сел у окна,
На губах трепетало последнее слово².

В первых двух строчках нейтрализация осуществляется благодаря диалогу лирического героя с текстом поэмы Гомера *здесь и сейчас*. К тому же «последнее слово», принадлежащее Гомеру, становится атрибутом уже не эпического певца, а лирического Я.

Отсутствие временной дистанции Гумилев пытается компенсировать дистанцией пространственной:

Так, в далекой Сибири, где плачет пурга,
Застывают в серебряных льдах мастодонты,
Их глухая тоска там колышет снега,
Красной кровью — ведь их — зажжены горизонты.

Гумилев переносит мифологические законы гомеровского эпоса на русскую почву, и центром обоих мифов становится смерть. У Гомера — смерть Гектора, как закономерное следствие гнева Ахилла, у Гумилева смерть мастодонтов, как следствие необходимости создания нового источника света, которого, как мы увидим, лишен лирический герой.

Если рассматривать ситуацию, описанную здесь, как диалог поэтов, можно иначе интерпретировать эпитет «последнее». Как считает Т. С. Зорина, «последнее слово» — не обязательно последнее слово «Илиады», это может быть любое слово из поэмы, на котором лирический герой прекратил чтение. Так поэтический диалог приобретает динамический характер и получает возможность продолжения за пределами поэмы Гомера:

Я так часто бросал испытующий взор
И так много встречал отвечающих взоров,
Одиссеев во мгле паровых контор,
Агамемнонов между тракторных маркеров.

Введение образов античных героев в современную лирическому герою реальность также способствует нейтрализации эпической дистанции. Отметим, что среди многочисленных героев гомеровского эпоса Гумилев останавливает свой выбор именно на Одиссее и Агамемноне. Выбор, как нам кажется, обусловлен тем, что они, в отличие от других гомеровских персонажей, в большей степени реализуют себя не только как воины, но и как путешественники: Агамемнон ведет греческие корабли на Трои, Одиссей долго путешествует по окончании Троянской войны. Необъятность пространства, доступная античным героям, входит в трагическое противоречие с пространственно замкнутым положением лирического героя. В пределах поэтического пространства он предстает лишенным возможности к передвижению — применительно к нему в тексте отсутствуют глаголы движения, а пространственная замкнутость усиливается образом часового. Напротив, объектные герои лирического описания изображаются в движении: «И медлительно двигалась тень часового»; «Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя».

Обратим внимание на то, что в образе *часового*, наряду с реализацией диалога с текстом «Илиады», очевидна переключка со стихотворением Лермонтова «Узник»:

Одинок я — нет отрады:
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем;
Только слышно: за дверями

Звучно-мерными шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой³.

Эти два стихотворения объединяет не только образ *часового*, тесно связанный с мотивом *одиночества* обоих Я, но и мотив света, относящийся и к миру как таковому, и — к ограниченному бытию лирического героя. У Гумилева:

Что-то ярко светило — фонарь иль луна.

У Лермонтова:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня <...>
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем.

Общим является уже отмеченное нами ощущение противоречия между необъятностью мирового пространства и замкнутостью пространства, доступного лирическому герою. Но у Гумилева трагизм этого противоречия имплицитно выражается через образы античных героев, у Лермонтова же — эксплицируется в образе коня:

Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет, весел и игрив,
Хвост по ветру распутив...

У Лермонтова отчетливо передано неприятие лирическим героем своего заточения: и как отсутствия свободы на уровне пространства поэтического мира, и как отсутствия истинного света (*сиянья дня*) при замене его светом ложным (*луч лампы*). У Гумилева же стираются границы между миром, доступным герою, и миром, недоступным его непосредственному восприятию. Для него теряет свою значимость источник света (*что-то ярко светило*), принципиально важный в стихотворении Лермонтова. Кроме того, в отличие от Лермонтова, у Гумилева герой сомневается в своей героической сущности:

Я печален от книги, томлюсь от луны,
Может быть, мне совсем и не надо героя,
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

Он пытается осуществить свою жизнь согласно иной, негероической, модели поведения, тоже, как видим, заимствованной из античной традиции. Так в пределах лирического стихотворения выражается неоднозначность принципов поведения и самоопределения героя Гуми-

лева, согласующихся с законами *разных* жанров античной литературы (героического эпоса и античного романа).

К решению данной проблемы, как нам кажется, Гумилев подходил и в своей статье «Жизнь стиха»: «Гомер оттачивал свои гексаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним принаравливал содержание. Однако он счел бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира»⁴.

Таким образом, признание авторитета Гомера влечет за собой не только избрание Гумилевым героической модели жизнотворчества, но и приятие негероической модели, воплощенной в романых образах Дафниса и Хлои. И введение этих образов в стихотворение тоже способствует нейтрализации эпической дистанции в стихотворении «Современность».

Впервые к непосредственному изображению героев гомеровского эпоса Гумилев обращается в стихотворении «Ахилл и Одиссей». Приведем его анализ в уже цитированной нами работе Т. С. Зориной:

Сюжет «Ахилла и Одиссея» опирается в основном на IX песнь «Илиады» («Посольство»), причем отражает лишь самую кульминацию событий — Одиссей пытается уговорить Ахилла вернуться к войску, которому угрожает гибель под стенами Трои, но Ахиллес отказывается — тогда как предшествующие их встрече ссоры Пелида с Агамемноном и «гнев» его, а также мотивировки происходящего остаются в тексте как бы «за кадром». Некоторые образы «Ахилла и Одиссея» (например: «...завивает, как деве, невольница / Черных кудрей твоих [т. е. Ахилловых. — Т. З.] длинные пряди») дали основание Д. И. Золотницкому увидеть в этом произведении переложение послегомеровской версии мифа об Ахиллесе. <...>

В гомеровском Ахилле, которого исследователи называли «одной из самых сложных фигур всей античной литературы и, пожалуй, не только античной», Гумилев выделяет черты наиболее сущностные для этого образа, наиболее полно отвечающие эстетическим целям поэта: присутствие в Ахилле стихийных, хтонических начал, демонических свойств, выдвижение своих личных интересов выше патриотического долга, а также качества, отличающие в нем человека новой формации, «продукт позднейшего субъективистического развития, когда идеалы сурового героизма уже отходили в прошлое, а на очереди был капризный и своенравный субъект со всеми эгоистическими нервными чертами своей неустойчивой внутренней жизни». Ахилл Гумилева (в отличие от Одиссея, человека прежней формации, укладывающегося в рамки коллективной этики) — это индивидуалист, которого примат личного над общим выводит за границы привычного образа эпического героя. Его душа — скорее душа декадента, эстетика и мистика, темная и изломанная; она мучится неразрешимыми противоречиями:

Брось, Одиссей, эти стоны притворные,
Красная кровь вас с землей не разлучит,
А у меня она страшная, черная,
В сердце скопилась, и давит, и мучит. <...>

Однако есть нечто, что оправдывает бездействие Ахилла перед лицом опасности, грозящей его народу. Это тайное знание, тайное видение не только своей судьбы, но и ощущение иронии того рока, по воле которого действуют народы и их герои. Замыслов Зевса не знают ни греки, ни троянцы. Они воюют, преследуя каждый свои цели, и не предполагают, что война нужна для взаимострелбления отягчающих землю людей. Отдельные герои также «не понимают... что их стремления и усилия, их отвага и доблесть, их подвиги и надежды, их успехи и поражения служат исполнению плана Зевса, а вовсе не тому, что каждого в отдельности и всех вместе волнует, побуждает воевать».

Подлинный трагизм образа Ахиллеса у Гумилева заключается в том, что «его сознание — есть сама судьба, осознающая себя в человеке». Ахиллес — воплощение рока. Он — тоже исполнитель Зевсова замысла, но понимающий его конечную цель и от этого глубоко страдающий: если он останется во власти своего «гнева», погибнет множество ахейян и среди них его лучший друг Патрокл; если же он обратит свой «гнев» на троянцев, вырвутся на свободу дремлющие в его душе разрушительные хтонические силы, польются новые реки крови на мельницу Зевса.

Таким образом, в стихотворении Гумилева мы видим ту трагическую иронию, которая составляет важную черту поэтики гомеровского эпоса и заключается в контрасте знания/незнания героями воли богов: Одиссей, убеждая Ахилла возглавить ахейян, показывает ему свои кровоточащие раны, но Ахиллес знает, что рана царя Итаки поверхностна и не смертельна («Брось, Одиссей, эти стоны притворные...»), так же, как знает и то, что самому ему суждена скорая гибель; Одиссей взывает к гражданскому долгу и военной доблести Ахилла, но тот понимает, что все его великие подвиги и львиная отвага лишь игрушки в руках высших сил⁵.

Постараемся дополнить анализ Т. С. Зориной. Если, как мы выше показали, «Современность» характеризуется преодолением эпической дистанции, то в стихотворении «Ахилл и Одиссей» преодолевается эпическое спокойствие — другая категория гомеровского эпоса. Как пишет А. Лосев в работе «Гомер», «обычно эпическое настроение трактуется как “эпическое спокойствие”, которым, думают, эпос отличается и от лирического волнения и от драматической дееспособности... Своеобразие эпического настроения заключается не в том, что человек ничего не видит в жизни большого и крупного, не видит никаких несчастий и страданий и не знает никаких катастроф. Спокойствие, существующее в человеке до несчастий и катастроф и основанное на том, что человек еще не видал никакого горя, такое спокойствие имеет мало цены, и не ему предстоит быть принципом того или иного художественного стиля. Ценно то спокойствие, которое создалось у человека после большого беспокойства или сохраняется у него в окружающей его беспокойной обстановке. Мудро то спокойствие, которое создалось у человека после больших несчастий и горя, после великих бурь и катастроф, после гибели того, что он считал для себя родным, близким, ценным, необходимым. Вот такое-то спокойствие характерно для эпического художника»⁶.

В стихотворении Гумилева эпическое спокойствие присуще Одиссею, как уже пережившему катастрофу. Ахилл же лишен его, так как его трагедия еще впереди, и его мучения обусловлены не происшедшим уже, а тем, что произойдет. Лишая своего героя эпического спокойствия, Гумилев трансформирует эпический текст Гомера в текст лирико-драматический (в стихотворный диалог Ахилла и Одиссея), сообщая ему то, что Лосев называет лирическим волнением и драматической дееспособностью. Однако драматическая дееспособность носит не внешний, а внутренний характер, что вновь трансформирует гомеровские принципы изображения героя: «Если все личное у Гомера всерьез подчинено надличному и общему, то, конечно, и мотивировка всех личных поступков должна идти извне. Настоящий эпический стиль не только мотивирует извне всякий человеческий поступок, но и вообще всякое человеческое переживание мыслит вложенным в чело- века богами или демонами»⁷.

Некоторые факты, как нам представляется, помогут прояснить другие смыслы стихотворения Гумилева. В 1905 г. В. Брюсов пишет стихотворение «Ахиллес у алтаря». В письме Гумилева (1907) к Брюсову находим: «Одно меня мучает и сильно — это мое несовершенство в технике стиха. Меня мало утешает, что мне только 21 год, и очень обескураживает, что я не могу прочесть себе ни одно из моих стихотворений с таким же удовольствием, как, напр.<имер>, Ваши “Ахилл у алтаря”, “Маргерит” и др.<угие> или “Песню Офелии” Ал.<ександра> Блока»⁸. В том же году стихотворение «Ахилл и Одиссей» было послано Брюсову. Так что в выборе Ахилла героем своего стихотворения можно увидеть попытку Гумилева превзойти Брюсова или хотя бы сравняться с ним в поэтическом мастерстве. Если наше предположение верно, то им можно объяснить выбор Гумилевым именно этого эпизода «Илиады», где разговору Ахилла и Одиссея предшествуют строки:

К сеням пришед и к судам мирмидонским, находят героя:
Видят, что сердце свое услаждает он лирою звонкой,
Пышной, изящно украшенной, с сребряной накольной сверху,
Выбранной им из корыстей, как град Этионов разрушил:
Лирой он дух услаждал, воспевая славу героев⁹.

Слова Одиссея отвлекают Ахилла от игры на лире, то есть поэтического творчества, в свете чего понятен ответ Ахилла Одиссею:

Брось, Одиссей, эти стоны притворные,
Красная кровь вас с землей не разлучит,
А у меня она страшная, черная,
В сердце скопилась и давит и мучит.

Муки творчества Ахилла Гумилев ставит выше плотских мучений Одиссея, противопоставляя цвета крови: красная кровь Одиссея символизирует плотские мучения, а черная кровь Ахилла (возможно, по цвету совпадающая с чернилами) — муки творчества. Только поэтическое творчество способно преодолеть бренность земного бытия, поэтому Ахилл говорит Одиссею: «Красная кровь вас с землей не разлучит».

Теперь сопоставим со стихотворением Брюсова «Ахиллес у алтаря». Гумилев тоже изображает своего героя в момент предательства: его Ахилл отказывается вступить в бой с троянцами — у Брюсова Ахилл приходит на встречу с дочерью троянского царя Приама Поликсеной. Однако низкий с этической точки зрения поступок в обоих текстах оправдан с точки эстетической. Но оправдание у каждого поэта свое. Если в стихотворении «Ахилл и Одиссей» поэтическое творчество самоценно и сопряжено с муками, то в стихотворении «Ахилл у алтаря» творчество связано с блаженством служения Вечной женственности, вариантом которой у Брюсова является Поликсена:

И, не кончив поцелуя,
Клятвы тихие творя,
Улыбаясь, упаду я
На помосте алтаря¹⁰.

Нарушение эпического спокойствия, наблюдаемое нами в «Ахилле и Одиссее», характерно и для другого стихотворения Гумилева «Воин Агамемнона»:

Смутную душу мою тяготит
Странный и страшный вопрос:
Можно ли жить, если умер Атрид,
Умер на ложе из роз?

Все, что нам снилось всегда и везде,
Наше желанье и страх,
Все отражалось, как в чистой воде,
В этих спокойных очах.

Уместно обратиться к размышлениям И. В. Шталь в ее работе «Худо-жественный мир гомеровского эпоса»: «"Каждый" человек эпоса и "все" эпического человечества сходны по свойствам, качествам, в них заложенным, но рознятся количеством этих свойств и качеств. Между тем и другим, между "каждым" и "все" эпического человечества существует промежуточное звено, связующая категория — эпический герой. Герой — это "каждый" человек племени, по количеству общих эпических качеств поднявшийся в уровень со всем племенем, воплотивший племя в себя, олицетворивший племя и в то же время не отделившийся от племени, не выпавший из племенного множества, но

продолжающий быть частью этого племени, этого множества, крупницей его. Эпический герой — часть и целое, “каждый” человек племени и “все” племя одновременно. Отсюда его главенствующая роль в племени, воинстве, народе и вместе с тем теснейшая связь с ними, даже зависимость от них»¹¹.

Этим, по-видимому, объясняется трагизм положения лирического героя. Лишившись царя, он утратил то связующее звено с миром, которым был Агамемнон. Мироздание оказывается неспособным принять героя:

Манит прозрачность глубоких озер,
Смотрит с укором заря.
Тягостен, тягостен этот позор —
Жить, потерявши царя!

Неспособность мироздания вместить в себя воина Агамемнона оправдана на уровне слова. Со смертью Агамемнона в мире не осталось слова, которым герой мог бы назвать себя и потому отличить себя от окружающих вещей. Отсутствие имени у лирического героя ведет его к отождествлению себя с неодушевленными предметами: «Что я? Обломок старинных обид / Дротик, упавший в траву».

Отсутствие героического начала в мире равносильно отсутствию начала словесного, поэтического, и неизбежно влечет за собой нарушение гармонии. Следовательно, функция античного героя в поэтическом мире Гумилева созвучна акмеистической концепции творчества и близка к функции первого человека, Адама, который давал вещам имена, преобразуя хаос в космос.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Зорина Т. С. Поэт Николай Гумилев — читатель Гомера // Николай Гумилев: электронное собрание сочинений. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/31/>.

² Здесь и далее стихи Н. Гумилева цит. по: Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М.: Худ. лит., 1991. Т. 1. Стихотворения. Поэмы.

³ Цит. по: Лермонтов М. Ю. Избр. произведения. Л., 1979. С. 98.

⁴ Цит. по: Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии.

⁵ Зорина Т. С. Поэт Николай Гумилев — читатель Гомера.

⁶ Лосев А. Гомер. М., 1960.

⁷ Там же.

⁸ <11 /> 24 марта 1907 года, Париж // Николай Гумилев: электронное собрание сочинений. Письма. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/letters/53/>.

⁹ Гомер. Илиада / Пер. с древнегреч. Н. Гнедича; Одиссея / Пер. с древнегреч. В. Жуковского. М.: Терра, 1996. С. 153.

¹⁰ Брюсов В. Я. Стихотворения. Минск, 1955. С. 134.

¹¹ Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса. М.: Наука, 1983.

Е. Н. Ельцова

АФРИКАНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ГУМИЛЕВА



Творчество Н. С. Гумилева занимает ведущую роль в литературе и культуре Серебряного века. Вместе с соратниками по «Цеху поэтов» Н. Гумилев искал «простоты, прямоты и честности в затуманенных символизмом и необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом»¹. Ему импонировали мысли М. Кузьмина, высказанные в манифесте «О прекрасной ясности», о возвращении к «аполлоническому взгляду на искусство» и положение С. Городецкого о том, что в поэтике новой школы предпочтение отдается классическим принципам. В отличие от символистов, акмеисты вернулись к «романному духу», обращающему их к интерпретации, цитации на различных уровнях (сюжета, образа, мотива), и в целом — интертекстуальности. Поэты и писатели нач. XX в. осознали, что заново переживают прошлое, оживляя эпохи, придавая архетипическим мифам, евангельским сюжетам, оккультным знаниям новое звучание. Интертекстуальные ориентиры стали новым осмыслением мифологем и архетипов.

В мифотворчестве Н. Гумилев видел уход от традиций символистов. «Акмеизм (от греч. *акме* — расцвет всех духовных и физических сил) в сущности и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном, — требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом»².

Действительно, произведения Николая Гумилева (лирические, драматические, теоретические, критические) представляют особый авторский гипертекст, где парадигмой единения выступает интерпретация мифологических, архетипических, религиозных, исторических, культурных образов-символов.

Географический диапазон и ментальная сущность гумилевских героев объединяют Восток и Запад (Караккала и принцесса Зара, Ганнон Карфагенянин и Дон Жуан, Пери и Гафиз и т. д.) В мир русской литературы поэт вносит новые святыни и маршруты — как религиозные, так и культурно-исторические: «сияющий Иерусалим» (стихотво-

рение «От всех заклятий Трисмегиста», «Память» и др.), Красное море, исполнившее «Божий закон» (одноименное стихотворение), острова Родос и Патмос (стихотворения «Родос» и «Над этим островом какие выси!»), константинопольская София («Африканский дневник»), Нотр-Дам («Франция»), «таинственный город, тропический Рим» («Галла») и др. К культурным святыням можно отнести «старую Смирну» («Ослепительное»), «Аддис-Абебу — город роз» (начало одноименного акростиха), каирский сад Эзбекие, абиссинский Гондар — эту «столицу поэтов и роз» (стихотворение «Абиссиния») и др. В ряду таких образов — столицы древних царств, в прошлом центры уникальной и многогранной культуры, «оазисы» девственной природы, такие как Гондар, столица древнего Аксума, Левант, символизирующий святыни и культуры Ливана, Израиля, Сирии и Иордании, таинственный остров Мадагаскар (в одноименном стихотворении), культурно-исторические святыни Парижа, Рима, Венеции и др.

Среди перечисленных мифологем в творчестве Гумилева избранной темой выступает Африка: ее страны, народы, мифы и поверья, животный и растительный мир. Обращение к африканской образности не было для Гумилева бутафорским экзотизмом, в чем нередко обвиняли поэта. Уже соратники по второму «Цеху поэтов» отмечали, что экзотизмы африканских стихов Гумилева обладают иной породой, нежели «экзотизм Гогена и все, что ему родственно»³. Г. Адамович в африканских стихах сборника «Шатер» увидел желание одухотворить «огромную, беспредельную во всех изменениях материю», преобразить движением, поэтическим ритмом. Гумилев-поэт своих «африканских» произведениях, оставаясь романтиком и мечтателем, был профессионалом-исследователем — этнографом, археологом, фольклористом. Все это в полном объеме проявилось в его творчестве. Но Африка явилась для Гумилева не просто одной из тем и сказала не только в стихах собственно о ней самой.

Как лирические, так и драматические произведения о континенте и людях вбирают в себя голоса африканцев: воина, невольника, любовника, Пери, Дервиша и др. Африка предстает многогранным, многоголосым образом-символом. Она связана с идеей земли обетованной — подлинного «земного рая». Гумилев представил ее как застывший в вечном цикле первичный, благодатный мир, мир естественного порядка вещей, каким его сам Бог оставил после сотворения. Например, в стихотворении «Судан»:

Садовод Всемогущего Бога...
Сотворил отражения рая...
И ушел на далекие звезды...
Бродят звери, как Бог им назначил...

Мотив «земного рая» в образе Африки соприкасается с мотивов библейской земли. Поэтому африканский пейзаж часто попадает в свет ветхозаветных и евангельских реминисценций:

О тебе, моя Африка, шепотом
В небесах говорят серафимы...
«Вступление»

Даже гибельная знойная Сахара предстает как «земные небеса», отражение «горного пожара» на земле («Сахара»).

Тема «земного рая» и природы как божественной книги («...твое раскрывая Евангелие») сопрягается с очень важными мотивами в творчестве Н. Гумилева — «путешествия-странствия», «поиска ослепительного счастья», добра и зла, любви и похоти, искупления греха, — представленными как в лирике поэта, так и в драматических произведениях и рассказах.

Так, в новелле «Лесной дьявол» африканский пейзаж выступает своеобразной декорацией развернувшихся событий. На его фоне разрешается антинomia красоты внешней и духовной, добра и зла. С самого начала новелла сопрягается с мифологическими и историческими образами: Африка как «колдовской континент», могучий древний город Карфаген, Ганнон — карфагенский путешественник, Истар — божество финикийцев и др. «Лесной царь» восходит к ряду претекстов мировой литературы («Саламбо» Г. Флобера, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше и мн. др.), а также африканского фольклора и мифологии разных народов мира.

Герой новеллы, Ганнон Карфагенянин (живший около VII–VI вв. до н. э.) — предприимчивый и отважный мореплаватель, совершивший экспедицию вдоль западного берега Африки с целью основания колонии Карфагена в устье «Крокодиловой реки» — Сенегала. Исторический образ соотносит новеллу с давней эпохой и религиозными воззрениями того периода. Начинается новелла описанием удивительно красочного и загадочного мира: «По густым зарослям реки Сенегал пробегал весенний утренний ветер <...> Жужжали большие золотистые жуки, разноцветные бабочки казались подброшенными в воздух цветами, и, довольные, мычали гиппопотамы, погружаясь в теплую тину прибрежных болот»⁴. Такое описание отсылает читателя к таким африканским произведениям Гумилева, как стихотворения «Жираф», «Рощи пальм и заросли алоэ...», «Абиссиния», «Вступление» и др.; как новеллы «Принцесса Зара» и «Африканская охота», поэма «Мик»). Читательское восприятие образа Африки активизируется символикой цвета: «золотые жуки», «разноцветные бабочки», «синие озера», «по-

золоченные щиты», «золотые нити», «золотогривые львы» и др. — с доминированием *золотого*, что в целом характерно для мифопоэтики Гумилева. Сравним:

Рощи пальм и заросли алоэ,
Серебристо-матовый ручей,
Небо бесконечно голубое,
Небо, золотое от лучей ...
«Рощи пальм и заросли алоэ...»

Гумилевский пейзаж соотносится с эмоциональным состоянием героев. Первоначальная гармония природы по мере развития сюжета новеллы уступает место выражению различных чувств героев: мир, исполненный гармонии, — укус змеи — боль и гнев павиана — попытка спасения — похищение девушки — похоть — внезапная смерть павиана — отсеченная голова павиана. Сравним начальную гармонию с финальным описанием природы: «Быстро упала на землю темная, страшная африканская ночь, и дикие запахи бродячих зверей сменили запах цветов и трав. Словно грохот падающих утесов, неслось рыканье золотогривых голодных львов... Над лесом видно было большую желтую луну. Неслышно скользила она и казалась хищником неба, пожирающим звезды»⁵. Здесь особую символическую (сакральную в африканской мифологии) нагрузку берет на себя описание луны: это — богиня ночных видений и чародейства, колдовства и ночной охоты, связывающая мир живых и умерших. Подобно тому, как она губит звезды, похотливый «лесной дьявол» в новелле Гумилева умертвляет душу девушки, гасит в ней чистоту и вселяет зло. Образ Павиана гиперсимволичен: в мифологии он олицетворяет бесстыдство, настырность, зловредность, низшие инстинкты⁶.

Такое прочтение новеллы связано и с трактовкой образа грозной богини Истар. В новелле именно ей приписывается чудесное спасение девушки. В финикийской мифологии Истар — женское божество, богиня любви, плодородия, олицетворение планеты Венеры. Но она таит в себе и архетипически темные, животные, «звериные» черты. Спасение юной героини обозначило избрание девушки в жрицы Истар, а в финикийской религии жрицами Истар и жрецами ее протагониста бога Ваала становились «священные блудницы и блудники»⁷.

Кто же в итоге получит в наследство этот страшный дар? Зло перейдет от героини к детям Ганнона Карфагенянина. Образ его в новелле бинарный. В зачине он представлен как «прекрасный Ганнон, брат Аполлона, как называли его льстивые греки», как «первый властитель первого по славе города — Карфагена»⁸. Образ этот соотнесен с могуществом североафриканской античной столицы. Но помимо того,

имплицитно образ Ганнона соотнесен и с содержанием цикла «Капитаны», где он же представлен в ряду с другими мореплывателями и бесстрашными людьми. И одновременно в этом образе, по замыслу Гумилева, скрыты потенциальные греховность и пустота: «Золотым стилем на восковых дощечках он описывал пройденный им путь и отмечал количество купленной и отнятой у туземцев слоновой кости. Мечтать и волноваться в ожидании первой брачной ночи было не в его характере...». Так в новелле «Лесной дьявол», в соответствии с мировосприятием античного человека, Н. Гумилевым мастерски разрешается антиномия добра и зла, праведности и греха.

Новелла «Лесной дьявол» — это «новый миф», созданный Гумилевым с опорой на уже существующие мифы. Он исследует природу человека, в которой сопрягаются красота (внешне прекрасны Ганнон, девушка, природа) и уродство (павиан — часть этой же природы), греховность и зло.

Африканская проблематика произведений Гумилева в целом широка и охватывает самые разные стороны осмысления экзотических образов и приобщения к африканской мифологии: к абиссинским, египетским, карфагенским архаическим воззрениям на мир. «Странник» в жизни и в поэзии, Николай Гумилев, ориентируясь на экзотические образы, мифы, религии Востока, Скандинавии, Европы, Африки, создает свой, *неомифологический*, текст. Шире — поэт устанавливает связь времен, дает общую панораму человеческой истории и географии, где сливаются воедино и Восток, и Запад, и прошлое, и будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева // Проблемы филологии, культурологии, искусствоведения. 2009. № 2. С. 145.

² Страшкова О. К. Воплощение неомифологического сознания акмеистов в драматических произведениях Н. Гумилева // Вестник Ставропольского государственного университета. 2006. № 45. С. 167.

³ Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева. С. 145–146.

⁴ Гумилев Н. С. Сочинения: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Р. Щербакова. М., 1991. Т. 2. Драмы. Рассказы. С. 212.

⁵ Там же. С. 217.

⁶ Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 219.

⁷ Там же. С. 119.

⁸ Гумилев Н. С. Указ соч. Т. 2. С. 212.

О ПОЭТИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Н. ГУМИЛЕВА «МАСКАРАД»



Как известно, формирование оригинального поэтического мира в творчестве Н. С. Гумилева осуществляется под глубоким влиянием неоромантизма и символизма (той его линии, в основании которой лежит концепция панэстетизма)¹. Интенсивно усваивая художественный опыт европейской декадентской литературы рубежа XIX–XX вв. и «старших» символистов, прежде всего — В. Я. Брюсова и Вяч. И. Иванова, поэт создает собственную мифологическую модель мира, которая впоследствии станет основой акмеистической поэтики. В произведениях Гумилева 1900-х гг. во многом преобладает стилизация, сознательное следование символистским эстетическим ориентирам, однако уже в этот период намечается конструирование художественной действительности, существующей по своим уникальным законам. Ведущей авторской интенцией в творчестве Гумилева периода первых поэтических книг («Путь конквистадоров», 1905), «Романтические цветы», 1908; «Жемчуга», 1910) следует признать желание идеалистической реорганизации бытия, которое еще не содержит поиска синтеза между «реализмом» и «идеализмом», о необходимости которого говорил В. Я. Брюсов². Вместе с тем в ранних стихотворениях поэта отчетливо проявляется попытка утвердить особую художественную онтологию, предлагающую «магическое» обоснование универсума и человеческого «я» как смыслового центра этой фантастической реальности.

Одним из вариантов подобного миромоделирования является стихотворение «Маскарад», поэтическому своеобразию которого посвящена данная статья. Написанное поэтом в 1907 г. под впечатлением от парижского знакомства с некой баронессой де Орвиц-Занетти, стихотворение публикуется в том же году в журнале «Весы» (№ 7) под названием «Царица Содома» с посвящением баронессе. По признанию Гумилева, в стихотворении ощутимо следование поэтике В. Я. Брюсова³. Примечательно, что в 1908 г., при подготовке к изданию второй книги («Романтические цветы»), поэт не включает в нее «Царицу Содома»⁴, и только в окончательной редакции этой книги (1918) оно появится под названием «Маскарад», без посвящения и в существенно переработанном варианте (из 36 строк изменениям подвергнуты 27). Рассмотрение обеих редакций текста позволяет проследить, в каком

направлении уточнялся художественный смысл и каким образом здесь осмысляется «идеальное» бытие, интересовавшее поэта в символистский и в акмеистический периоды его творчества.

Итак, вначале задаются пространственно-временные координаты изображаемого мира, акцентирующие куртуазные признаки данного хронотопа и обнаруживающие его некоторую абстрактность: «В глухих коридорах и в залах пустынных / Сегодня собрались веселые маски, / Сегодня в увитых цветами гостиных / Прошли ураганом безумные пляски»⁵. Как видим, обозначена темпоральная дистанция между событийным рядом и актом высказывания, эксплицирующая нарративный характер сюжетного развертывания текста. В изначально заданной повествовательности текста проявляется тяготение его структурной организации к жанровой модели баллады, что является одним из магистральных принципов ранней поэтики Гумилева. Как отмечает О. Клинг, «балладный» характер ранних стихотворений Н. Гумилева (прежде всего в книгах «Путь конквистадоров» и «Романтические цветы») восходит к творчеству В. Я. Брюсова⁶. По мысли Ю. В. Зобнина, и в акмеистический период творчества баллада для Гумилева остается идеальным жанром, позволяющим достичь искомой «аполлонической» меры за счет уравнивания «я», абсолютизируемого в «чистой» лирике, и внешнего мира, доминирующего в «чистом» эпосе⁷.

Лирический повествователь не проявляет собственное «я» в диегетическом плане текста, позволяя идентифицировать себя как «всеведущую» инстанцию, занимающую внешнее положение по отношению к локализованному в стихотворении универсуму. Сюжетно-фабульное движение текста инициируется изображением маскарадного действия, в котором, несмотря на минимум пространственно-временной конкретики, актуализирован существенный параметр повествуемой действительности — «пустота» как постоянный признак данного мира («В глухих коридорах и в залах *пустынных*»; курсив наш. — А. Ч.). Далее опустошенность снимается сообщением об участниках маскарада, которые заполняют собой пространство и в семантике которых актуализировано значение легкой, праздничной атмосферы («веселые маски», «в увитых цветами гостиных»). Здесь же посредством метафоры «прошли ураганом безумные пляски» эксплицирован мотив безумия, эмоциональной нестабильности изображаемого события, восходящей к символистской аксиологии. Как указывает Н. В. Мокина, в поэзии символистов, прежде всего Брюсова и Бальмонта, «пляски (или танец-хоровод) равно могут воплощать идеальное и анти-идеальное бытие»⁸, где одним из вариантов художественного осмысления танца является образ дьявольского бала, который в восприятии поэта «не лишен кра-

соты <...> но все же демоническое начало» в его «описании <...> явно акцентируется»⁹. У Гумилева «веселое безумие», акцентированное в движении маскарадного танца, в сочетании с «опустошенностью» изначального пространства, становится индексом несоответствия реального и ирреального и образует семантический каркас текста.

В строфе 2 усиливается эфемерность происходящего: маскарад предстает как сомнамбулическое действие, маркированное процессуальной длительностью предикатов: «Бродили с драконами под руку луны, / Китайские вазы метались меж ними, / Был факел горящий и лютя, где струны / Твердили одно непонятное имя» (116). Внешний мир, то есть мир людей, надевших маски, утрачивает человеческую определенность: взгляд лирического субъекта фокусируется на деталях, получающих двойственную референцию: с одной стороны, «драконы», «луны», «вазы» мыслятся как маски, с другой — создают эффект соприкосновения с инобытием, где обитают существа другой, нечеловеческой, природы. Таким образом, внешнее событие маскарада проецируется на внутренний мир лирического субъекта, стирая границы между реальностью и видением.

Создание подобного эффекта «безлюдности» маскарада — намеренная авторская интенция Гумилева, что явно просматривается при обращении к первоначальному варианту стихотворения, 2-я строфа которого выглядела совершенно иначе: «Над ними повисли тяжелые чары, / Высокие свечи горели, краснея, / И в темные сны погружались пары, / Монах, арлекин или светлая фея» (297). «Маски» здесь не утрачивают своей человеческой ипостаси, их изображение дается в соответствии с декадентской эстетикой символизма, использующей образы куртуазной культуры и итальянской *commedia dell' arte*¹⁰. Кроме того, в первой редакции усилена эротическая составляющая происходящего: «В увитых ночными цветами гостиных / Открылись их странные, дикие ласки» (297) — 3-я и 4-я строки строфы 1; «И в темные сны погружались пары» — 3-я строка строфы 2. Снятие внешнего эротизма и нивелирование прямой референции с миром человеческих отношений и поступков в редакции 1918 г. переносит акцент с внешней, эмпирической стороны изображаемого события на внутреннее восприятие маскарада лирическим субъектом, что способствует ценностному исключению его «я» из мира масок. Переход от эпического к ментальному задается через знак, предвосхищающий дальнейшее развертывание событийного ряда: «Твердили одно *непонятное имя*» (курсив наш. — А. Ч.). С этой строки «маскарад» начинает концентрироваться на аксиологической системе повествователя, оказываясь своеобразной декорацией его самопознания.

Смещением с внешней составляющей повествования на внутреннюю объясняется и принципиальная разнородность культурно-исторических индексов изображаемых событий. М. В. Смелова отмечает, что в «Маскараде» Н. Гумилева «все-временность и соответственно вне-временность подчеркиваются атрибутами, собранными из разных эпох: здесь представлен “китайский” (восточный) миф: “бродили с драконами под руку луны”, “китайские вазы метались меж ними”, — соответственно топос опознается как “восточный”, архаический, языческий. “Факел горящий и лютя” атрибутируют средневековые, с этой атрибуцией сразу вступает в конфликт “мазурки стремительный зов»¹¹. По мысли ученого, такой синтез разновременных реалий в едином пространстве призван акцентировать ритуальный характер происходящего. Соглашаясь с данной интерпретацией, укажем, что подобное соединение разнородных исторических планов определяет не только ритуальность действия, но и экспликацию внутреннего пространства лирического субъекта, по сути создающего личностный универсум, в котором осуществляется поиск его собственного «я»¹².

Эта концентрация на внутреннем мире лирического субъекта усиливается в 3-й строфе: «Мазурки стремительный зов раздавался, / И я танцевал с куртизанкой Содома, / О чем-то грустил я, чему-то смеялся, / И что-то казалось мне странно знакомо» (116). Здесь акцентируется композиция персонажей повествования: субъект проясляет свое «я» в диегесисе в качестве лирического героя, показывая, что его внешняя «точка зрения» в начале монолога иллюзорна (он не только наблюдатель, но и участник маскарада), и представляет героиню стихотворения, причем это изменение в событийной цепи первоначально не выделяется из общей атмосферы танцев: героиня мыслится как одна из многих, на что указывает несовершенный вид глагола («танцевал»)¹³. Атрибуция героини (очевидно, по надетой на нее маске) также содержит анахроническое совмещение различных культурных констант — «куртизанка» как реалия эпохи Ренессанса и Нового Времени и «Содом», эксплицирующий ветхозаветный, архаичный пласт в повествуемой истории. В этой точке повествования начинается трансформация идеологемы лирического героя: пейоративная семантика в обозначении героини («куртизанка Содома») соединяется с неоднозначностью его психологического состояния: «О чем-то грустил я, чему-то смеялся, / И что-то казалось мне странно знакомо».

По мысли М. Баскера, в «Маскараде» реализуется изображение прапамяти, данное через актуализацию магического и сновидческого опыта, восходящего к различным оккультным теориям, в частности к работам Элифаса Леви¹⁴. М. Баскер указывает, что «в своем состо-

янии «сомнамбулизма наяву» лирический герой этого стихотворения сначала испытывает некоторое недоумение и необъяснимое чувство уже знакомого», которое впоследствии становится отчетливым¹⁵. Недоумение, впервые возникшее еще до встречи с героиней в восприятии обезличенного движения маскарада («Твердили одно непонятное имя»), выражено троекратным повторением неопределенного местоимения «что-то», обуславливающим эмоциональные порывы героя.

Согласно А. Ханзен-Лёве, в поэтике раннего (декадентского, «диаволического») символизма «нейтральное *что-то* представляет собой <...> высокую степень неопределенности и часто сочетается с субстантивированным (и, стало быть, абстрагированным) обозначением признака, вещественный или персональный носитель которого остается необозначенным. <...> *Что-то* имеет тенденцию выступать в качестве абстрактного актанта, что в дальнейшем приводит к персонификации и «онтологизации» неопределенности и «Ничто» в диаволическом образе (демона, черта, Люцифера, Антихриста)»¹⁶. В «Маскараде» Гумилева также просматривается символистская рецепция неопределенности как сигнала соприкосновения с inferнальным миром (на это указывает принадлежность героини топонимическому символу порока — Содому).

Далее необъяснимое ощущение чего-то «странно знакомого» воплощается в акте анамнезиса (мистического воспоминания) как узнавания прошлого — через эмоционально-надрывное обращение к героине: «Молил я подругу: «Сними эту маску, / Ужели во мне не узнала ты брата? / Ты так мне напомнила древнюю сказку, / Которую раз я услышал когда-то. / Для всех ты останешься вечно чужою / И лишь для меня бесконечно знакома, / И верь, от людей и от масок я скрою, / Что знаю тебя я, царица Содомы»» (116). Обнаруживаются два важных смысловых параметра ментальной сферы лирического героя. Во-первых, вскрывается испытываемая им ценностная близость «я» героини, данная как чувство душевного родства и соприкосновения с истинным бытием, явленным в абсолютном прошлом («напомнила древнюю сказку») и проявляющимся в эмпирическом настоящем. Во-вторых, изначальная психологическая неуверенность, вовлекающая героя в акт «припоминания», порождает сомнение, нуждающееся в подтверждении: узнал или нет? она действительно некогда возлюбленная царица Содомы или только «веселая маска» (в аксиологии героя это равнозначно пустоте)? Отсюда мольба: «Сними эту маску», — как жажда истинного воссоединения с той, которую знал в архаическом прошлом.

Проекция внешнего во внутреннее усиливается через со-противопоставления атрибутивной референции героини по отношению к «я»

героя (настоящему) и к «другим» (ложным): «Для всех ты останешься *вечно чужою*» — «И лишь для меня *бесконечно знакома*» (курсив наш. — А. Ч.). Каждый составной эпитет одновременно обнаруживает и общую семантику неподвластности времени, и оппозицию «чуждость/родство». Также акцентируется уравнивание человека как бытийной полноты и маски как эфемерности существования («от людей и от масок я скрою»), коррелирующее с изображением маскарада в начале повествования и указывающее на ценностное безразличие героя к внеположной его «я» реальности. Обещание оставить в тайне свой извечный союз с героиней становится знаком психологических движений лирического субъекта как единственно релевантных в его рецепции бытия.

Фактически здесь порождается модель сновидческого опыта, присущая ранней поэтике Гумилева [«Пещера сна» (1906), «Каракалла» (1906), «Мне снилось» (1907), «Ягуар» (1907), «Принцесса» (1907), «Сон Адама» (1909)], причем для лирического героя релевантна не провидческая функция сновидения, а возможности сна как способа постичь идеальное прошлое. По Ю. М. Лотману, в процессе развития мировой культуры «сон-предсказание — окно в таинственное будущее — меняется представлением о сне как пути внутрь самого себя», поэтому изменяется «место таинственного пространства»: «из внешнего оно стало внутренним»¹⁷. Сновидение для Гумилева становится именно таким движением в глубины собственного «я», встречей со своими ображаемыми ипостасями.

Следует отметить, что в «сновидческой» сюжетно-фабульной организации «Маскарада» актуализируется мотив встречи, обнаруживающий влияние тематически схожего стихотворения Лермонтова «Из-под таинственной холодной полумаски...» (1841), где встреча с женщиной в маскарадном пространстве также мыслится как акт воображения, создающий возлюбленную героя: «И создал я тогда в моем воображении / По легким признакам красавицу мою: / И с той поры бесплотное виденье / Ношу в душе моей, ласкаю и люблю»¹⁸. Вместе с тем у Лермонтова изображаемая встреча обнаруживает провиденциальный смысл: обещание соединения в грядущем (или в вечности): «И кто-то шепчет мне, что после этой встречи / Мы вновь увидимся, как старые друзья», — тогда как в «Маскараде» Гумилева встреча предстает как завершение тысячелетней разлуки.

Однако первоначальная реакция героини на мольбу лирического героя продолжает заданную ранее неопределенность узнавания: «Под маской мне слышался смех ее юный, / Но взоры ее не встречались с моими» (116). Ее психологические жесты указывают на не-

состоятельность анамнетического движения его души: «юный смех» становится отрицанием прежней, когда-то бывшей встречи, а отведенный взгляд свидетельствует о невозможности установить истинность или ложность припоминания былого. В этой точке сюжетного развития обнаруживается ценностный разрыв между ними: «царица Содома» — только эфемерная маска. Такое восприятие сущности героини усиливается фокусировкой взгляда на внешних деталях маскарада: «Бродили с драконами под руку луны, / Китайские вазы метались меж ними» (116). Буквальный повтор (начало строфы 2) в изображении происходящего вокруг подтверждает мысль о том, что маскарад, при всей стремительности плясок, в рецепции героя мыслится статичным явлением, а подлинное движение совершается в сфере его «я».

В 7-й строфе смысловой вектор повествуемой истории резко меняется. Ускорение эпической линии сюжетного развития возвращает его к модели «балладного» жанра: «Как вдруг под окном, где угрозой пустою / Темнело лицо проплывающей ночи, / Она от меня ускользнула змеею, / И сдернула маску, и глянула в очи»¹⁹ (117). Героиня открывает свой истинный облик, и это событие на фабульном и на идеологическом уровнях текста получает амбивалентное значение: подтверждается истинность воспоминаний лирического героя, она действительно оказывается царицей Содома, которую он любил тысячелетия назад, но вместе с тем исчезает от него, умножая эмоциональную (и онтологическую — в аспекте анамнезиса) опустошенность.

Уподобление героини стихотворения «змее» («Она от меня ускользнула змеею / И сдернула маску, и глянула в очи») также получает двоякую семантику. С одной стороны, акцентируется ее инфернальная природа, родство с потусторонним, дьявольским миром, усиливающее пейоративное значение персонажа, уже заданное ветхозаветным топонимом «Содом». Отметим, что подобная «змеиная» символика обнаруживается в тематически близком гумилевскому «Маскараду» стихотворении В. Брюсова «Бал» (1907), где кружение танцующих пар изображается как хотя и являющий очарование, но все же сатанинский соблазн: «И тела к телу близость, приближенье, / Яд аромата, / Забвенье, и круженье, и движенье, / Вдаль, без возврата. / И нити, чары дряхлого соблазна, / С лицом змеиным, / Что вяжут, вяжут души неотвязно, / Как серпантинном...»²⁰. С другой стороны, в знаке «змея» проявляется архаическое значение вечности. Как символ бытийного единства прошедшего, настоящего и будущего временных планов, она определяет событийный статус повествуемой истории: точку идеологического изменения лирического героя.

Трансформация субъектной идеологемы выражается в дальнейшем «мнемоническом» экстазе: «Я вспомнил, я вспомнил — такие же песни, / Такую же дикую дрожь сладострастья / И ласковый, вкрадчивый шепот: “Воскресни, / Воскресни для жизни, для боли и счастья!”». Восторг воспоминаний героя близок эмоциональной напряженности лирического воззвания в стихотворении Брюсова «Встреча» («Близ медлительного Нила...», 1907), оказавшем, как было отмечено, непосредственное влияние на создание Гумилевым «Маскарада». Однако наблюдается и принципиальное различие в понимании поэтами онтологической природы припоминания прошлого. Если в брюсовском тексте истинность и пафос припоминания не подвергаются сомнению и оно оказывается действительным актом восстановления разорванной связи времен («Наше счастье — прежде было, наша страсть — воспоминанье, наша жизнь — не в первый раз, / И, за временной могилой, неугасшие желанья с прежней силой дышат в нас, / Как близ Нила, в час свиданья, в роковой и краткий час!»²¹), то у Гумилева результат анамнезиса лишен столь однозначной положительной семантики: обретая память о былом и встречая свою вечную возлюбленную, тоже воспринимаемую с явной эротической коннотацией, герой ее тут же утрачивает. Слова героини, которые он слышит, приходят к нему из глубины веков (как часть сновидческого опыта), а в настоящем он один, и ее призыв («И ласковый, вкрадчивый шепот: “Воскресни, / Воскресни для жизни, для боли и счастья!”») можно интерпретировать как наставление жить данностью, а не памятью о былом.

Несоответствие ожиданий лирического героя и итога его встречи с «царицей Содома» порождают семантику губительного экстаза²², эксплицированного в финальной строфе: «Я многое понял в тот миг сокровенный, / Но страшную клятву мою не нарушу. / Царица, царица, ты видишь, я пленный, / Возьми мое тело, возьми мою душу!» (117). Понимание онтологического несовпадения с героиней, принадлежащей inferнальному архаическому миру (появление «царицы Содома» на маскараде, с одной стороны, свидетельствует о ее инобытийной природе, с другой — указывает на развертывание ситуации встречи не столько в физической реальности, сколько в воспаленном сознании лирического субъекта), придает ироническую направленность порождаемому в ходе повествования смыслу. Разумеется, трагический модус художественности, предполагающий «избыточность внутренней данности бытия («я») относительно его внешней заданности»²³ и, как следствие, обнаруживающий онтологическую вину героя, сохраняется на протяжении всего стихотворения, напрямую раскрываясь в финальных строках через утверждение верности недостижимой «царице»

(«страшную клятву мою не нарушу») и отказ от существования без нее в мире живых: «Возьми мое тело, возьми мою душу!». Однако этот ментальный жест обнаруживает и романтическую иронию в качестве самоутверждения в inferнальном мире, заостряя внутренний распад субъекта на «я» эмпирическое, для которого маскарад равен наваждению, и «я» идеальное, устремленное к потустороннему единению с ментально «обретенной» возлюбленной.

По наблюдениям Т. В. Тадевосяна, «в поэтическом творчестве Гумилева выделяются шесть основных типов мифологем героев: герой-воин, герой-поэт, герой-путешественник, герой-жрец, герой-повелитель, герой-эстет»²⁴. Основываясь на данной парадигме, можно видеть, что в «Маскараде» происходит совмещение двух типов героя: жреца (мага) и путешественника. Стремление к «сновидческому» преобразованию действительности здесь соотносится с погружением внутрь собственного «я», представляющим странствие не в экстенсивном, геофизическом и геософском, варианте, присущем многим произведениям Гумилева, а в интенсивном, ментальном, виде как пути из данности временного потока к глубинным бытийным константам. Подобное «магическое путешествие» сближает смысловые интенции данного текста с такими произведениями поэта, как «Смерть» (1905), «Пещера сна» (1906), «Закливание» (1907), «Корабль» (1907), в которых на первый план тоже выходит реонтологизация самополагания лирического субъекта в универсуме и моделирование идеальной, романтической действительности.

Вместе с тем, в «Маскараде» Гумилева преодоление временного разрыва («я» в далеком прошлом и «я» в настоящем) благодаря мистическому припоминанию архаических событий, как видно, сопровождается констатацией невозможности полного (и ментального, и физического) единения с некогда близким лирическому герою «другим». Таким образом, ситуация встречи и узнавания, осмысляемая героем, размыкается в два плана: с одной стороны, в сферу идеального, истинного бытия, отмеченного эфемерностью воплощения в реальности, с другой — в сферу действительности, хотя и отмеченную мучительной констатацией недостижимости возрождения былого счастья, но все же утрачивающую релевантность для внутреннего мира героя. Это сопоставление двух разноплановых восприятий события анамнезиса в нарративной структуре стихотворения, акцентируется в синтезе трагической и иронической модальностей текста и намечает тот способ онтологического «примирения» идеала и реальности, который в 1910-е гг. становится смысловым центром акмеистической поэтики Н. Гумилева.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этой проблеме см. подробно: Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. Вып. 2. С. 171–178; Слободнюк С. Л. Н. С. Гумилев: Проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе, 1992; Клинг О. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. Вып. 5. С. 101–125; Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб., 2000.

² Брюсов В. Я. Н. Гумилев. Жемчуга // Н. С. Гумилев: pro et contra. СПб, 2000. С. 359.

³ В письме к В. Я. Брюсову от 6 сентября 1907 г. Н. Гумилев пишет: «Меня <...> удивило, что Вы взяли для “Весов” мою “Царицу Содомы” — стихотворение, которое я очень люблю и которое может показаться неловким подражанием Вашему “Близ медлительного Нила...”» (Гумилев Н. С. Неизданные стихи и письма. Paris, 1980. С. 20).

⁴ Объяснение этому впоследствии было дано А. Ахматовой: «Книга “Ром<антические> цветы” 1908 целиком обращена ко мне. Когда Брюсов спросил, почему там нет “Маскарада”, Г<умилев> ответил: “Потому что посвящ<ение> противоречит общему посвящению книги”» (Ахматова А. А. Н. С. Гумилев — самый непрочитанный поэт XX века // Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 2001. Т. 5. С. 121).

⁵ Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). С. 116. Далее тексты Н. Гумилева цитируются по этому изданию, в скобках указан номер страницы.

⁶ Клинг О. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм. С. 117.

⁷ Зобнин Ю. В. Воля к балладе (Лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилева) // Гумилевские чтения. СПб., 1996. С. 118.

⁸ Мокина Н. В. Проблема смысла жизни и ее образное воплощение в русской поэзии Серебряного века. Саратов, 2003. С. 119.

⁹ Там же. С. 121.

¹⁰ Очевидно влияние на первоначальную редакцию текста Н. Гумилева художественной практики «Мира искусства», прежде всего живописи К. А. Сомова и А. Н. Бенуа, например, «маскарадных» полотен К. Сомова «Волшебство» (1902), «Арлекин и смерть» (1907). Как замечает М. Кузмин в статье 1916 г., художника часто привлекают «маскарад и театр как символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений» (Кузмин М. А. К. А. Сомов // Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3 т. М., 2000. Т. 3. Эссеистика. Критика. С. 627). У Н. Гумилева персонажи-маски также соотносимы с представлением о вычурности, неестественности существования человека.

¹¹ Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. Тверь, 2004. С. 19.

¹² Так, Н. Г. Медведева констатирует, что «Китай» в поэтическом мире Н. Гумилева «не является реальным геофизическим пространством, а обозначает образ мира, в котором совершается духовное странствие» (Медведева Н. Г. Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник Удмуртского университета. История и филология. Ижевск, 2008. Вып. 1. С. 57).

¹³ В первом варианте стихотворении танец обозначен как «вальс» (Ср.: «Гремела веселая музыка вальса / И я танцевал с куртизанкой Содома» [297]). Его замена на «мазурку» в поздней редакции меняет семантику события: танец с героиней предстает как легкомысленное приключение, снимая лирическую патетику, присутствующую в культурологическом восприятии вальса.

¹⁴ Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. С. 30–31.

¹⁵ Там же. С. 31.

¹⁶ Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 193–194.

¹⁷ Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 125.

¹⁸ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 466.

¹⁹ Как известно, конституирующими признаками жанра баллады являются параметры, «связанные с тематикой (чудесное, загадочное происшествие), способом восприятия (простота, наивность), композицией (концентричное действие, представленное эскизно в главных, повторяющихся фабулярных моментах, лиризованное повествование часто с диалогическими вставками), типичностью поэтических средств (эпитеты, сравнения, параллелизмы, повторения и т. п.)» (Sierotwieński S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966. S. 42. Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н. Д. Тмарченко. М., 2002. С. 425.) В «Маскараде» Н. Гумилева очевидно наличие всех указанных жанровых свойств.

²⁰ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1892–1909). С. 515–516.

²¹ Там же. С. 474.

²² Как показывает И. Г. Кравцова, опираясь на архивные записи А. А. Ахматовой, эта жажда гибели в любовной страсти, утверждаемая в «Маскараде» Н. Гумилева, позволяет со-противопоставить текст стихотворения с новеллой Э. По «Маска Красной Смерти»: при тематическом сходстве двух произведений наблюдается сюжетное и идеологическое расхождение: «ужас смерти, лишаящий жизнь наслаждения у По», в гумилевском случае преодолевается за счет упоения любовно-эротическим восторгом, проецируемым на ситуацию гибели. (Кравцова И. Г. Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой // Н. С. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 54).

²³ Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002. С. 42.

²⁴ Тадевосян Т. В. Мифологема героя в поэтическом творчестве Н. С. Гумилева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / МПГУ. М., 2008. С. 6–7.

Художественное воплощение пушкинской темы в русской прозе 1920–30-х годов

Статья 2. Роман Ю. Тынянова «Пушкин» как мера творческой личности, отраженная в языке

Внимание к художественному творчеству Ю. Н. Тынянова стало проявляться в нашей науке одновременно с выходом в свет его произведений¹. Сложившаяся к настоящему времени достаточно большая и серьезная литература о беллетристике ученого обнаруживает несколько подходов, определивших ее трактовки. Наиболее привлекательным и продуктивным для исследователей оказывается рассмотрение литературных произведений Ю. Н. Тынянова через призму его теоретических идей. Известное утверждение Б. М. Эйхенбаума («...романы Тынянова научны, это своего рода художественные монографии»²) и блестящая интерпретация в соответствии с данной идеей романов «Кюхля» и «Смерть Вазир Мухтара» обусловили и укоренили эту тенденцию³. Однако вслед за признанием Ю. Н. Тынянова: «Где кончается документ, там начинаю я», — содержащимся в книге «Как мы пишем»⁴, ряд исследователей считает его произведения особой областью творческого воплощения, не соотносящейся с научной. Согласно М. О. Чудаковой, ученый оставляет литературе «свободное, не претендующее на роль научного суждения обращение с внелитературными рядами»⁵. И, наконец, романы Тынянова рассматриваются в контексте творчества их героев⁶.

Эти три подхода обнаруживаются и в работах о романе «Пушкин». Так, М. И. Назаренко, рассмотрев последнее произведение Тынянова в соотношении с его литературоведческими работами, отметил параллели между «тыняновской характеристикой новаторства Пушкина и принципами построения романа»⁷. М. Гаспаров назвал этот роман «беллетристической, подменяющей науку»⁸. М. Гус, В. Новиков и М. Назаренко обратили внимание на контекст пушкинского творчества, проявленный в словесной ткани произведения⁹.

Отметив плодотворность обозначенных подходов, обратим внимание на возможность еще одного ракурса рассмотрения романа «Пушкин» — в плане воплощения исторической судьбы романного жанра. Как и Л. П. Гроссман, посвятивший часть своих филологических шу-

дий теории романа, Ю. Н. Тынянов в работах нач. 1920-х гг., особенно в статье «Литературное сегодня», обнаруживал озабоченность перспективами развития крупной прозаической формы. В черновике предисловия к роману «Пушкин», сохранившемся в архиве, он оговаривает жанр своего произведения: «Эта книга — не биография <...> Читатель напрасно стал бы искать в ней точной передачи фактов, точной хронологии, пересказа научной литературы. Это — не дело романиста, а обязанность пушкиноведов <...> Научная биография романом не подменяется и не отменяется <...> Свой роман я задумал не как “романизованную биографию”, а как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта. Я не отделяю в романе жизни героя от его творчества и не отделяю его творчества от истории его страны»¹⁰. Как следует из сказанного, в романе Тынянов научному труду биографа предпочел художественное творчество: отказался от жанра «романизованной биографии» в пользу «эпоса о рождении, развитии, гибели национального поэта».

Приведенное выше высказывание писателя о своем романе приводит М. Назаренко к выводу: «...Нам представляется <...> продуктивным принять [его] как выражение подлинных намерений Тынянова»¹¹. И, отталкиваясь от этой мысли, ученый сосредоточился на принципах создания в тексте биографии национального поэта. Он обратил внимание на то, что реальный жизненный материал подвергается здесь эстетической переработке: «В романе ведется излюбленная Тыняновым игра с напряжением между предельной и бесспорной достоверностью описанных событий и очевидной для специалистов деформацией реальной истории. Персонажи или “подстраиваются” под характеристики, которые им впоследствии даст (уже дал) Александр Сергеевич, — или ведут себя вопреки официальной версии событий»¹². Отбор материала при описании биографии, с точки зрения ученого, «согласуется с представлениями Тынянова о прерывном ходе литературной эволюции»¹³. «Герой <...> мыслится как точка пересечения исторических, культурных и <...> биологических кодов», «...почти полное отсутствие (курсив автора. — Е. П.) Пушкина в тексте компенсируют многочисленные генеалогические детали, которые — как читателю известно заранее — окажутся неотъемлемой частью и характера Пушкина, и его творчества»¹⁴.

На основании наблюдений над принципами изображения героя ученый характеризует жанр произведения: «...“Пушкин” Тынянова <...> не “исторический роман” и не “романтизированная биография”, но *свободный* (курсив автора. — Е. П.) роман. К книге Тынянова вполне применимо определение “литературная литература”, данное Шклов-

ским «Восковой персоне»»¹⁵. Отметим в этой характеристике важные, на наш взгляд, определения: «свободный» роман, «литературная» литература. Нетрудно заметить, что они соотносятся с тыняновской формулой — «эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта». Поскольку в этой формуле имя частного человека (Пушкина) замещено обозначением его существа и назначения (поэт), можно сделать вывод о том, что Тынянов рассказывает о биографии Поэта, а не просто человека, одаренного поэтическим талантом. Сама природа объекта изображения требует от автора создания такого повествования, которому свойственны «свобода» и «литературность». Таким образом, специфика героя (национальный поэт) в тыняновском романе обладает жанропорождающим потенциалом и задает характер повествовательного строя.

В формуле «эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта» понятием «эпос» определяются объем текста и повествовательная перспектива, разворачивающая судьбу и «даль свободную романа»; характер повествования при этом оказывается не эпическим. В. Новиков заметил: «Чтобы представить итоговый облик романа, мы должны вообразить как бы “Войну и мир”, изложенную экономным стилем “Капитанской дочки”. Такое смелое сочетание широты и стремительности <...> говорит о новых прозаических возможностях, открытых Тыняновым <...> и значимых для опыта отечественной литературы»¹⁶. Но для уяснения этих возможностей необходимо рассмотреть повествовательный строй произведения, пристальное внимание к которому и определило проблему нашей статьи.

Слово, которым ведется в романе повествование, прямооценочное, что, как правило, свойственно лирике или сказу, а не большой прозаической форме. При этом, в отличие от лирики или сказа, текст организован не одним, а многими субъектами речи, которые вносят в произведение индивидуальный стиль, личностную интонацию и сознание частного человека. Эффект многоголосия создает впечатление о том, что Ю. Тынянов, как и Л. Гроссман в «Записках д'Аршиака», согласно романной теории Бахтина, использует «прямое авторское литературно-художественное повествование <...> стилизацию различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т. п.) <...> стилистически индивидуализированные речи героев»¹⁷ и мыслит роман полифонической структурой, как диалог разнородных языков. Однако, выстроив многосубъектную повествовательную структуру, автор в романе о «рождении <...> национального поэта» не отразил диалогического взаимодействия социально разнородных языков и стилей. Диалог как форма организации речи

персонажей в романе используется, но диалога как конструктивного принципа организации романного языка здесь нет. Тынянов создал романную модель, отличную от романной модели Гроссмана.

Главным героем двух первых частей является Слово. Подобно Тынянову, увидевшему в использовании Пушкиным «рамы» романа новую цель — запечатлеть в «Евгении Онегине» «не развитие действия, а развитие *словесного* (курсив автора. — Е. П.) плана»¹⁸, можно сказать, что сюжет романа «Пушкин» составляет «движение словесных масс». Язык здесь живет как самосотворяющаяся субстанция, а герои и повествователь являются инструментом осуществления этой жизни, способом ее экспликации.

Повествование ведется множеством голосов, которые не оспаривают, а дополняют друг друга, разворачивая романное полотно. Начавшись с фразы повествователя, в которой проявлен бытовой взгляд на героя: «Маиор был скуп»²⁰, — текст продолжен фразой, совмещающей точки зрения повествователя и Сергея Львовича: «Немецкая улица, где он жил, была скучна. <...> Дождя давно не было, а грязь все лежала — комьями, обломками, колеями. Шли какие-то немцы-мастеровые, баба несла гуся <...> он стал нанимать дрожки, торгуясь с извозчиком, причем лицо его сделалось необыкновенно черствым» (12). Уличная грязь, немцы-мастеровые, баба с гусем увидены Сергеем Львовичем, а черствеющее при торговле с извозчиком лицо героя — повествователем. Далее к этим субъектам речи подключается Марья Алексеевна, чей голос совмещен с голосом повествователя: «Марья Алексеевна с утра была в хлопотах. Готовясь встретить гостей и зятю родню, она беспокоилась, как бы в чем не оплошать» (15), а затем она в качестве субъекта речи выдвигается на первый план и повествователь перепоручает ей право бытового, но объективно-здорового, а потому авторитетного взгляда: «Когда бывали сестры, она часто выходила по хозяйству, а на деле для того, чтобы перевести дух.

— Вздоры, — говорила она негромко и возвращалась <...>

Марья Алексеевна не осуждала женской ветрености. «Молодо — зелено, погулять велено», — говорила она и победно поджимала губы» (17).

Так герой выступает в тексте не только как персонаж, но и как равноправный с повествователем носитель слова. Даже в том случае, когда он является объектом описания, например, в портретной характеристике, создаваемой повествователем, в нее включается оценка, принадлежащая другому человеку, или самооценка героя: «Василий Львович, быстрый в движениях, всегда готовый к разговору и веселости — эфемер, — явился на этот раз во всем великолепии: прическа

а-ля Дюрок <...> довольно толстое жабо. Впрочем, это свое жабо он скрывал под плащом. Кстати, плащ скрывал и фигуру — Василий Львович очень знал, что он кособрюх и тонконог» (17). Оценочные характеристики «эфемер», «кособрюх», «тонконог» в тексте повествователя отражают особенности слова персонажей, о которых идет речь.

Такой принцип организации повествования, когда оно принадлежит сразу нескольким субъектам речи, стремящимся не оспорить друг друга, а лишь завладеть пальмой первенства в акте рассказывания, отражен в произведении: «Братья стали друг другу рассказывать вполголоса одну и ту же историю. <...> Сергей Львович заметно мешал Василию Львовичу, лично бывшему в Марфине и поэтому гораздо лучше знавшему все подробности спектакля. Василий Львович хотел сказать о названии, которое Николай Михайлович дал пьесе, но Сергей Львович его перебил» (18). Точка зрения и слово другого персонажа всегда оказываются наготове, чтобы внедриться в чужую речь и развернуть ее. Но даже в том случае, когда повествователь иронически высвечивает самооценку героя, между высказываниями не возникает диалогического напряжения, слово никогда не обретает характер отраженного чужого: «Гвардии майор, или, вернее, — капитан поручик, уже год как был в отставке <...> но он все еще называл себя: гвардии майор Пушкин» (13). Более того, из объекта иронии герой может превращаться в субъекта, высказывающего ироническую оценку, и тем самым оказывается уравненным в правах с повествователем. Так, через Василия Львовича передается в тексте ироническое отношение к Шишкову: «...если бы он восстал только против французских *outchiteli*, кто б с ним стал спорить: пропадай они — Василию Львовичу было все равно, как его Аннета будет воспитывать плод своей любви к барину; но уж Шишков шел войной и против французских модных лавок! Да уж и против языка чувств! И против элегии!» (118).

Субъектное равноправие объясняется тем, что герои, несмотря на различие их жизненных обстоятельств, характеров и даже социального положения, связаны друг с другом единством национальной культурно-исторической жизни. Это и определяет их глубинное родство и снимает многие противоречия между ними. Герои не составляют коренной загадки друг для друга, что отражается в их взаимных оценках. Воспитанный в русле новых европейских тенденций «геттингенец» Тургенев «по своим свойствам был вполне понятен Василию Львовичу: прожорлив, забывчив и скор» (117).

Язык и литература — общее достояние героев, сфера их истинного воплощения, способ отвлечения от забот насущного мира, форма удовлетворения потребности в изящном. Они живут в пространстве

литературных текстов, изъясняются чужими и своими поэтическими формулами: «...И ряд зубов жемчужный», — подумал чьими-то стихами Василий Львович...» (20). «В стихах своих он стремился к логике <...> главное достоинство свое он полагал в шутливости. Но как только видел прекрасных — таял и вспоминал чьи-то стихи, безыменные мадригалы, отрывки, может быть, даже свои собственные» (18). Литературное слово в романе имеет особый статус. Оно обладает властью над человеком, диктует ему поведение, определяет строй его чувств: «“Письма русского путешественника” стали законом для образованных речей и сердец» (21); «— Боже, — сказал он, — представляю себе счастливый климат Хили, Перу <...> и готов здесь, в Москве, задохнуться от жары. И все вздохнули в восторге от того, что слышали, и как бы участвуя в этой для всех важной и приятной печали» (21). Литературность становится для героев способом восприятия мира. Они проецируют себя на романых героев: «Уж присмотрел домик у Красных ворот, вокруг домика садик — всё есть для счастья Филомена, и нет одной Бавкиды» (23). Модели поведения, запечатленные в литературе, нечаянно или намеренно копируются героями в бытовых ситуациях: «— Oh, mon frère, — сказал он, невольно вспомнив Расина, и голос его пресекался. Потом он обнял Сашку и Лельку <...> и, явив, таким образом, Лаокоона с сыновьями, воскликнул, обращаясь к брату: — Не о себе сожалею» (129).

Особую ценность для героев представляет способность выразиться в слове. Все они — либо создатели литературных текстов, либо рассказчики, либо чтецы. Литераторы (стихотворцы) в романе не только Карамзин, Дмитриев, Батюшков, Василий Львович Пушкин. Сперанский представлен автором стихов и проекта будущего «философического и нравственного» романа «Отец семейства», де Местр — «поэтом придворных сплетен». Поэтическое творчество притягательно и для Сергея Львовича, у которого в кабинете главным предметом был стол, где он скрывал от любопытных глаз томики слишком вольной поэзии древних и новых авторов: «Зная все новые французские романы, он питал интерес и к отечественной словесности <...> Где можно было отдохнуть сердцем? — Среди литераторов. Сергей Львович отдыхал среди них и никогда не пропускал случая посетить Николая Михайловича Карамзина» (14). Ощущая тягу к художественному слову, Сергей Львович держал на столе чистый лист бумаги, а при случае не упускал возможности блеснуть устным рассказом, где реальные события переплетались с воображаемыми. Так он переделал на свой лад рассказ няньки о встрече его сына с царем. Анна Львовна, «недаром читала “Утренник прекрасного пола”, который был ее настольной книгой <...>

довольно регулярно вела <...> записи. В анекдоты она помещала все сведения о женской неверности по Москве, а в отдел острых слов — изречения своих братьев» (142).

В романе не только профессиональные литераторы, придворные персоны и завсегдатаи модных светских салонов пробуют себя на литературном поприще. Поэтические задатки обнаруживались и в погруженной в домашние заботы Марье Алексеевне, когда она создавала в воображении образ Липецка-рая: «Город был чистый, главные улицы обсажены дубками и липами. Груш и вишен — горы. Девки в безрукавках, расшитых сорочках. А липы как раз в такую пору цвели; от них шел густой пряный дух» (15), — а, завидев ускользающего из дома зятя, «тихонько говорила старую песенку» (42), или складывала рассказ о собственной жизни, чтобы усыпить внука. Да и гувернеры, и слуги в доме Пушкиных оказывались не чуждыми поэтической страсти своих хозяев: мусье Русло «Трижды пытался <...> проникнуть в печать и посылал свои стихи в “Альманах де мюз”» (132); камердинер Никита сочинил стихотворную повесть о Соловье-разбойнике и Еруслане Лазаревиче; нянька Арина, гуляя с младенцем, «пела ребенку, как поют только няньки и дикари, — о всех предметах, попадавшихся навстречу» (38). Даже Москва в романе наделяется ролью коллективного субъекта высказывания: «Москва всех людей метила по-своему. Дом был комод, и Трубецкие стали Трубецкие-Комод, а старика Трубецкого звали уже просто Комод. Этой кличкой он отличался от другого Трубецкого, которого звали Тарар по его любимой опере, и третьего, которого звали Василисой Петровной» (77). «Москва» не просто дает оценку человека, но и жанрово оформляет ее. Кутайсов становится «притчей во языцех», а Василий Львович — «сказкою всего города».

В результате того, что все герои наделены способностью к словесному творчеству, граница между жизнью и литературой размывается. События жизни становятся поводом для создания литературных текстов, литературные тексты определяют течение жизненных событий. Так, «за три дня до отъезда [Василия Львовича] Иван Иванович Дмитриев <...> написал поэму: *Путешествие N.N. в Париж и Лондон*: “Друзья! сестрицы! я в Париже!”» (52) (курсив автора. — Е. П.), где предсказал будущие приключения поэта, а домовою из сказок няньки Арины «в трубе тоненько <...> поет: спите, мол, батюшка Адександр Сергеевич, спите, мол, скорее, не то всех по ночам извели» (65). Жизнетворческим потенциалом в романе обладает не только книжное, но и простонародное слово: «Арина слыла у Аннибалов <...> первой гадалкой. — Зима тяжелая будет, — говорила тихо Арина. Дети приумолкали. Сергей Львович тревожился» (100).

Человек в романе «Пушкин» — одинаково и дворянин, и крепостной — живет в системе культурных знаков. Они, а не опыт практической жизни, являются для героев опорой, сигнализируют о том, как будет складываться судьба: Надежда Осиповна «смерть боялась всяких примет и верила им безусловно» (100). И если предсказанное не сбывалось, пересматривалась сама система знаков, а не отношение к ним: «Прошел месяц, два, и старинный любовник не явился; но все же он мог явиться, сны никогда не лгали. Подмена сна другим, подтасовки допускались» (101).

Таким образом, персональное речетворчество героев и сформированная воспитанием или врожденная тяга их к слову — результат того, что все они живут не только в бытовой или социально-исторической реальности, но и в реальности национального языка, коим является и простонародный русский, и изящный французский, и грубая латынь. Эти языки не воспринимаются как национально чуждые, ибо все вместе они являются сокровищницей культурных кодов, которые управляют человеческой жизнью. И юный Александр ощущает именно это всеобщее языковое единство существующих рядом и выговаривающих себя людей, чутко различая лишь регистры речи: «Ему нравилась женская речь, неправильная, с забавными вздохами, лепетом и бормотанием <...> Гости быстро пересыпали русскую речь, как мелким, круглым горошком, французскими фразами и картавили наперебой. <...> Но настоящую радость доставлял ему мужской разговор, французские фразы при встречах и расставаниях <...> Но стоило кому-нибудь в разговоре изумиться — и он сразу переходил на русскую речь, речь няnek и старух; и болтающие рты разевались шире и простонароднее, а не щелочкой, как тогда, когда говорили по-французски» (63–64).

Эти регистры ощутимы и в общем повествовательном тоне романа. Повествовательный строй, складывающийся из языка повествователя и героев, часть которых включена в событийную канву произведения, а часть представлена лишь метко высказанным словом, — стилистически многообразен и отражает всю полноту языковых коннотаций. Слово авторитетного в семействе Пушкиных Карамзина изящно, ориентировано на литературную норму: «Мир разрушался; везде в России — уродства, горшие порою, чем французское злодейство. Полно мечтать о счастье человечества! Сердце его было разбито прекрасной женщиной, другом которой он был» (21). Слово братьев Пушкиных и кружка их молодых друзей насмешливо, часто лежит за пределами литературной нормы и расширяет ее границы: «Умник Блудов написал признание в любви портного: О ты, которая пришила / Заплату к сердцу моему <...> Все были без ума от этого портного. Тотчас появилось

объяснение в любви приказного, дьячка, врача, квартального и прочих сословий. <...> Это было смешно и тонко» (119). Надежда Осиповна говорит обыденным языком русской дворянки: «Как надоели ей эти мужнины декламации перед камином, его остроты, его шлафрок, его походка» (138). Шаликов изъясняется расхожими формулами французских романов: «Князь попросил его передать поцелуй души несравненному» (131). В речи повествователя содержатся все стилистические оттенки, подключаясь к слову каждого из героев, либо включая его в себя.

Слово героев выполняет разные функции в тексте произведения. Замечания и комментарии, которые делает Марья Алексеевна, наблюдая за поведением и реагируя на речи собравшихся в доме зятя родственников, складываются в параллельный повествованию рассказ: «У Анны Львовны был тонкий голос <...> Марья Алексеевна вышла <...> и сказала за дверь: — Голос писклив <...> пение Надежды Осиповны напоминало хрипловатое пенье цыганок <...> — Коли б не нетерпение, так была бы музыкантка, — сказала Марья Алексеевна» (23). Этот параллельный рассказ отражает частный взгляд на изображаемое и узаконивает обыденный язык как еще одну возможную повествовательную норму. Слово няньки Арины выполняет образительную и номинативную функции: «Ай-ай, какие лошадушки — на седельцах кисточки, и кафтаны красные, шаровары бирюзовые» (39). Ее слово формирует зрительное восприятие ребенка, в будущем — национального поэта, направляет его взгляд, дает имена предметам и явлениям и делает эти имена привычными его слуху. Слово Сергея Львовича обладает преобразующей мир функцией, оно создает воображаемую реальность. Так, рассказывая друзьям о встрече «сына с сувереном», он изображает императора как демоническую фигуру, о чем свидетельствуют и восклицательная интонация в воображаемой речи Павла, и придуманная поза: «Снять картуз! Я вас! — вздернул на дыбы своего коня над самой головой Александра» (39). Слово Карамзина нацелено на оформление душевного строя человека его круга и поколения по сентиментальному образцу: «...он предложил выпить за свою отчизну — Симбирскую губернию, где родился и провел годы невинности, и за друзей — поэтов-симбирцев» (23). Слово Василия Львовича выполняет функцию формирования новой литературной нормы, расширяющей границы поэтического языка и ориентированной на самовыражение в творчестве частного человека, с его интимным языком и строем чувств: «Василий Львович вдруг принялся доказывать, что лучшие произведения не созданы для печати; сам Гомер писал не для печати <...> некое вымышленное поэтическое лицо, от имени коего

вел Василий Львович повествование <...> ни дать ни взять походило на его самого» (181–182).

Поскольку герои романа проявляются прежде всего в творческой ипостаси, объектом изображения становится и самый процесс создания текстов. Независимо от жанра, в котором выражает себя герой, сочинительство описывается как наиважнейшее событие самовоплощения. Александр наблюдает за охваченным творческим порывом дядей, который «вдруг изменился до неузнаваемости <...> Он не спал по ночам. Перо скрипело, чернила брызгали, живот ходил: дядя хохотал» (180). Сергей Львович, сочиняющий письмо Дмитриеву, наполненное обыденными заботами, — не менее полнокровно, чем его брат, погружен в процесс создания текста: «Первые две страницы, в которых он выразил негодование на людей бесчестных, холодных сердцем и жестоких, а также надежду на дружеское попечение, были сильны, сдержанны и превосходны. Далее предстояло изложить обстоятельства дела. Он написал о деньгах, которые старый и впавший в пороки генерал-майор нелепо требует с людей, ни в чем не повинных и никем, кроме бога, не одолженных <...> Здесь Сергей Львович привел слова Марьи Алексеевны» (128–129).

Не только рождающийся под пером текст, но и произносимое слово становится объектом внимания героев. Требования к словам, служащим изъяснению человека, не ограничиваются утилитарной коммуникативной функцией, а дополняются еще и культурно-семантической. Герои воспринимают слово как источник смыслов, которые переводят их поведение, способ мыслить и чувствовать из бытового ряда в культурный. Поэтому в слове акцентируется смысл, оформляющий человеческую жизнь по тому или иному социальному или культурному образцу. Для героев толкование слова становится способом освоения книжной культуры: «Самое слово “надолго” было полно печали и значения» (131); «Это была та прозрачная косынка и те бледные перси, о которых вместе с луною он читал в чьих-то стихах» (88); «Старинное слово “недоросль”, осмеянное еще Фонвизиним <...> испугало Сергея Львовича» (141). Герои вынуждены толковать слова еще и для того, чтобы ухватить семантические сдвиги, привносимые в них новым историческим временем. Так, по мнению Сергея Львовича, эпоха Александра I началась с изменения семантики слова «уезжает», обретшего политические коннотации: «“Уезжает” означало — впадает в немилость» (29). Герои играют семантическими оттенками слов, становятся чуткими к их переносному значению, что графически подчеркивается в повествовательной речи: «Время стояло “хладное”, и “дул борей” или “норд” для хороших фамилий, как говорили для того,

чтобы не упоминать имени императора Павла» (13). Язык, как и поведение, приобретает условность, в нем отражается многоплановость жизненных проявлений человека. Герои начинают овладевать языком как творчеством. Об этом свидетельствуют салонные литературные игры — «*petits jeux*» — во время которых писали стихи на заданные рифмы, а также словесная игра. Карамзин, характеризуя Василия Львовича, употребляет слово «галера» одновременно в прямом и переносном значениях: «— Вы старый бригадир, разбойник с галеры <...> Василий Львович даже похорошел от удовольствия. “Галера” — было веселое и слишком веселое общество в Петербурге» (24). Игровое или куртуазное поведение описывается особым языком — с использованием французских лексем, иногда в русской огласовке, а также интонационно и графически выделенных словесных жестов: «Сердцем-то зол был и с лица нехорош, а вот куртуазии у него было поболее, чем у вас, Петинька. Он *улыбаться* умел» (29) (курсив автора — Е. П.). Метафорическая функция слова может использоваться для каталогизации того или иного явления, в системе языка культуры: «Они слыли в Москве “тургеневскими птенцами” и “Дмитриевским выводком”» (114–115). Об усилении в обществе авторитета литературного слова свидетельствует то, что к книжному обороту прибегают как к эффектной, хотя еще и не до конца освоенной фигуре речи, о чем свидетельствует неправильное произношение незнакомого слова: «Капитолина Михайловна <...> готова <...> питаться ардами... — Акридами, — поправил Сергей Львович» (49). Герои чувствуют моду на те или иные слова: «Они к тому же были вежливы, “милы” — как стали о них говорить (114), примеряются к нововведенным: «Кстати, как говорить: лица или лицей?» (179). Французский язык мыслится ими признаком европейскости — ему отдается предпочтение перед русским даже в быту: «Сергей Львович иногда с восхищением замечал, что за целую неделю не произнес ни одного русского слова, кроме разве приказов, отдаваемых казачку: “сними нагар” и “подавай обед”» (59). Закавычивание свидетельствует об отчуждении героем русской речи от самого себя.

В отличие от героев, повествователь фиксирует внимание и на социальном разноречии, существующем в русском языке. Так, имя Надежды Осиповны он представляет в двух стилистических регистрах, абсолютно удаленных друг от друга, — в изящной книжной и простонародной огласовке: «Петербургские гвардейцы звали ее “прекрасная креолка” и “прекрасная африканка”, а ее люди, которым она досаждала своими капризами, звали ее за глаза арапкой» (14). Французский язык повествователь тоже воспринимает иерархически, стилистически дифференцируя его: «Николенька говорил как аббат, а Сашка как

уличный забияка» (105). Василий Львович, разговаривая на французском с Александром, чувствует себя «как на бульваре Капуцинок», но он не считает выговор племянника стилистически сниженным. Повествователь и язык *Москвы* — собирательного субъекта речи — воспринимает как неоднородный. В характере словоупотребления молодежи — «вздохателей, лепетунов, ветрогонов» — он ощущает манерность: «Говорили: *женщина, нослег*» (107), — а в словах стариков слышит ехидство: «Царь ездил в Тильзит <...> (“на поклон”, как говорили в Москве, а старики даже ехидничали: “к барину”» (96).

В романное повествование включены тексты личных документов разных людей — отрывки из письма Сергея Львовича и из писем, найденных Надеждой Осиповной в бумагах покойного отца, «Тетрадь Александра Петровича Куницына». В них проявляется индивидуальный стиль каждого автора. Сергей Львович создает текст, соблюдая жанровые правила просительного послания; в письмах Устины Ермолаевны обнаруживается полулитературный язык провинциальной дворянки, записи в тетради Куницына хранят напряженную душевную и интеллектуальную жизнь «геттингенца», стремящегося послужить отечеству. Однако эти тексты существуют автономно друг от друга, и слово, которым каждый из них оформлен, живет в неведении о возможности существования другого слова. Только в дневнике Куницына можно обнаружить встречающиеся на едином пространстве текста различные сознания. Но Куницын живет в сфере идей, и диалогический принцип организации слова естествен для его интеллектуального, а не «художественного», как у других героев, воплощения. Для повествователя же разные стили и даже различные национальные языки не враждебны друг другу. Каждый из них занимает свою нишу в едином языковом пространстве романа.

Одной из сюжетных линий произведения является спор о литературном языке. Несмотря на то, что дядя, «к удивлению Александра, оказался сквернословом», он бурно высказывает племяннику возмущение тем, что Шишков «кабацкое слово тащит в поэзию» (171). Дмитриев, разделяя литературные взгляды своего друга, все же считает, что «Басни — род неблагодарный <...> а язык наш неподатлив» (176). Язык своих противников Василий Львович иронически называет «варяго-русским», подразумевая под этим отсутствие у них развитого эстетического вкуса и чутья к слову. Сам он тонко ощущает поэтичность, существующую и в изящном, и в грубом слове, и не терпит несовершенства в стихотворном мастерстве: «Однажды, вернувшись домой из театра, Василий Львович нашел в кармане бумажку, на которой было <...> написано известное стихотворение Грекура о служанке, в неизвестном переводе <...> Перевод был решительно дурной, бес-

смысленный, с ошибкой против меры <...> Василий Львович тут же исправил безграмотный последний стих <...> и только потом изорвал бумажку в мелкие клочки» (51). Литературная война, как видим, представлена в романе не как прямое диалогическое столкновение поэтов, принадлежащих к разным литературным лагерям, а описана монологомическим словом Василия Львовича или повествователя. Чужая точка зрения в этом слове проявляется не в виде сформулированной эстетической позиции, требующей ответной реакции. Она воплощена художественном творчестве, существует сама по себе в виде законченного произведения, а потому лично не противопоставлена позиции Василия Львовича. Литературный спор, таким образом, не диалогизирует повествовательное слово романа, он описан, а не разыгран по драматургическому образцу как столкновение реплик разных персонажей.

Диалогические возможности таятся не в способе организации романного языка, а в самом языке. Они обнаруживаются в его естественной самооценной жизни, но не в речевой реакции героев на слово другого человека. Повествователь, разворачивая романский текст, показывает, как те или иные слова «отражаются» друг в друге, существуют в поле смыслового притяжения друг друга. Фраза: «Пушкины были *пустодомы* (курсив автора. — *Е. П.*)» (32), — вызывает в памяти читателя другую: «Дом был наемный, случайный, и житье сразу же пошло временное» (15), — где определения «наемный», «случайный» выглядят как синонимы слова «пустодомы». В двух фразах: «Немецкая улица, где он жил, была скучна <...> слепой образок на воротах и — грязь» (12), «Город был чистый, главные улицы обсажены дубками и липами <...> Приезжали летом самые лучшие люди <...> купаться в липецких грязях» (15), — слова «грязь» и «грязи» выступают как антонимы. Это позволяет, с одной стороны, противопоставить «пустодомную» Москву и Липецк-рай, какими они представляются Сергею Львовичу и Марье Алексеевне. А с другой стороны, фонетическое тождество семантически сближает эти слова, формируя ироническое отношение к противопоставлению двух городов и судеб обоих героев, тем более что и о Марье Алексеевне дальше говорится: «Она привыкла *пустодомничать*» (16). Слово, таким образом, наполняется смыслом не через сознание субъекта речи, а благодаря внутренним ресурсам языка как явления полисемичного и ассоциативного. Слово может выступать не в прямом словарном значении, а семантически замещать другое слово. Так, неуважение к повару Николашке проявляется в его наименовании: «Девки его <...> звали за глаза Николаем Петровичем» (82). Перемена имени *Аннушка* — на *Анну Николаевну* сигнализировала об изменении статуса этой героини при Василии Львовиче. Язык рас-

ширительно толкуется в романе и представлен не только речевыми формами, но и жестом, замещающим слово: «Марья Алексеевна <...> щурила глаза, как делали в Петербурге тридцать лет назад, когда хотели высказать расположение» (17).

Способ повествования в романе свидетельствует о том, что язык уже находится в состоянии готовности произвести на свет национального поэта. Процесс рождения поэта начинается с бессознательного блуждания вслепую в темном нерасчленном пространстве языка, где свое неотделимо от чужого («Какие-то звуки, чьи-то ложные, сомнительные стихи мучили его...»), а продолжается — как настройка слуха, как пробуждение чутья к речевому ритму («...рифмы приходили на ум ранее, чем самые строки <...> вечерами, засыпая, он со сладострастием вспоминал полузабытые рифмы. Это были стихи не совсем его и не совсем чужие» [131–132]). Ребенок, в котором просыпается поэт, откликается не только на музыку слова, но и на звучание мира: «Он жадно слушал всю эту незнакомую музыку — песню колес и ямщика» (85).

В первых частях романа «Пушкин» изображен язык, подготовивший рождение Поэта, но еще нет самого Поэта. Вот почему там нет и его поэтического имени. Идентификация ребенка совершается в речевой зоне разных субъектов сознания. Сначала его имя включено дедом в ряд имен великих полководцев, но это ассоциативное родство сразу же оспорено отцом, который утверждает, что «имя дано более по фамильной памяти» (27). Однако в дальнейшем оказывается, что фамильное имя — фикция, ибо царем «их приказано было именовать: “бывшие Пушкины”» (51). Потеряв родовое имя, ребенок приобретает кличку: «Мальчишки дразнили его: “Арапчонок!”» (65). Затем он узнает, что Пушкины определяются не по фамилии, а по дополнительному признаку, которым может служить вторая фамилия, присоединенная к главной, или род занятий. Именно так идентифицирует мальчика Трубецкой-Комод: «Мусин? Бобрищев? Брюс? Дочь ответила глухому с некоторой досадой: — Нет <...> *просто* Пушкин <...> *Бывшего* Пушкина сын? <...> Ах, это стихотворца» (77) (курсив автора. — Е. П.). Так у ребенка возникает интерес к истории своего рода: «Вечером Александр спросил у отца, кто такие бывшие Пушкины», — и он получает от отца первый урок гордости родовым именем: «Сергей Львович обомлел <...> Никаких бывших Пушкиных нет, не было и не будет, и он запрещает говорить о каких бы то ни было бывших Пушкиных» (78). Далее он сталкивается с тем, что имя Пушкиных унижено отношением к ним слуг и тщеславной Москвы. Повар Николашка заявляет мальчику: «Вы, Пушкины <...> род Ваш прогарчивый. Прогоришь! Ужо тебе!» (82). А московские острословы объединили Василия Львовича с ку-

зеном и называли их «оба Пушкина» (98). Собственное имя Василию Львовичу возвращает поэтическая слава. Его ставят в авторитетный литературный ряд: «Очень часто говорили: Батюшков и Пушкин, а иногда даже: Карамзин, Дмитриев, Батюшков и Пушкин» (96). И, наконец, «один француз на балу у старухи Архаровой» прочитав сочиненный «обоим Пушкиным» мадригал, предрек будущую поэтическую славу роду, в котором нынешнее поколение снисходительно воспринималось «эфемерами»: «Имя Пушкиных благоприятствует остроумию — esprit — и любви к словесности в вашей стране» (99). Так поэтическое имя, как и поэтическая слава предсказаны ребенку и существуют на страницах романа **в реальности слова**.

Подытожим. Многосубъектное, но внутренне не диалогизированное повествование в романе «Пушкин» обеспечивается единством объекта изображения — «будущего национального поэта», который представлен производное от состояния национального языка. А национальный язык — больше и ценнее языка любого субъекта речи в романе. Он сам наделен демиургической, субъектной функцией. Субъектная функция языка и обеспечивает единство эмоциональной тональности в тексте. Повествовательная структура большого прозаического полотна выстроена, таким образом, по лирическому принципу. В «движении словесных масс» проявляются, выражаясь языком Ю. Тынянова, «интонационные личности», а не определяющиеся по отношению к чужому слову субъекты речи. Если Л. Гроссман в романе «Записки д'Аршиака» выбирает жанр личного документа, потому что ему важно утвердить ценность голоса частного человека в диалоге с другими языками эпохи, то Ю. Тынянов в романе о национальном поэте показывает, как изнутри языка рождается художник, укорененный в «движении словесных масс» и обещающий обеспечить личностное изменение бытия в своем будущем творчестве. У Гроссмана — на жанровом, у Тынянова — на жанрово-стилевом уровнях утверждается понимание ценности творческой личности как фактор самообеспечения искусства.

Данный способ изображения «биографии поэта» сближает роман «Пушкин» с той линией постсимволистской художественной романной практики, где «рождение Художника» сакрализовано лежащим в основании этого космогонического акта мифом о вечно рождающемся и умирающем божестве. Роман «Пушкин» органично вписывается в ряд текстов о рождении художника, появившихся в 1920–30-е годы. Стоит хотя бы назвать романы К. Бальмонта «Под Новым Серпом», К. Вагинова «Козлиная песнь», произведения М. Булгакова («Записки на манжетах», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»). На этом фоне закономерно должна была появиться биография Пушкина как биография Поэта поэтов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О том, как критики и литературоведы реагировали на публикацию произведений Ю. Н. Тынянова, свидетельствует приведенный ниже далеко не полный список работ: Гоффеншефер В. Юрий Тынянов и проблема биографического романа // Молодая гвардия. 1929. № 5. С. 108–111; Вальбе Б. Юрий Тынянов и его исторические романы // Ленинград. 1931. № 10; Цирлин Л. Тынянов-беллетрист. Л., 1935; Гринберг И. Начало романа // Звезда. 1937. № 1. С. 209–216; Гурштейн А. Роман Тынянова о Пушкине // Гурштейн А. Избр. статьи. М.: Сов. писатель, 1959. С. 198–201; Гус М. Пушкин — ребенок и отрок. О романе Ю. Тынянова // Красная новь. 1937. № 5. С. 185–199; Громов П. П. Человек и история // Литературное обозрение. 1940. № 5–6; Эйхенбаум Б. Творчество Ю. Тынянова. М., 1966; Ходасевич В. Ф. «Пушкин» Тынянова // Ходасевич В. Ф. Книги и люди: Этюды о русской литературе. М., 2002. С. 379–383.

² Эйхенбаум Б. М. Указ. работа. С. 2.

³ См: Белинков А. В. Юрий Тынянов. М., 1965; Блюмбаум А. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 115–120; Гус М. Указ. работа; Левинтон Г. Еще раз о комментировании романов Тынянова // Русская литература. 1991. № 2. С. 126–130; Немзер А. Литература против истории: Заметки о «Смерти Вазир-Мухтара» // Дружба народов. 1991. № 6. С. 241–252; Новиков Вл. Путь к Пушкину // Тынянов Ю. Н. Пушкин. М., 1983. Кн. 1. С. 3–11.

⁴ Тынянов Ю. Как мы пишем. Изд-во писателей в Ленинграде, 1930.

⁵ Чудакова М. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник / Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 123.

⁶ О текстах Пушкина и Грибоедова в ткани романа «Смерть Вазир-Мухтара» см.: Левинтон Г. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник / Третьи Тыняновские чтения. Рига. 1988. С. 6–14; его же: Грибоедовские подтексты в романе «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник / Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

⁷ Назаренко М. И. Роман «Пушкин» в контексте литературоведческих работ Ю. Н. Тынянова. // Русская литература: Исследования: Сб. науч. трудов. Киев: Логос, 2004 (2005). Вып. 4. С. 53–61. Подобный подход обнаруживается в работах: Немзер А. С. Карамзин — Пушкин: Заметки о романе Ю. Н. Тынянова // Лотмановский сборник — 1. М., 1995; его же: Из наблюдений над романом Тынянова «Пушкин». Явление героя // Тыняновский сборник / Девятые Тыняновские чтения. М., 2002. Вып. 11.; Лейбов Р. Баллада или пэан? Об одном эпизоде романа Тынянова «Пушкин» // Toronto Slavic Quarterly / University of Toronto. Academic Journal in Slavic Studis. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/15/leibov15.shtml>.

⁸ Гаспаров М. Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сборник / Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 18.

⁹ См. указ. работы М. Гуса, Вл. Новикова, М. Назаренко. Последний отметил отсутствие целостного системного обзора пушкинских цитат в тексте романа «Пушкин» и обратил внимание на то, что это позволило бы «точнее определить тыняновскую концепцию пушкинской эволюции» (Назаренко М. И. Литература и биография в романе Ю. Н. Тынянова «Пушкин» // А. С. Пушкин и мировой литературный процесс. Одесса, 2005. С. 294).

¹⁰ Цит. по кн.: Каверин В., Новиков Вл. Новое зрение. М., 1988. С. 174.

¹¹ Назаренко М. Литература и биография в романе Ю. Н. Тынянова «Пушкин». С. 298.

¹² Там же. С. 299.

¹³ Там же. С. 291.

¹⁴ Там же. С. 293.

¹⁵ Там же. С. 298.

¹⁶ Новиков Вл. Указ. работа. С. 9.

¹⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 75.

¹⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 64.

¹⁹ Тынянов Ю. Н. Пушкин. М., 1983. С. 12. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

²⁰ См. об этом Бучкина Е. А. Мифологема рождения и смерти художника в постсимволистской прозе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2011.

Е. А. Иванышина

Время в пьесах М. А. Булгакова «Блаженство» и «Иван Васильевич»



Пьесы «Адам и Ева», «Блаженство» и «Иван Васильевич» рассматривались в основном в проекции на социальный контекст тридцатых годов, как пьесы с сатирическим, фельетонным пафосом («Блаженство» и «Иван Васильевич»), как антиутопии¹. Между тем работа над ними совпала по времени с работой над «Мастером и Маргаритой», и тот факт, что «широко развернутый фронт [романа] пересекался с другими замыслами», отметил в 1976 г. В. Каверин, сказав, что «дело будущих исследователей — определить место этих взаимосвязей»². Многие из этих взаимосвязей обозначены И. Е. Ерыкаловой, работа которой посвящена творческой истории фантастических пьес М. Булгакова³. Представляя булгаковскую фантастику не столько отражением аномалий современной писателю действительности, сколько производным мощного пласта культуры, И. Е. Ерыкалова рассматривает фантастические пьесы сквозь призму работы О. Шпенглера «Закат Европы», в которой идея замкнутых культурных циклов связана с идеей смерти и крушения культуры, порождающей, в свою очередь, представление о фаустовской душе. Называя Евгения Рейна одной из теней Генриха Фауста в творчестве Булгакова, И. Е. Ерыкалова проявляет и другие

культурные аллюзии, актуальные для фантастических пьес, в частности, отмечает, что роман о дьяволе для автора «Блаженства» был тем, чем для Рейна была машина времени⁴. Еще раньше подобную мысль выразил Е. А. Яблочков: «В художественном мире Булгакова деятельность “мастера” — ученого или художника — связана с поиском способа преодолеть время (то есть выйти в вечность), а научное открытие или созданное произведение представляет собой модификацию “машины времени”»⁵. К числу научных экспериментов со временем Е. А. Яблочков относит эксперименты литературные (гениальные творения булгаковских мастеров с помощью озарения тоже преодолевают время)⁶. Отмечая устойчивость мотива «машины времени» у Булгакова, ученый пишет о том, что в художественном мире писателя «“сверхъестественные” ситуации (и, соответственно, провоцирующие их персонажи) связаны с изменением привычного хода времени»⁷.

В фантастических пьесах, как и в фантастических повестях, автор предьявляет читателю *аппаратуру мастера*. В «Адаме и Еве» эта аппаратура получает вещественное воплощение в фантастическом аппарате Ефросимова, а в «Блаженстве» [далее — Бл] и «Иване Васильевиче» [далее — ИВ] — в фантастической машине Рейна/Тимофеева. Упомянутые аппараты не только способствуют развитию событий в фабульном плане, где они являются атрибутами персонажей, но и представляют собой аналоги по функции нематериального творческого инструментария мастера — его взгляда, его памяти, его сновидческой фантазии, то есть являются атрибутами автора. В «Мастере и Маргарите» некая *аппаратура* будет упомянута в связи с сеансом черной магии в Варьете и в связи с клиникой Стравинского, но никакой аппаратуры ни зрители Варьете, ни пациенты Стравинского не увидят. Загадочная аппаратура будет вынесена за пределы фабулы и станет арсеналом приемов (средств), с помощью которых автор магически воздействует на читателя. В пьесах о машине времени отрефлектирован характерный для булгаковского художественного мира принцип совмещения хронотопов в пространстве одного текста, принцип зеркальности хронотопов по отношению друг к другу, принцип сновидческой организации материала; данные пьесы можно рассматривать как метатексты, удваивающие и делающие предметом специального рассмотрения тот художественный механизм, который в других текстах вынесен за рамку и просто работает.

Инженер Рейн объявляет время фикцией: «Да впрочем, как я вам объясню, что время есть фикция, что не существует прошедшего и будущего... Как я вам объясню идею о пространстве, которое, например, может иметь пять измерений?...»⁸. Булгаковское пятое измере-

ние — измерение культуры, которая с семиотической точки зрения представляет собой коллективную память, или механизм хранения и передачи текстов и выработку новых⁹. Культурная память — творческий механизм, она не только панхронна, но и противостоит времени, сохраняя прошедшее как пребывающее¹⁰. Расположение текстов в пространстве культурной памяти имеет не синтагматический, а континуальный характер¹¹. «Фактически тексты, достигшие по сложности своей организации уровня искусства, вообще не могут быть пассивными хранилищами константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами»¹². Таким генератором является и изобретенная Рейном/Тимофеевым машина, выполняющая функцию культурной памяти.

Время в Бл и ИВ изображено как пространство¹³, и движение во времени соотносится с переходом из комнаты в комнату¹⁴. Точнее, время и пространство здесь перекодируются друг в друга. Актуализация времени как пространства происходит именно в комнате Михельсона/Шпака, которая становится каналом связи наряду с машиной времени; именно здесь овеществляется материя времени, здесь образуется *генеративный узел* (овеществленный, в свою очередь, в узле Милославского, в котором остается его старая одежда, переходящая затем в пользование Иоанна). Машина времени выполняет функцию коридора, моста, связывающего «остановки» в том или ином времени как зеркальные проекции, которые легко совмещаются друг с другом, подобно концентрическим кругам. Все пространство времени, материя времени как будто достается из комнаты Михельсона/Шпака, словно из шкафа (ср.: 'шпак' и 'шкап'). Материя времени изображена как материя заграничная; о заграничной материи говорит Тимофееву Ульяна Андреевна.

Ульяна. Передайте Зинаиде Михайловне, что Марья Степановна говорила: Анне Ивановне маникюрша заграничную материю предлагает, так если Зинаида... (142)

Заграничное у Булгакова — аналог потустороннего. Тема путешествия во времени замещает в Бл и ИВ тему смерти, которая является неотъемлемой составляющей карнавала. Дом, в котором находится квартира, где живут Рейн и Михельсон и где секретарствует Бунша, расположен в Банном переулке, и баня здесь не только отсылает к одноименной пьесе В. Маяковского (где тоже фигурирует машина времени), но и соотносится с «переходным» характером происходящего. Путешествие в Блаженство — путешествие в царство мертвых. Тема путешествия во времени и признания времени фикцией продиктована страхом смерти. Машина времени — аналог искусства, роль которого

в преодолении смерти составляла предмет философских размышлений писателей¹⁵.

Тему смерти в Бл озвучивает Бунша. Когда Анна спрашивает его, как он проводил свой день в должности секретаря домоуправления, Бунша отвечает так: «Очень интересно. Утром встанешь, чаю напьешься. Жена в кооператив, а я сажусь карточки писать. Первым долгом смотрю, не умер ли кто в доме. Умер — значит, я немедленно его карточки лишаю» (118). Милославский поясняет: «<...> утром встанет, начнет карточки писать, живых запишет, мертвых выкинет. Потом на руки раздаст, неделя пройдет, отберет их, новые напишет, опять раздаст, потом пять отберет, опять напишет...» (118).

В ИВ Бунша, оказавшись в царских палатах, отказывается признать реальность происходящего.

Бунша. Это нам мерещится, этого ничего нету. Николай Иванович, вы ответите за ваш антисоветский опыт!

Милославский. Вы дурак! Ой, как они кричат!

Бунша. Они не могут кричать, это обман зрения и слуха, вроде спиритизма. Они умерли давным-давно. Призываю к спокойствию. Они покойники.

В окно влетает стрела.

Милославский. Видали, как покойники стреляют! (159)

Ту же тему озвучивает в ИВ Якин. Когда Зинаида объясняет ему, что стоящий перед ним царь — настоящий, а не из постановки, он восклицает: «Позвольте! В наши дни, в Москве!.. Нет, это... Он же умер!» (154).

В число «покойников» попадает и оказавшийся в прошлом Милославский, о котором Дьяк говорит как о недавно повешенном.

В пьесах о машине времени изображается механизм оптической иллюзии, или присутствия в отсутствии, видимости невидимого. Феномен «присутствия в отсутствии» имеет отношение и к тайне времени, и к тайне искусства. О ситуации отсутствия в присутствии пишет О. М. Фрейденберг в связи с паллиатой (комедией плаща, представленной в творчестве Плавта), отмечая, что паллиата — основа сюжетов из цикла «жизнь есть сон» и что через всю паллиату проходит понимание сна как состояния «отсутствия в присутствии». «Это есть понимание смерти, неотделимой от жизни, сопresentствующей в ней»¹⁶. По утверждению О. М. Фрейденберг, интрига паллиаты представляет собой одну из форм фокуса и направлена на выкрадывание денег у старика¹⁷. «Интрига паллиаты конструируется из мотивов обмана, недоразумения, надувательства. Переодевание и разыгрывание — основные орудия интриги. Вещи, которые играют у Бомарше атрибутивную при интриге роль, здесь являются носителями интриги, воплощающим ее персонажем. Это платья, перстни, вещицы распозна-

вания, письма, золото (деньги)»¹⁸. «Ось, вокруг которой вертится <...> карусель интриги, всегда одна и та же. Это деньги — золото. <...> В их обнаружении и похищении лежит главная движущая сила всей интриги. Деньги нужно добыть, деньги нужно где-то обнаружить, а затем хитростью вытащить их и перевести в другие руки»¹⁹. Такая интрига прямо согласуется с булгаковской ситуацией утаивания, нахождения и изъятия сокровищ²⁰; вытаскиванием и «переводом» сокровищ занят в Бл и ИВ Милославский. Сокровищам, сосредоточенным в комнате Михельсона/Шпака (комната Скупого), противостоит сокровище другого рода — необыкновенный оптический аппарат, который делает доступными иные — утраченные — ценности, овеянные в монетах Иоанна или панагии патриарха. Изъятием этого сокровища (аппарата) озабочен настырный домоуправ. Соотносить те и другие сокровища выпадает Милославскому, роль которого как искусного взломщика комнаты Михельсона/Шпака вписана в роль инженера, который вместе со своим аппаратом осуществляет взлом другого масштаба. Кражи Милославского составляют ось интриги булгаковских пьес. Украденные вещи связывают временные проекции и являются носителями интриги, как часы являются материальными носителями времени. Рейн/Тимофеев и Михельсон/Шпак — двойники, неслучайно перегородка между их комнатами исчезает при повороте ключа. Исчезновение пространственной границы и совмещение комнат в данном случае соотносимо с совмещением времен. Рейн/Тимофеев занимается «переносом» во времени, Михельсон работает в наркомснабе, Шпак — в отделе междугородных перевозок, о чем становится известно из телефонного разговора Милославского с хозяином комнаты перед кражей. Оба соседа не торопятся платить за квартиру, оба на время лишаются ценностей. Двойниками являются и инженер с вором, так как оба проникают в одну и ту же комнату (Михельсона/Шпака). Комната Михельсона/Шпака соотносима со катушкой²¹, а манипуляции Тимофеева с машиной времени — с манипуляциями Персикова с микроскопом (ср. поворот ключа с поворотом винта).

Говоря о паллиате, О. М. Фрейденберг отмечает, что самое основное здесь заключается «в мелькании правды и обмана, в игре мнимого и настоящего, в подсовывании одного взамен другого»²². Правда и обман паллиаты — зрительные категории, соотносенные с видимым и скрытым, обнаруженным и спрятым. «Как персонаж этот образ отсутствия в присутствии или присутствия в отсутствии воплощается в двойниках, близнецах и подобиях»²³. «Отсутствие в присутствии», или состояние одновременности смерти и жизни, — «состояние двойников, не отделенных друг от друга ни в пространственном отноше-

нии, ни во временном»²⁴. И в этом рассуждении об одновременности смерти и жизни О. М. Фрейденберг приходит к тому же выводу, что и булгаковский изобретатель машины времени. «Но что значит в переводе на понятийный язык эта одновременность? Конечно, одно: она означает, что *понятия времени нет вовсе* (выделено мной. — Е. И.). Мы не в силах себе вообразить таких двух друг друга исключаящих понятий. Они возможны только там, где нет ни малейшей абстракции, а потому и понятия о времени как длительности, влияющей на изменение качества, верней, где нет никакой качественности. Вот почему правда и ложь обратимы. Они еще не могут стать этическими понятиями; их состояние — это состояние монолитно-статуарных предметов в руках жонглера»²⁵. Подобное паллиате явление О. М. Фрейденберг видит в цирке, в балаганном представлении, где «распорядитель и главный актер организует весь спектакль, заигрывает по-плавтовски с публикой и занимательно дурачит присутствующих! Это театр фокусника и престижиджитатора, который играет вещами, но обманывает публику»²⁶. Таким фокусником в Бл и ИВ является Милославский.

Если время — фикция, о чем говорит Рейн/Тимофеев и пишет О. М. Фрейденберг, то и машина времени — иллюзион, инструмент визуализации невидимого, подобный микроскопу или зеркалу.

Динамику паллиаты О. М. Фрейденберг сравнивает с динамикой карусели, мчащейся на одном месте, или с шарманкой. У Булгакова машина времени сама по себе напоминает шарманку, неслучайно она соотносится с патефоном²⁷. Особенно очевидна «шарманочность» действия, если рассматривать две пьесы как единое целое, внутри которого будущее и прошлое соотнесены не только с настоящим (завязка), но и друг с другом и представляют собой комбинацию одних и тех же мотивов.

Опытom, на основе которого строятся наши представления об иной действительности, опытом перехода границ²⁸ является опыт сновидческий; именно сон определяет первоначальные представления о смерти, так же как о воскресении²⁹. Сон, по П. А. Флоренскому, отмечает границу между мирами: «...сновидения и суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и вместе с тем соединяют эти миры. Этим пограничным местом сновидческих образов устанавливается отношение их как к миру этому, так и к миру тому»³⁰. В Бл сон вынесен за рамку — в подзаголовок, где происходящее означено *сном инженера Рейна*. В ИВ в начальной ремарке заявлен мотив бессонницы: «<...> Волосы у Тимофеева всклокоченные, глаза от бессонницы красные. Он озабочен» (140). Происходящее напоминает иллюзион (фокус) — появление и исчезновение людей и предметов

(предметы исчезают из комнаты Михельсона/Шпака; появляются и исчезают Милославский, Бунша и Иоанн). Иллюзионный, сновидческий характер действия удвоен его проекцией в киноконтекст, который представлен женой Тимофеева Зинаидой Михайловной и ее любовником — кинорежиссером Якиным. Последний — не только соперник Тимофеева (сюжет), но и двойник автора, автопародийный персонаж (метасюжет), подобный физиологу Павлову в «Адаме и Еве». Аппарат Тимофеева конкурирует с кино, как сам Тимофеев — с Якиным.

З и н а и д а . <...> Я долго размышляла во время последних бессонных ночей и пришла к заключению, что мы не подходим друг к другу. Я вся в кино... в искусстве, а ты с этим аппаратом... (141)

Машина времени — это сон, то есть оптическая иллюзия, внутреннее видение. Чтобы сделать его видением внешним (доступным другим) и в то же время сохранить саму ситуацию зрения, надо дистанцировать «глаз» и объект, ввести между ними промежуточную инстанцию, тем самым удалив тело наблюдателя из мира видения. Кино как раз является объективистским превращением зрения, сохраняющим структуру субъективности. «Для того чтобы мыслить видимое, человек должен удваивать зрение. <...> Кино — классическое искусство оптической иллюзии — в полной мере вписывается в серию дублирующих зрение оптических приборов, прежде всего микроскопа и телескопа»³¹. Эти приборы как бы удаляют тело наблюдателя из мира исследования. Кино — это видение «в чистом виде», как и творчество, аналогом которого является машина времени. Кино в ИВ выполняет функцию автометаописания. Кино — воплощение философии оптической иллюзии, оно удваивает оптическую иллюзию, которой является путешествие во времени, смоделированное Булгаковым в соответствии с механизмами работы сновидения, описанными З. Фрейдом. Машина времени — аналог фантазии художника (писателя), его внутреннего видения, памяти и воображения, способного ассоциировать образы, «монтировать» их друг с другом самыми разнообразными способами.

Зинаида мечется между мужем и Якиным, уходит и возвращается (ср. с путешествием в прошлое и возвращением). Но в пьесе есть момент, когда две сферы интересов совмещаются, фокусируясь вокруг Грозного, который, будучи пришельцем из другого времени, ассоциируется с актером, правдиво играющим роль Грозного.

З и н а и д а . <...> Ах, нет! Боже мой, я поняла! Это настоящий царь! Это Коке удался опыт! <...> (153)

Искусство здесь как бы выходит из «рамы», функцию которого выполняет время. Как настоящее первое лицо исторической «пьесы»

Грозный узурпирует и режиссерские полномочия Якина, заставляя его «играть» по своему «сценарию». Зрителем этой «постановки» с Иоанном в главной роли оказывается Шпак.

Ш п а к . Естественно как вы играете! Какой царь типичный, на нашего Буншу похож. Только у того лицо глупее <...> (153)

Искусство и жизнь в ИВ меняются местами: Зинаида и Якин, обсуждающие возможность постановки «Бориса Годунова» Косым, оказываются в обществе настоящего Иоанна, который от них узнает о царствовании «Бориски», которого намерен казнить (таким образом, сводятся не два, а три временных среза). Перепутавший Грозного с артистом Шпак оказывается в проигрыше, не признав жалованную ему царем золотую монету за настоящую. В отличие от Шпака, который не верит в подлинность Иоанна и монеты, Зинаида не отказывается от золотых монет, подаренных ей в качестве приданого Иоанном, и говорит Якину: «Ничего, ничего, мы их в Торгсин сдадим» (155). Здесь «срабатывает» восприятие исторического прошлого как иной действительности, точнее, как иного пространства, находящегося за границей и соотносимого с потусторонним миром³²: если для Якина Иоанн — покойник, то для Зинаиды он иностранец.

Другой «артист» — Милославский — пытается совместить две реальности, находясь в царских палатах и выдавая Буншу за царя. Это удается благодаря тому, что он вовремя открывает дверь в соседнее помещение, где находит необходимый «реквизит»; соседнее помещение соотносимо с комнатой Шпака, где он позаимствовал чужую одежду чуть раньше, в другой реальности.

М и л о с л а в с к и й . Одежа! Царская одежда! Ура, пофартило! <...> (*Надевает кафтан.*) Надевай скорей царский капот, а то пропадем!

Б у н ш а . Этот опыт переходит границы!

М и л о с л а в с к и й . Надевай, убью!..

Бунша надевает царское облачение.

Ура! Похож! Ей-богу, похож! Ой, мало похож! Профиль портит... Надевай шапку... Будешь царем... (160)

Милославскому, переодевающему Буншу, в предыдущей сцене соответствуют Зинаида³³ и Якин, переодевающие Иоанна в костюм Милославского и очки Бунши.

З и н а и д а (*берет костюм Милославского*). Вы не сердитесь. Я советую вам переодеться. Не понимаю, откуда это тряпье? Арнольд, помогите ему. <...>

И о а н н . Ох, бесовская одежда!.. Ох, искушение!..

Иоанн и Якин уходят за ширму.

Зинаида. <...>

Иоанн выходит из-за ширмы в costume Милославского. Удручен.

Вот это другое дело! Боже, до чего на нашего Буншу похож! Только очков не хватает (155).

Перемещение во времени соотносимо с театром, неслучайно именно артисты (Милославский и Зинаида) адекватно ведут себя в ситуации смещения времен; они же остаются в выигрыше (Зинаида — с монетами, Милославский — с панагией патриарха).

Все переходные обряды, как известно, сопровождаются переодеваниями. В Бл и ИВ время и костюм — явления одного порядка; не случайно среди вещей, украденных Милославским у Шпака, значатся костюм и пальто, часы, портсигар и несколько строк из Пушкина; все эти предметы — «сгущенные», материализованные формы времени. Когда Бунша, Милославский и Рейн влетают в Блаженство и, оказавшись в квартире Радаманова, спрашивают, куда их занесло, Радаманов принимает их за артистов³⁴ и говорит, что о съемках нужно предупреждать. Аврора комментирует их появление так: «Погоди, папа. Это карнавальная шутка. Они костюмированы» (114). Само перемещение в Москву 2222 года (в дате актуализирована семантика удвоения), которая открывается Рейну с парашюта, соотносимо с посещением Москвы другого артиста со свитой, которое тоже приходится на май. Сквозной темой Бл и ИВ становится связь времен, которая осуществляется посредством аппаратуры, являющейся, в свою очередь, аналогом памяти, воображения и языка.

Время в Бл и ИВ раскрывается как периодическая система элементов, которые соотносятся по принципу подобия; сама «материя» времени подобна зеркалу. Такое время мыслится как обратимое³⁵ (ср. с обратимостью правды и лжи в паллиате). Пьесы о машине времени демонстрируют связь времен и возможность их смещения в одном карнавальном пространстве, что соотносимо с идеей «присвоения» времени Милославским. С подобным смещением читатель «Мастера и Маргариты» столкнется на знаменитом балу, который Воланд устроит в комнате покойного Берлиоза. Находясь в Блаженстве, Бунша и Милославский тоже попадают на ежегодный майский бал. Если в «Мастере и Маргарите» гости на балу появляются из камина (то есть используют канал, обычный при коммуникации с потусторонним миром), то в Бл гостями на балу оказываются сами путешественники, которые здесь одеты во фраки, как и гости Воланда. Гость — тот, кто пришел из мира мертвых. Во время бала появляется персонаж, означенный как Гость, который представляется мастером московской водонапорной станции (116), а вскоре Анна показывает Милославско-

му кран, по которому течет чистый спирт (117). Мастер водонапорной станции и подводомственный ему спиртопровод (ср. с огненной водой как поэтическим горючим)³⁶ имеют отношение к творчеству. Позднее Гость выскажется по поводу присвоенных Милославским пушкинских стихов: «Стихи какие-то дурацкие... Не поймешь, кто этот Кочубей... Противно пишет...» (121). Так возникает тема зависти к Пушкину, которую в «Мастере и Маргарите» представляет Рюхин. Пушкин как автор присвоенных Милославским строк тоже — благодаря Милославскому — оказывается случайным гостем Блаженства. Случайным гостем называет себя и Рейн, когда просит отпустить его (129). Гость здесь — писатель; эта профессия у Булгакова табуирована, карнавализована и замаскирована другим профессиональным материалом. Профессия Рейна — инженер — тоже связана с писательством: во-первых, через Замятина, который был инженером по профессии, во-вторых, через определение писателя как *инженера человеческих душ*. Другой персонаж Бл — Услужливый Гость — заказывает в филармонии пластинку с фокстротом «Аллилуйя», под которую в «Мастере и Маргарите» будет бесноваться в Грибоедове писательская братия. Писательская профессия относится к числу «скрытых мыслей» сновидческих пьес Булгакова о машине времени.

Глобальная тема М. Булгакова — тема творчества. Практически все булгаковские тексты объединены профессиональной темой и представляют мир в образе мастерской (зоологической, медицинской, швейной, театральной, химической). В мастерской изготавливается некая «вещь», которая становится мостом, соединяющим настоящее с прошлым. Такой «вещью» может быть оптический феномен (луч, открывающий другое — зеркальное — измерение зрения — по сути измерение памяти), на основе которого сконструированы камеры («Роковые яйца» и «Адам и Ева»), экспериментальное существо («Собачье сердце»), одежда («Зойкина квартира»), спектакль («Багровый остров», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»), книга («Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»), машина времени («Блаженство», «Иван Васильевич»). Все названные «вещи» аккумулируют память как «свернутое» прошлое, которое, разворачиваясь вновь как иное, провоцирует на узнавание. Внутри булгаковского мира узнаванием озадачены персонажи; тем же самым озадачен и читатель, для которого текст открывается подобно тому, как персонажам открывается памятная «вещь». Последняя из названных вещей (машина времени) выполняет функцию метатропа по отношению ко всему ряду. Все перечисленные памятные «вещи» соотносятся с текстом, представляют собой его аналогии, то есть образуют уровень метаописания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Бабичева Ю. В. Театр Михаила Булгакова // Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века. Вологда, 1982; Гудкова В. В. Послесловие к публикации пьесы М. А. Булгакова «Адам и Ева» // Современная драматургия. 1987. № 3. С. 219–225; Гудкова В. В. Время и театр Михаила Булгакова. М.: Сов. Россия, 1988; Нинов А. А. О драматургии и театре Михаила Булгакова (Итоги и перспективы изучения) // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 27–30; Никольский С. Н. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). М., 2001.

² Цит. по: Бабичева Ю. В. Указ. соч. С. 104–105.

³ См.: Ерыкалова И. Е. Фантастика Булгакова: Творческая история. Текстология. Литературный контекст. СПб., 2007.

⁴ Там же. С. 167.

⁵ Яблоков Е. А. Нерегулируемые перекрестки. М., 2005. С. 202.

⁶ См.: Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 116.

⁷ Там же. С. 115.

⁸ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 110. Далее ссылки на это издание приводятся в основном тексте с указанием страниц в круглых скобках.

⁹ См.: Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Almanach.. Wien, 1985. В. 16С. 5.

¹⁰ Там же. С. 7.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 8.

¹³ Ассоциация времени и пространства характерна для космологического понимания времени. «Космологическое сознание предполагает соотнесение событий с каким-то первоначальным, исходным состоянием, которое как бы нигде не исчезает — в том смысле, что его эманация продолжает ощущаться во всякое время. События, которые происходят в этом первоначальном времени, предстают как текст, который постоянно повторяется (воспроизводится) в последующих событиях» (Успенский Б. А. Избр. труды: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 26).

¹⁴ Машина времени выполняет функцию коридора, моста.

¹⁵ См.: Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 55.

¹⁶ Фрейденберг О. М. Миф и театр. М., 1988. С. 42.

¹⁷ Там же. С. 43.

¹⁸ Там же. С. 37.

¹⁹ Там же. С. 38.

²⁰ Имя Рейна и поиски им золота дают основание связать текст пьесы с названием первой оперы «Кольца Нибелунгов» («Золото Рейна»). Золотой ключ Рейна, открывающий машину времени, — символ могущества и власти над вселенной. См.: Ерыкалова И. Е. Фантастика Булгакова. С. 163.

²¹ Бунша говорит о красном дереве, которое покупает Михельсон (с. 109).

²² Фрейденберг О. М. Миф и театр. С. 38.

²³ Там же. С. 42.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 42.

²⁶ Там же. С. 39.

²⁷ С работой патефона сравнивает звуки тимофеевского аппарата Милославский, прислушиваясь к звукам у двери инженера: «М и л о с л а в с к и й. Весь мир на службе, а этот дома. Патефон починяет» (142).

- ²⁸ См. реплику Бунши: «Этот опыт переходит границы!» (160).
- ²⁹ Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Вып. 22. С. 78.
- ³⁰ Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 83.
- ³¹ Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. С. 33.
- ³² Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). С. 75–76.
- ³³ Ср.: когда Милославский звонит Шпаку, то представляется артисткой.
- ³⁴ Как и Милославский, когда звонит Шпаку.
- ³⁵ Время, лишенное необратимости, мыслилось бы как пространство. В то же время явления повторяемости и обратимости, которые имеют место, несут сугубо относительный характер и не меняют однонаправленного, необратимого течения времени. См.: Аскин Я. Ф. Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 69.
- ³⁶ Огонь и вода соединяются в смысловом поле бани, которая является местом контактов с потусторонним миром (в частности, существует баня для мертвых). См.: Будовская Е., Морозов И. Баня // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 138–140.

Н. В. Пращерук

АВТОР И ГЕРОЙ В КНИГЕ И. А. БУНИНА «ПОД СЕРПОМ И МОЛОТОМ»



Книга Бунина «Под Серпом и Молотом», представляющая собой цикл путевых и историко-культурных этюдов, печаталась первоначально по частям в парижских «Последних новостях» 1930–31 гг. 18 этюдов из книги вошли в сборник «Божье древо» под общим заглавием «Странствия». 14 этюдов под тем же названием были напечатаны в бунинском томе Литературного наследства в 1973 г. Целиком произведение публиковалось в собрании сочинений Бунина в издательстве «Петрополис» в 1935 г. под названием «Серп и Молот». В 1953 г. в сборнике «Весной в Иудее — Роза Иерихона» в издательстве им. Чехова (Нью-Йорк) был переиздан первый цикл — с заглавием «Под Серпом и Молотом», которое и принимается как окончательное¹. Думается, что

текстологические проблемы, связанные с этим произведением, далеко не решены. Однако при всем признании первостепенной важности дополнительных текстологических изысканий, мы все же сочли возможным работать с теми вариантами публикаций, которые появились у нас в 1990-е гг., в частности, с комментариями, например, О. Михайлова².

Книга «Под Серпом и Молотом» организована парадоксально и в то же время по-бунински закономерно. Ее открывают заметки «Из записей неизвестного» (22 этюда), созданные на материале впечатлений и переживаний от послереволюционной российской действительности, которые частично и были опубликованы в Литературном наследстве под названием «Странствия». Затем идут — рассказы-размышления о героях и противниках французской революции, перемежающиеся картинами природы и некоторых обстоятельств из жизни современной автору Франции. Завершается книга двумя этюдами-возвращениями в прошлое, в Россию. Подобная прихотливая непреднамеренность и авторитарная свобода построения очень показательны — в них жесткость авторской позиции, подчеркнутая четкой определенностью заголовка «Под Серпом и Молотом», который вытеснил нейтрально-поэтические «Странствия».

Концептуально определяющим является, безусловно, первый цикл — «Из записей неизвестного», по форме и тематике, на первый взгляд, напрямую связанный с «Окаянными днями». Вместе с тем, очевидно, что из 1930 г. и из зарубежного далека Бунин — художник и человек — несколько иначе воспринимал увиденное в «царствии Ленина», нежели по «горячим следам». Сохраняя дневниковые непосредственность отклика и фрагментарность формы, автор не только существенно смещает ценностно-смысловые акценты в оценках происходящего, но и выстраивает особый сквозной сюжет, выводящий это произведение в контекст других бунинских вещей, объединенных размышлениями художника о судьбах культуры и месте человека в ее пространстве.

Субъектная организация записей характерна для Бунина, особенно в эти годы: личный повествователь, герой и автор пребывают здесь в нерасторжимом и органическом единстве. В самом же первом фрагменте мы обнаруживаем «некую межсубъектную целостность»³, при которой перед нами «не просто я-повествование, ибо субъект речи здесь не герой в обычном смысле, точнее не только герой, но и образ автора»⁴. Фразы с местоименными формами («Я искал его по одному делу...»; «Я скитаюсь по Москве» и т. п.) свободно соединяются с конструкциями, в которых эти формы отсутствуют [«Последний раз побы-

вал в Никольском» (158); «Едучи, думал...»; «В прекрасный сентябрьский вечер шел в Данилов монастырь» (160) и т. п.]. Так акцентируется вероятностная, универсальная природа субъекта, принципиальная неразличимость авторского и персонажного «я». Записи ярко проявляют эту повествовательно-стилевую особенность, прямо и очень щедро демонстрируя в спонтанно-дневниковом слове героя специфику именно бунинского авторского видения и почерка. Неизвестный вводит нас непосредственно в сферу авторской судьбы и авторского стиля. Общее поле для автора и героя — не только переключки биографического характера. Самая первая запись есть, если можно так сказать, квинтэссенция бунинской поэтики. Здесь используется любимый Буниным-художником принцип свободной композиции. Вспомним в связи с этим признание художника (1921) о своей мечте «сделать что-то новое, давно желанное <...> начать книгу, о которой мечтал Флобер, “книгу ни о чем”, без всякой внешней связи, где бы излить свою душу, рассказать свою жизнь, то, что довелось видеть в этом мире, чувствовать, думать, любить, ненавидеть...»⁵. Между тем подобная свобода «излияния души», «рассказывания своей жизни» соединяется, как, впрочем, всегда у Бунина, — с выверенной внутренней логикой развертывания описаний и переживаний увиденного. Здесь эта логика определяется в первую очередь контрастностью впечатлений, воплотившейся в яркости и контрастности образов. Так, в первом фрагменте образ послереволюционной Москвы, холодной, голодной, утонувшей в снегах, контрастирует с описанием комнатки с раскаленной докрасна железной печкой, в которой обитает знакомый герою старичок. Его портрет, его речи, обстоятельства и обстановка его жизни исполнены таких живых, ярких подробностей, так щедро выписаны, что создается иллюзия длящейся и приблизившейся реальности, над которой время не властно. Используются конструкции с глагольными и именными формами настоящего времени, с глаголами несовершенного вида, а также назывные предложения: «Весь низок сплошь увешен яркими лубочными картинками — святые, истязуемые мученики, блаженные и юродивые, виды монастырей, скитов; целый угол занят большим киотом с блестящими золотыми образами, перед которыми разноцветно теплятся лампадки — зеленые, малиновые, голубые. Запах лампадного масла, кипариса, воска и жар от печи нестерпимые» (155).

Это описание как потрясающе конкретно и вещественно, так и символично. По существу перед нами опредмеченная тема прошлого России, ее судьбы, корней и оснований ее культуры. Затем эта тема, соединенная с драматическим переживанием сегодняшнего состояния России, развернута в монологах героя. Знаменательно обраще-

ние к святыням: старичок цитирует И. Сирина и рассказывает «чудное сказание» об Иоанне Многострадальном, которому помогал молиться по ночам «тонкий, неведомо откуда струящийся свет» (156). «Это свет твоей скорби светил тебе, Иоанн!» (156) — скажет ему Ангел Господень при кончине, принимая его душу. В этих словах очень точно определена основная тональность произведения: гнев «Окаянных дней» претворен в высокое чувство скорби, по-особому осветившее эти записи. Символична и перекличка имен святого Иоанна Многострадального и автора книги.

Выстраданное состояние скорби и мудрости, которое несет в себе повествователь, дает возможность ему в страшном настоящем разглядеть черты далекого (и не очень) прошлого, разглядеть подлинную Россию. Удивительно, как много открывается автору записей. Он рассказывает о посещении старинных усадеб, еще сохранившихся, загородного дома Ивана Грозного, бывшей вотчины Алексея Михайловича в Измайлово, а также — Хамовников и Остафьево. Дом Толстого, его комната, мебель, вещи, сапожные инструменты, вещи Пушкина в кабинете Карамзина: «черный жилет, белая бальная перчатка, палка...» (157). Все это не только дорогие сердцу подробности. Толстой и Пушкин выделены как ключевые фигуры русской литературы и культуры, и это тоже знак авторского предпочтения, поскольку, известно, что именно Пушкин и Толстой были для Бунина всегда самыми неоспоримыми авторитетами в мире художественного творчества.

Особая тема «Записок» — монастыри и храмы, которые посещает неизвестный. По количеству представленных в тексте святынь отечественной культуры и по щедрости их описаний это произведение является уникальным в творчестве художника. Один за другим перед читателем возникают Данилов монастырь в Москве, Макарьевский на Волге, Троицкая лавра, монастырь Саввы с собором XV века, в 18-м этюде повествователь описывает «край церковный, монастырский: куда ни глянь, всюду монастырь», в 19-м этюде — «у стен одного из т-ских монастырей встретил монаха из уезда», а в 21-м речь идет о том, что герой «был еще в одном» уездном монастыре. Впечатляют картины увиденного: «В прекрасный сентябрьский вечер шел в Данилов монастырь. Когда подходил, ударил большой колокол. Вот звук! Золотой, глухой, подземный... На могиле Гоголя таинственно и грустно светил огонек неугасимой лампы и лежали цветы» (160). «Увидал, наконец, древний собор, с зелеными главами... а в лесу стены, древнюю башню, ворота и храм Иосифа, нежно сиявший в небе среди голых деревьев позолотой...» (166); «На Волге видел Макарьевский монастырь... В соборах все как было чуть не тысячу лет назад — незапамятная и

нерушимая Русь: черные, средневековые лики икон, черная олифа...» (167). «Прошлое воскресенье провел в Троицкой лавре. Облазил все стены, все башни, подземелья... В соборе, там, где стоит открытая се-ребристая рака, горит только одна лампада. Мощи как-то мелко лежат на дне раки, в каких-то почерневших, до ужаса древних остатках вето-ши...» (170); «Был еще в одном монастыре (опять в другом краю). При-шел рано утром. Золотыми сердцами горели на солнце монастырские кресты. В церкви шла служба... А двери были раскрыты на воздух, светлое летнее утро окружало монастырь, радостно и мирно сияло в окрестных полях и росистых перелесках...» (174–175). В этих зарисовках рукотворная красота поддерживается и подчеркивается гармо-ничным состоянием окружающей природы.

Можно говорить о продолжении темы, намеченной в «Окаянных днях»: православный храм воспринимается как остров прежней, насто-ящей России, «церковная красота <...> остров “старого” мира в море грязи, подлости и низости “нового”». Близкое Бунину переживание вы-разил в то время А. Шмеман: «Церковь — это все, что осталось у нас от России»⁶. Но не только это важно.

Этюды буквально завораживают читателя избыточной фактурнос-тью описаний («мшистые кресты серы, мягки, словно на них фланель»), изощренно-щедрой, роскошной цветописью («Вода имеет цвет фиал-ки...»; «розовая лампадка»; «Что-то бледно-лимонное, тонкое освеща-ет небо... Мохнатая лесная зелень в этом прозрачном свете беловата и кажется мягкой, как лебяжий пух»; «Возле часовни — огненный куст настурции. Кругом, из-под темных деревьев, сквозь их стволы вид-ны далекие деревни, сине-лиловые леса, золотом горящие на солнце жнивья»). Витальностью образного ряда достигается эффект веще-ственной, зримой реальности «старого», как говорит Бунин в «Ока-янных днях», мира. И все это при том, что непосредственно в тексте, напротив, вербально обозначена тема исхода (истончения) прежней жизни и культуры. «Очень далеким стало все прошлое!» — восклицает повествователь, а, характеризуя монахов Троицкой Лавры, замечает: «Все еще Русь, Русь. Но уже на исходе, на исходе» (170). Автор вир-туозно вводит в текст мотив *тонкого* («тонкости»), который является знаковым и усиливает тему исхода: «тонкий, неведомо откуда струя-щийся свет» (156); «Век еще более давний и потому кажущийся еще тоньше...» (157); «что-то бледно-лимонное, тонкое освещает небо» (172); в финальном этюде слово употреблено трижды, когда речь идет о портретах и книгах («из еще одного старинного места»), которые герой находит в одной старинной усадьбе: «несравненная прелесть форм, облитых тонким шелком, неземная красота восторженных очей,

их чистейшей небесной бирюзы»; «...едкие, пронизательные глаза и тонкая линия рта»; «потом смотрел и другие книги: откуда и в них, в самый расцвет благосостояния, таких тонких и сильных вкусов к жизни, эти вечные стремления “к Богу и вечности”...» (176). Задействован весь сложный смысловой объем понятия «тонкий»: нежный; изысканный; острый, пронизательный, умный; чуткий, чувствительный и т. п.⁷ Но при всей его смысловой объемности этот мотив, проведенный сквозь картины реально приблизившегося прошлого, во многом определяет пафос отношения к этому прошлому, отношения — как прикосновения к подлинному, сложно и прекрасно организованному, тонкому слою жизни и культуры. Другими словами, острое переживание утраты родного и настоящего вопреки всему соединяется здесь с пронзительным чувством его обретения и обретения уже навсегда.

Специфика этой бунинской вещи, на мой взгляд, выявляется ярче при сопоставлении с «Суходолом» и «Тенью птицы» — произведениями 1910-х гг. Так, восприятие того родного, что именуется Суходолом и является для повествователя поначалу «только поэтическим памятником былого», строится в повести по аналогии с восприятием культового образа, основывающегося на сложном соотношении далекого и близкого. Казалось бы, что может быть для героев ближе Суходола — родовой усадьбы, «родного гнезда» всех суходольцев, однако, как бы ни приближались герои к Суходолу, им так и не удается «пробиться» к нему, вместить его ускользающую тайну. Существует некая дистанция на «приближаемость», которую невозможно преодолеть. И даже когда молодые Хрущевы оказываются непосредственно в усадьбе, в том месте, о котором они так много слышали и под обаянием которого находились так долго, они не намного приближаются к нему. Тайна непреодолимости некой мистической дистанции по отношению к Суходолу по-прежнему остается. Закономерно, что ведущим мотивом организации пространства в повести становится мотив *темного*, как знак существования суходольцев, «качества» их жизни с ее непередаваемой на язык рациональных оценок непредсказуемостью, неясностью и стихийностью поступков, эмоциональных реакций, — знак той гибельно-притягательной атмосферы, в которой стираются границы яви и сна.

Пространство «Тени птицы» контрастно по отношению к «Суходолу». Оно организовано темой широты, простора, здесь доминирует мотив яркого, окружающий мир представлен многокрасочным, с обилием запоминающихся деталей и подробностей. Сам характер возвращения в прошлое иной. Если в «Суходоле» действует механизм «возвратного» движения к одному месту, к одним событиям, то в «Тени птицы» это

переживаемая героем серия встреч с прошлым человечества в различных его событиях, лицах, традициях и смыслах, призванных продемонстрировать продолжающуюся жизнь этого прошлого, принадлежность вечному пространству культуры. Суходольцы же, напротив, так и не могут испытать чувство подлинной встречи. Отчетливо это проявляется в финале, когда речь идет о невозможности для них указать даже точное место, где похоронены умершие родственники, в то время как в «Тени птицы» повествователь сполна переживает чувство приобщения к самим истокам человеческой культуры, находясь вблизи легендарных могил Авраама и Сары, Лазаря, Девы Марии. Так же красноречиво отсутствие храма в жизни суходольцев.

Следовательно, размышляя над этими двумя бунинскими вещами 1910-х гг., мы можем обнаружить довольно горькую истину: оценить и обрести «свое», «родное» оказывается значительно труднее, чем «чужое». Российская проблематика уже тогда включалась Буниним в проблематику судеб культуры в целом. Вспомним, что в «Тени птицы» речь идет о «Полях Мертвых» (именно так первоначально назывался цикл) — о «крае погибших цивилизаций». Другими словами, художник показывает, что продолжение жизни в культуре должно быть оплачено ее смертью, разрушением в фактическом, историческом времени. *Суходол* в этом контексте слишком «жив» еще, чтобы стать «настоящим» вневременного пространства культуры. А в 1930 г., когда Бунин уже считал судьбу русской культуры во многом исторически завершившейся («Была Россия... Где она теперь...»), он и создает цикл с характерным названием «Под Серпом и Молотом», в котором, наконец, обретает свою Россию. С похожей интонацией своего, родного как уже навсегда обретенного и возвращенного вечности будут написаны позднее и «Жизнь Арсеньева», и «Темные аллеи».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: Бунин И. А. Окаянные дни / Сост., предисл. О. Михайлова М., 1991. С. 333. (Сер. «Возвращение». Т. 10. Кн. 2).

² Там же. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страницы в тексте статьи.

³ См. о неклассических субъектных структурах в прозе: Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 253–256.

⁴ Там же. С. 260.

⁵ Цит. по: Мальцев Ю. Иван Бунин. М., 2004. С. 307.

⁶ Шмеман А. Духовный судьбы России // Новый мир. 1994. № 3. С. 187.

⁷ См.: Лопатин В. В., Лопатина Л. Е. Толковый словарь современного русского языка. М., 2008. С. 786–787.

Лирический герой А. Тарковского
и опыт философско-религиозного осмысления бытия
(стихотворения «Белый день» и «Я в детстве заболел...»)

Позднее творчество А. Тарковского, воплотившееся в книгах «Вестник» и «Зимний день», представляет для нас интерес с точки зрения жанровой специфики. В центре этих книг — стихотворения-воспоминания, в которых события частной истории составляют содержание сквозного сюжета судьбы и времени. Каждое стихотворение-воспоминание отражает конкретную ступень внешней и внутренней биографии героя — опыт детства («Зима в детстве»), соприкосновения с историей («Тогда еще не воевали с Германией...», «Еще в ушах стоит и гром, и звон...»), любви (цикл «Как сорок лет тому назад...», стихотв. «Был домик в три оконца...»).

Важной ступенью духовной эволюции героя становится обретение принципиально нового для него пути постижения мира — сквозь призму универсальных проекций, мифопоэтических смыслов, составляющих архетипическую основу явлений бытия. Этот опыт зафиксирован в двух стихотворениях-воспоминаниях — «Белый день» (1942) и «Я в детстве заболел...» (1967). Обратимся к их образной структуре, учитывая психологическую фактуру художественного образа у Тарковского.

В центре «Белого дня» — образ сада, который предстает как пространство тайны: «Камень лежит под жасмином. / Под этим камнем клад» [8; 302]. Такое видение, безусловно, отражает детское восприятие мира. Взрослый лирический герой вспоминает об ощущении царящей в саду тайны, испытанной им в детстве: «...в нем [саду], несомненно, таились клады — где-нибудь под жасмином или серебристым тополем» [9; 161]. Сад в памяти героя фотографически точно совпадает с образом елисаветградского сада Тарковских; жасмин, тополь, розы — его неотъемлемые реалии.

Космос сада окрашен в белый цвет: белый жасмин, белая молочная трава (дудник болотный), белый серебристый тополь. «Белый цвет — один из самых частотных в цветосимволической картине мира Тарковского <...> Палитра белого маркирует преимущественно образы детства» [4; 48].

Благодаря аллитерации создается эффект серебрения белого сада: «В **ц**вету **с**еребри**ст**ый тополь». Название стихотворения в этой логике соотносится с цветом сада — «белым-белым». На визуальное впечатление накладывается эконоическое (слуховое): посредством скопления свистящих согласных передается ощущение шелеста листьев: «В **ц**вету **с**еребри**ст**ый тополь, / **Ц**енти**ф**олия, а **з**а ней — / Вью**щ**ие**с**я **р**озы». Детали, из которых складывается картина сада (камень, жасмин, дорожка, тополь, центифолия, розы, молочная трава), обладают непреходящей ценностью для лирического героя. Стремлением выделить, подчеркнуть самоценность каждой детали обусловлено в тексте отсутствие рифмы. Так что название отсылает не только к картине *белого сада*, но и к феномену *белого стиха*, которым написано стихотворение.

Центральная фигура в нем — отец: «Отец стоит на дорожке». Именно отцом разбит белый сад. Причем из всех перечисленных цветов и растений особой значимостью обладает здесь центифолия. Роза — традиционный райский цветок. В письме сыну Валерию, надеясь на то, что он еще жив, Александр Карлович писал: «Я, быть может, скоро умру. Мне нечего завещать тебе, кроме богатой любви да исстрадавшегося сердца. Прими их, они всецело твои. И когда ты вернешься и застанешь меня в могиле, посади в головах у меня сентифольскую розу, и когда она будет цвести, она будет цвести для всех вас, мои дорогие» [6; 337]. Центифолия — символ памяти об отце, о его «богатой любви», это — завещанный им цветок. Но центифолия — и символ жертвенности, жертвенной любви. Символический смысл обеспечивается цветовым кодом: центифолия — *красная* роза, противопоставленная на уровне цвета *белому* пространству сада. Красный же цвет связан с семантикой крови, смерти, жертвы.

В памяти лирического героя отец предстает не только как «на-родоволец, восьмидесятник», ссыльнопоселенец [7; 513], но и как садовник, создатель космоса красоты, то есть его образ осмысливается в эстетическом аспекте. Сад, возделанный отцом, несет идею добра и раскрывает характер отца как поэтический, взыскующий совершенства. Согласно Д. С. Лихачеву, «сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности» [3; 24]. С образом сада у героя связывается «память добра»: «Никогда я не был / Счастливей, чем тогда. / Никогда я не был / Счастливей, чем тогда. // Вернуться туда невозможно / И рассказать нельзя, / Как был переполнен блаженством / Этот райский сад».

Блаженный «райский сад» — не только реалия счастливого детства, но и его метафора. Мысль о детстве как самом счастливом времени

жизни проводится посредством повтора: «Никогда я не был / Счастливей, чем тогда». Эти строки составляют идейный центр стихотворения и звучат как заклинание. Именно в момент повтора к лирическому герою приходит осознание того, что он действительно «никогда не был счастливей». Кроме того, эти строки отсылают к более позднему его опыту.

Прошедшее в стихотворении «Белый день» осмысляется с позиции настоящего. С прошлым связываются самые светлые воспоминания, в то время как временной разрыв между детством и настоящим сопряжен для лирического героя с новым опытом. Понимание неповторимости счастливого детства обретается после трагических переживаний. В этом смысле дата создания стихотворения (1942 год), многое объясняет. «Белый день» пишется в разгар Великой Отечественной войны: «Во время войны — под свист пуль, вой бомб и разрывы шрапнели <...> “память добра” высветила воспоминания о “золотом” елисаветградском детстве» [10; 14], об отце: «...его воспоминания и дневники помогали выжить мне. Его голос звучал во мне в самые трудные годы» [7; 513–514]. Эта память становится нравственным императивом героя, залогом его душевной чуткости и внутренней гармонии.

Но, помимо гармонизирующей функции, светлые воспоминания указывают на трагический опыт, причем связанный не только с войной, но и с потерей дома («Отрывок»), родины («Позднее наследство»), любимой женщины (цикл «Как сорок лет тому назад...»), наконец, отца, который умер в 1924 г. («Юрьевец»). В этом смысле «Белый день» несет отпечаток внутренней драмы говорящего: сквозь воспоминания о блаженном саде детства проступает горький опыт всей жизни.

Детство осмыляется героем сквозь призму универсальных проекций: «Как был переполнен блаженством / Этот райский сад». В этом смысле цвет сада и дня — *белый* — прочитывается в мифопоэтическом ключе. В данном случае — это указание не только на цвет, но и на свет. Белый день — светлый, солнечный день. Белый — символ чистоты, безгрешности, первозданности. С цветом сада связывается идея только что сотворенного мира. Обращаясь к раю как архетипу сада, лирический герой отсылает к весьма распространенному в мировой культуре представлению о детстве. Оно осмыляется в мифопоэтическом ключе и сопрягается с представлением об Эдеме (ср. розу как райский цветок), что справедливо отмечает Н. Е. Тропкина: «...воспоминание о прошлом оборачивается картиной райского сада, тема золотого века вновь звучит в нем» [11; 362].

Осмысление образов прошлого сквозь призму культурных (мифопоэтических) кодов говорит об обретении лирическим героем Тарков-

ского способности к универсальным обобщениям. Событиям частной биографии придается вневременное звучание.

Однако подлинная глубина внутреннего мира лирического героя, его духовная сердцевина раскрывается не столько через обращение к мифопоэтическим смыслам, что безусловно свидетельствует о философском понимании событий судьбы, сколько через религиозное осмысление прошлого. При этом если мифопоэтический аспект стихотворения очевиден, то религиозный — составляет подтекст «Белого дня», на что непрямо указывает последняя строка первого катрена и — соответственно — название стихотворения.

Стих «Белый-белый день» может быть осмыслен как реминисценция из стихотворения А. Ахматовой «Небо мелкий дождик сеет...» (1916)*: «Небо мелкий дождик сеет / На зацветшую сирень. / За окном крылами веет / Белый, белый Духов День» [1; 113]. Духов День — второй день Троицы. Он связан с историей сошествия Святого Духа на апостолов. В этой логике стихотворение Тарковского не просто воссоздает картину летнего дня, но и отсылает к православному празднику. Отсюда — обращение к образу сада как метонимии растительного мира, природных сил вообще, которые непременно почитаются в праздник Троицы. Этот праздник соотносится и с языческим — Трояновым Днем как днем прославления трех языческих божеств — Сварога, Перуна и Велеса. Считается, что на Духов День Мать Сыра-Земля открывает свои тайны, поэтому знахари ходят «наслушивать клады». Соответственно, строка Тарковского: «Под этим камнем клад» — может отсылать не только к детскому мировосприятию, но и к древнему языческому представлению.

Наконец, принципиально важно, что Троица и Духов День — время почитания душ предков. «Отец» в стихотворении Тарковского представлен как видение, призрак, возникающий на фоне белого сада. Обращаясь к символике Духова Дня, говорящий проводит мысль о незабвенности и сакральности образов прошлого, в частности, фигуры отца, которая в итоге обретает мистический и трагический ореол. В «Белом дне» не только фиксируется понимание детства как потерянного рая, но и отражается первый опыт утраты. Стихотворение пишется памяти отца. Возвращение в «Эдем» невозможно не только в силу невечности детства, но и по причине потери «самого любимого героя».

Наконец, православно-языческий подтекст в соотношении с зафиксированной в «Белом дне» мифопоэтической концепцией детства

* Наблюдение принадлежит Е. Н. Верещагиной [2; 155].

позволяет осмыслить образ отца сквозь призму предельного обобщенного представления: отец соотносится с образом Бога-Творца, божественного садовника, источника жизни. «Отец» возносится на высокий духовный пьедестал, проецируется на архетипический образ, обретая универсальное звучание. В этой логике строка о невозможности возвращения в «блаженный райский сад» связывается с идеей грехопадения. Поздний опыт лирического героя — не только горький опыт страдания, но и трагический опыт греха. Безгрешности детства противопоставлена греховность взрослого существования.

Таким образом, духовный опыт лирического героя Тарковского, отраженный в стихотворении «Белый день», связан с возможностью философско-религиозного понимания событий и героев частной биографии. Картина сада как метафоры детства и дома наделяется библейским смыслом: сад проецируется на образ рая, соответственно фигура отца соотносится с фигурой Бога, а мысль о невозможности возвращения в сад — с историей о грехопадении. Все это свидетельствует об обретенной героем способности осмысления личной судьбы во вневременном аспекте, в контексте вечности, благодаря чему обеспечиваются предельно универсальные смыслы картин, развернутых в стихотворении «Белый день».

Если в «Белом дне» в философско-религиозном ключе осмыслена фигура отца, то в стихотворении «Я в детстве заболел...» [8; 292] — образ матери.

Текст открывается воспоминанием о событиях раннего детства: «Я в детстве заболел / От голода и страха. Корку с губ / Сдеру — и губы облизну; запомнил / Прохладный и солоноватый вкус». Это память о страшном революционном времени, на которое пришлось детство Тарковского («Вся Россия голодала, / Чуть жила на холоду... / Жили, как в пустой могиле» [8; 340]).

Реалистичное ощущение «прохладного и солоноватого вкуса», очевидно, возвращает в память героя картины революционного времени: голод и страх перед холодом истории как причины болезни. Вкусовые ощущения пробуждают воспоминание о детском бредовом сне: «А все иду, а все иду, иду, / Сижу на лестнице в парадном, греюсь, / Иду себе в бреду, как под дуду / За крысоловом в реку, сяду — греюсь / На лестнице; и так знобит и эдак» [8; 292].

Этот фрагмент отсылает к средневековой истории о Гамельнском крысолове. Возможно, легенда была воспринята Тарковским через поэму М. Цветаевой «Крысолов». Сравнивая свой путь с дорогой детей, уводимых *крысоловом* в «царство небытия», маленький герой Тарковского осмысляет болезнь как движение в смерть. Вкусовые и

зрительные ассоциации сопровождаются тактильными. Он запоминает не только холодноватый вкус, но и ощущение озноба. Метафизический холод истории оборачивается для него холодом болезни, перед которой мальчик беззащитен. Синестезийные ощущения вызывают в памяти детское видение матери, встреча с которой становится для героя спасительной: «А мать стоит, рукою манит, будто / Невдалеке, а подойти нельзя: / Чуть подойду — стоит в семи шагах, / Рукою манит; подойду — стоит / В семи шагах, рукою манит».

Фигура матери предельно абстрактна, предстает как чистое воплощение спасения, что позволяет говорить о мифопоэтическом характере образа. Мать все дальше уводит мальчика от смерти, отвлекает его от «дуды крысолова» — и этим возвращает героя бытию. Особым значением в данном случае наделяется образ ее руки. Фраза «рукою манит» повторяется трижды: рука матери указывает мальчику путь спасения от гибели, обещает ему защиту.

Утратившая реальные черты, мать сближается с образом Матери-Богородицы, защитницы и спасительницы. В этой связи показателен фрагмент из письма Тарковского к Ахматовой: «Дон Гуан — дитя, когда он — в последний раз — зовет Анну. Он зовет ее, как ребенок зовет мать, как умирающий — Богородицу, женское начало мира, на которое только и остается надеяться тому, кому не на что надеяться: "Но пречистая сердечно / Заступилась за него / И впустила в Царство вечно..."» [9; 265–266].

Стихотворение «Я в детстве заболел...» отражает опыт религиозного осмысления образа матери, сквозь призму чего прочитывается вторая часть сновидения героя: «Жарко / Мне стало, расстегнул я ворот, лег, — / Тут затрубили трубы, свет по векам / Ударил, кони поскакали, мать / Над мостовой летит, рукою манит — / И улетела...». Ощущение холода, сопряженное с чувством беспомощности, сменяется ощущением телесного тепла. Оно, в свою очередь, сопровождается ощущением света («свет по векам / Ударил»), звуковыми («Затрубили трубы») и визуальными ассоциациями («Кони поскакали»). Последние актуализируются в единстве с эконоическим кодом: герой словно слышит топот коней («кони поскакали»). Всё это в совокупности формирует единое синестезийное впечатление, смысл которого проясняется через один из эпизодов «Откровения» Иоанна: «И семь ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить <...> Число конного войска было две тьмы тем; и я слышал число его. Так видел я в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней — как головы у львов, и изо рта их выходил огонь, дым и сера. От этих трех язв, от огня, дыма и серы,

выходящих изо рта их, умерла третья часть людей; ибо сила коней заключалась во рту их и в хвостах их» (Откр. 8:6; 9:13–20).

Видение сопровождается ощущением жара, поскольку апокалиптические картины исполнены «огня, дыма и серы». В этой логике «свет, ударивший по векам», не свет жизни, а зарево пожара, должно «умертвить третью часть людей».

Чем же объясняется происхождение сна мальчика? Поскольку стихотворение «Я в детстве заболел...» фиксирует воспоминание о болезни, вызванной трагическими обстоятельствами эпохи, то можно предположить, что именно картины истории проецируются на образы апокалипсиса. «Революция и последовавшая за ней Гражданская война были на Украине особенно ожесточенными. Елисаветград <...> оказался в эпицентре братоубийственной войны. <...> Он [Тарковский] помнил, как обстреливался и горел город, как врываются в дом, грабили и избивали его близких то красные, то белые, то зеленые, то григорьевцы» [10; 45]. И революционные события, и Мировая война могли быть осмыслены героем сквозь призму представлений, связанных с чаяниями Страшного суда.

Такое представление о революции как свершающемся апокалипсисе характерно для русской интеллигенции нач. XX века. Так что сон мальчика отражает не столько житейский, сколько — сквозь него — культурный опыт героя. И в этом случае ассоциация с Апокалипсисом принадлежит не мальчику, «в детстве заболевшему от голода и страха», а взрослому лирическому герою, способному к универсализации не только личного, но и исторического опыта, обретаемой благодаря возможности религиозного осмысления событий времени. Как отметил М. Перепелкин, «это “воспоминание” нельзя считать воспоминанием в привычном, эмпирически-бытовом смысле этого слова. Это — воспоминание-трансценденция, выход из эмпирико-психологического состояния одного, конкретно-взятого, индивида на уровень онтологических основ и категорий <...> частное возрастает до всеобщего, а пришедший на память эпизод детской болезни начинает вмещать в себя апокалипсические интуиции всего человечества» [5].

Поскольку речь идет не только и не столько о болезни мальчика, сколько о болезни времени, на которое обрушилась «язва» революции, по силе разрушительной мощи сопоставимая с Апокалипсисом, явление матери предстает как спасительное и для героя, и для истории: «Тут затрубили трубы, свет по векам / Ударил, кони поскакали, мать / Над мостовой летит, рукою манит — / И улетела...».

Мать, летящая над городом, зовет за собой не только мальчика — она обещает спасение самой России. В образе матери важными

оказываются те духовно-нравственные категории, которые воплощает собой Богородица, «женская ипостась мира»: материнская любовь, всепрощение, смирение. Сон отражает веру лирического героя в возможное преодоление трагедии времени. На путь этого преодоления указывает рука матери.

Сон обрывается на ее исчезновении: «И улетела...». Видение оказывается мимолетным, а спасение обретается только героем, услышавшим зов матери и последовавшим за ее рукой. Таковым спасением становится него выздоровление: «И теперь мне снится / Под яблонями белая больница, / И белая под горлом простыня, / И белый доктор смотрит на меня, / И белая в ногах стоит сестрица / И крыльями поводит. И остались. / А мать пришла, рукою поманила — / И улетела...» [8; 292–293].

Повзрослевший герой вспоминает об обстоятельствах детской болезни с сопутствующими ей визуальными образами: белое (побежденное по малороссийскому обычаю) здание больницы, «цветущие яблоневым белым цветом деревья», белое, «накрахмаленное по до-революционному порядку постельное белье» [4; 49], доктор, одетый в белую одежду. Мать спасла героя от болезненного бреда, сопровождавшегося ознобом, вернула ему ощущение жизненной энергии. Он открывает глаза — и видит светлые лица доктора и «сестрицы», которая «крыльями поводит». Скрытое сравнение медсестры с ангелом звучит как напоминание о картинах сна, где на присутствие ангелов указывали трубящие трубы, а на *полет* — образ матери. Так, едва возвращенный к жизни, герой еще переносит образы сновидения на реальность.

Больница, яблони, простыня, доктор, медсестра предстают наяву и поэтому «остаются». Мать, привидевшаяся во сне, исчезает с возвращением героя в бытие. Но смысл ее явления состоит в том, что она открывает лирическому герою понимание истинных, непреходящих ценностей — любви, мира, прощения. Они противостоят антиценностям эпохи. Видение Богородицы возникает как видение добра и света. Однако финал стихотворения несет мысль о невозможности претворения в жизнь духовно-нравственных категорий, воплощенных в образе Матери: «А мать пришла, рукою поманила — / И улетела...». Скорее всего, к такому выводу героя подвел трагический ход истории XX века. Сквозь призму апокалиптической образности герой будет осмысливать и свой личный военный опыт: «Вьюжный ангел мне молотом пальцы дробит / На закате Судного дня / И целует в глаза, и в уши трубит, / И снегами заносит меня» [8; 108].

Итак, стихотворение «Я в детстве заболел...», внешне отсылая к событиям детства, в действительности отражает весь жизненный опыт лирического героя, указывающий путь любви и прощения.

Рассмотренные нами в тематической и смысловой связи друг с другом, стихотворения «Белый день» и «Я в детстве заболел...» отражают философско-религиозный опыт лирического героя Тарковского. Опыт собственной жизни, воспринятый сквозь призму культуры, открывает герою способность увидеть в конкретном и субъективном — историческое, общечеловеческое, вечное. В этом смысле лирический субъект Тарковского может быть назван субъектом общей историко-культурной духовной памяти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1.
2. Верещагина Е. Н. Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиции Серебряного века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2005.
3. Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998.
4. Лысенко Е. В. Звук и звучание в лирике А. А. Тарковского: Дис. ... канд. филол. наук / Саратов. гос. ун-т. Саратов, 2008.
5. Перепелкин М. Стихотворение Арсения Тарковского «Я в детстве заболел...» и его роль в апокалипсическом сюжете «Ностальгии» Андрея Тарковского. Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Perpelkin/Perpelkin01.html>.
6. Тарковская М. Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006.
7. Тарковский А. А. «И это мне еще когда-нибудь приснится...» // Тарковский А. А. Стихотворения. Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
8. Тарковский А. А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1.
9. Тарковский А. А. Указ. собр. соч. Т. 2.
10. Тарковский А. А. Судьба моя сгорела между строк. М.: Эксмо, 2009.
11. Тропкина Е. Образы детства в поэзии Арсения Тарковского // Мировая словесность для детей и о детях. М., 2004. С. 359-365.

АДРЕСАТЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ ТАТЬЯНЫ БЕК



При жизни Татьяны Бек были изданы семь поэтических книг. Рассмотрев их с точки зрения субъектно-объектных отношений, мы выяснили, что самыми частотными (31% от всех произведений) являются тексты, в которых сочетается повествование от 1-го лица и апелляция к какому-либо адресату (эготивно-апеллятивный тип). 29% составляют стихотворения, в которых к указанным типам добавляется повествование от 3-го лица (безлично-безадресное)¹. В произведениях Т. Бек складывается образ лирической героини с устойчивыми личностными чертами, и, как подтверждают статистические данные, одна из черт лирической героини — поиск собеседника, стремление к установлению коммуникации². В этой связи особого внимания заслуживает изучение адресатов лирической героини.

На примере творчества И. Бродского И. В. Романова дает классификацию форм выражения лирического адресата в поэтических текстах. Эксплицитный лирический адресат может быть выражен в форме прямого обращения, универсальных местоимений «ты» и «вы» с разной степенью их контекстуальной определенности, в сочетании с соответствующими им формами глаголов (в этом случае речь идет о косвенном обращении, или обращенности говорящего к адресату). Образ имплицитного лирического адресата «...основан прежде всего на экспрессивной функции языка и косвенно выражен через общий полемический тон, риторические вопросы, восклицания, чужое слово, подтекст, включение в текст реплики или диалога и т. п.»³.

Заметим, что не все произведения, содержащие апелляцию, включают образы адресатов, к которым обращается лирическая героиня. Формально апеллятивность создают, например, посвящения. В корпусе исследуемых нами текстов Т. Бек есть произведения с посвящением, но без других форм адресации в тексте («Даже если печаль глубока...», «Что касается Кельна, — его разбомбили дотла...», «Depression», «Согласно Данту, путник ослабелый...», «Пока делега рыскает в уставе...» и др.). В этом случае уместно считать лицо, указанное в посвящении, адресатом автора, а не лирической героини. Если посвящение является заголовком стихотворения («Однокласснику», «Посвящение Грузии», «Ода кошке» и др.), мы рассматриваем его в качестве адре-

сата лирической героини, так как считаем заголовок частью текста стихотворения.

Таким образом, опираясь на классификацию И. В. Романовой, обнаруживаем следующие формы выражения адресата лирической героини в поэзии Татьяны Бек:

1. Прямое обращение. Это наиболее «прозрачная» форма адресации.

У земли, как у скотины яловой,
Нет сил на подвиг и на вой.
Не мори нас, Боже, не вымарывай,
Как описку в почте деловой⁴.
«Это кто валандается-мается?..»

2. Адресат может быть выражен посредством местоимений «ты» и «вы» с определением из контекста того, кто этими местоимениями обозначен.

Вы,
которые были оседлыми,
Спали, перебирали крупу, –
Выходи со скребками и метлами,
Расчищай от заносов тропу!
«25 января»

3. Местоимения «ты» и «вы» могут сочетаться с соответствующими формами глаголов. В данном случае адресат в тексте точно не указан, и только путем анализа можно предположить, с кем строится коммуникация.

А на улице — месиво: оттепель вместе с метелью.
Завсегдатаи воздуха подняли птичий галдеж...
– Ты сегодня трясешь погребушкою над колыбелью,
А назавтра румянишь и в ящик щелястый кладешь.
«Вы меня похороните с поздняязыческой песней...»

4. Адресат может быть указан в тексте. Однако нет прямого обращения к нему, а также нет местоимений 2-го лица, которыми бы он обозначался. Коммуникативная ситуация передается косвенно, через сюжет произведения.

А вчера спросила Блока:
Чем свои заполнить дни,
Если кончилась эпоха
И не теплятся огни?
«О, как холодно и чисто...»

5. Наиболее завуалированными и неопределенными являются адресаты, представленные исключительно формами глаголов (импе-

ратив или 2 л. ед. и мн. ч.) при отсутствии эксплицитно выраженного адресата. Это примеры косвенного обращения или обращенности.

Если ветка ноет,
Как распухшая десна,
Никакого в этом
Не ищите ребуса.

«Если ветка ноет...»

К этому способу выражения можно отнести также произведения, включающие риторические вопросы, восклицания, ремарки, но только если при этом в контексте обнаруживаются какие-либо черты, характеризующие адресата или взаимоотношения адресата и лирической героини. В противном случае мы имеем дело с формальной апеллятивностью. В целом, в подобных примерах образ адресата предельно редуцирован, выполняет частную функцию, отходит на второй план, уступая место другим темам и образам.

Всего нами выявлено 432 словоупотребления, обозначающих адресата, которые были распределены по семантическим группам.

Самым частотным является обращение лирической героини к людям (281 случай). В этой группе, в свою очередь, можно выделить апелляцию героини к себе (автокоммуникация) («Стало быть, беру себя за шкуру. / — Ну, садись, печатай под копирку: / «Слава Богу, что меня беда / Осчастлививляет иногда...»), к возлюбленному («В этой стеганой куртке, похожей на праздничный ватник, / Ты принес мне подарок — копилку для медных монет, — / Мой возлюбленный (нет! соперник, соперник, соратник), / Бедуин, и алхимик, и милостью Божьей поэт»), к другу («Обращаюсь к другу — философу и трубадуру. / — Послушай дуру. / Хватит вращаться на публике флюгером — / Лучше уж огородным пугалом / Застыть среди воронья, без вранья!»), родным («Родители! Бедные дети мои, / Слышны ли вам слезы пустые? / Вы были деревьями странной семьи, / Вы жили, вы корни пустили»), властью и имуществом («Глядя на собственные пупы, / Вы обездарили, вы тупы... / Тоже мне вече, мужи, бояре! / Так... Перекупщики на базаре»), к людям одного с ней поколения («Я желаю, ровесники, / Чтобы нас полюбили / Не за легкие песенки, / А за трудные были!») и др.

Вторую по численности группу (40) составляют адресаты мира природы: флора, фауна, другие природные объекты и явления («Здравствуй, калина-малина! Привет, / Сказочный пень прошлогодней порубки... / Осень сошла по ступеням на нет / И объявляет об этом поступке»). Третье место (по 20) разделяют апелляции к чувствам, качествам характера, состояниям лирической героини («Кротость, куда ты, мой

добрый гений? / Гнев и гордыня справляют бал. / ...К неощущению оскорблений / Батюшка давеча призывал») и к Богу («Невольно, нарочно ли — въявь / Иль втайне... Лукавить негоже! / Я каюсь. Ослабь и оставь / Мои прегрешения, Боже»). Заметим, что в группу адресатов не включалось употребление слова «Господь» в качестве междометия, характерное в основном для первой книги Бек.

19 обращений адресовано к различным экзистенциальным понятиям (жизнь, смерть, время). Далее следует группа адресатов, связанных с творческой деятельностью лирической героини (13) («Звуков мало, и знаков мало / Стихотворная строчка спит... / Я истаяла. Я устала. / — До свидания, алфавит»). Последняя фраза стала названием книги, в которую вошли литературно-критические работы Т. Бек и ряд стихотворений), обращения к миру в целом (6) («Недоверие скрипнет и сдвинется: / — Здравствуй, мир — еретик и смутьян!») и к Родине (5) («Как бы глаза ни темнели от гнева, / Очень жалею и очень люблю / Все, что меня хоть однажды согрело: / — Родина! Не оттолкни во хмелю»). 20 адресатов не вошли ни в одну группу. Это единичные апелляции к городам (Москва, Тбилиси, Воронеж), деревням, к различным объектам и вещам (пугало), к понятию «утонченно-сытый чад», метафорически обозначающему тот образ жизни, который чужд героине, и др.

В 27 случаях из обращений к людям героиня апеллирует к себе. Наиболее употребительной формой апелляции является местоимение «ты» (автокоммуникативное). Если лирическая героиня и применяет к себе другие наименования, то они либо выражают противоречивость ее характера («охотница до перемены мест, одновременно маменькина дочка и домоседка»), либо подчеркивают негативное, уничижительное отношение к себе включением грубо-просторечной лексики (лахудра, перестарок, дура). В стихотворениях с автокоммуникативным «ты» либо с созданием апелляции соответствующими формами глаголов, хотя и встречается негативная самооценка, ирония героини по отношению к себе, все же преобладают призывные интонации, причем чаще направленные на изменение к лучшему себя, собственного взгляда на жизнь и жизненных принципов:

Предмет ли гордости гордыня?

А вот и нет! Любовь смелей.

Сама себя

дождем

пролей.

Преодолей, а не лелей

Сковавшую тебя гордыню.

«О, разбежаться, раскрутиться...»

Таким образом автокоммуникативное «ты» обобщается, включая в себя и других потенциальных участников, пафос произведения становится более выраженным, так как ситуация выходит за рамки сугубо частного случая.

В «Истории русской литературы XX века» В. С. Баевский, говоря о творчестве Татьяны Бек, рассуждает о концепции личности, которую обосновал Карл Густав Юнг и «...согласно которой у каждого человека есть свои anima и persona — душа и маска. Они постоянно борются между собой, потому что противоположны... Их конфликт <...> определяет человеческую личность»⁵. И далее Баевский отмечает, что поэты увидели и показали в своем творчестве и подобную структуру личности, и конфликт.

Можно утверждать, что автокоммуникация в лирических текстах отчасти демонстрирует борьбу, которую ведут anima и persona. Особенно ярко это проявляется в стихотворениях с апелляцией к собственным чувствам и качествам характера. Так, одной составляющей личности лирической героини Татьяны Бек является судья или сторонний наблюдатель, способный к беспристрастным оценкам, то есть действующий субъект. Другая сторона личности порой боится признать поражения и ошибки, не находит в себе силы для принятия решения и какого-либо действия. Эта сторона ищет более сильного помощника и соглашается быть объектом воздействия.

В случае с лирическим субъектом вообще и с лирической героиней Т. Бек, в частности, весьма сложно определить, где говорит anima, а где — persona. К тому же автокоммуникация демонстрирует не только борьбу между ними, но и диалог, который может завершиться неожиданным образом.

Так, стихотворение «Не унижайся, не падай навзничь...» (из книги «Узор из трещин») строится на апелляции лирической героини к себе, демонстрируя раздвоенность героини: одна часть ее «я» занимает сторону силы, берет на себя роль судьи и советчика; другая переживает тяжелый период жизни, готова сломаться, подавлена и на грани полного краха слушает, что ей говорят.

Стихотворение состоит из шести катренов. В первом заявлена тема и причина кризисного состояния — отвергнутая любовь.

Не унижайся, не падай навзничь,
Превозмогая — не сквернословь...
Время горит, как Мария Лазич:
Спичка — отвергнутая любовь.

Эта тема вводится и соответствующими лексемами, и образом Марии Лазич, возлюбленной Фета, с которой поэт порвал отношения, не при-

ведя их к браку. С именем трагически погибшей возлюбленной Фета (она сгорела от брошенной спички) вводится также тема смерти, а точнее самоубийства, так как по одной из версий гибель Марии Лазич не была роковой случайностью.

Сильное «я» героини призывает свою слабейшую половину не унижаться, не сквернословить в момент преодоления себя, не падать навзничь, как это бывает, когда человек теряет силы и волю к сопротивлению. Следовательно, все это либо совершает, либо готова совершить сторона, к которой направлена апелляция.

Тема двойственности, выраженная на формальном уровне коммуникацией, во втором катрене поддерживается образом зеркала.

В зеркало смотришь — оно пустое.
Сны полоумствуют. Явь крива.
...Много ли проку в твоём настое:
Слезы, и водка, и трин-трава?

Но «я» смятенное не находит своего отражения в зеркале. В «Словаре символов» Д. Тресиддера говорится, что зеркало означает чистоту, правдивость, самопознание, оно связано с отражением божественного света, поэтому «злые духи не любят зеркал, духи тьмы не могут отражаться в них»⁶. Таким образом, слабость — это несуществующая в реальности маска (*persona*) лирической героини, ее худшая сторона, несущая разрушение, связанная со смертью. Образ зеркала можно трактовать и как границу между двумя мирами — реальным и ирреальным. Два мира должны иметь отличия. Однако характеристика другого образа-атрибута ирреального мира — снов — и эпитет, относимый к реальности (яви), сходны: «Сны полоумствуют. Явь крива». Вопрос, в котором фактически уже содержится ответ, объясняет, почему явь искажена. Настой, или лекарство от боли, выбранное слабой стороной лирической героини, искажает мир и визуально, когда на него смотрят сквозь слезы или будучи в нетрезвом состоянии, и с точки зрения рационального восприятия. Отдохновения, забытья, счастья нет и в мире ирреальном, там только полоумные сновидения.

В следующем катрене после данных оценок сильное «я» предлагает другое лекарство, которое адресату знакомо, о котором в данном случае просто нужно вспомнить, ощутить заново его воздействие.

Сядь в электричку, и выйди в тамбур,
И задохнешься, как в первый раз
(Больно — поэтому б е з метафор):
Просто осина и просто вяз.

на том же кладбище, героиня намерена оставить. В настоящем — «просто осина и просто вяз» — природа, которая является исцеляющей реальностью, правдивой и простой. В будущее она прорубает «последний лаз».

Таким образом, апелляция в этом стихотворении показывает новые грани образа лирической героини: двойственность и противоречивость, присущую ей, лирическая героиня стремится преодолеть; возвращению к целостности способствует природа, которую в минуты отчаяния героиня воспринимает не как один из поэтических образов, а как реальность, исцеляющую своей простотой и правильностью. Однако, в конце концов природа («просто осина и просто вяз») становится и фактом творчества — ими завершается стихотворение. Героине также присуща внутренняя сила, которая, скорее всего, есть ее anima, а не persona.

Другие группы адресатов, связь семантических групп адресатов с характеристиками образа лирической героини и тематикой произведений требуют дальнейшего изучения. Однако уже на данном этапе становится ясно, что образы лирических адресатов и различные формы апелляции являются частью поэтической стратегии Татьяны Бек.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Подробнее о коммуникативных типах стихотворений Т. Бек см.: Матаненкова Т. А., Романова И. В. Проблема лирической коммуникации в раннем творчестве Татьяны Бек // Вестник Удмуртского гос. ун-та. История и филология. 2009. Вып. 2. С. 92–100.

² Матаненкова Т. А. Образ лирической героини Татьяны Бек // Кормановские чтения. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 341–347.

³ Романова И. В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: Монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. С. 36.

⁴ Стихотворения Татьяны Бек цитируются по ее сборникам: Скворешники: Стихи. М.: Мол. гвардия, 1974; Снегирь. М.: Сов. писатель, 1980; Замысел. М.: Сов. писатель, 1987; Смешанный лес: Книга новых стихов. М.: Антал, 1993; Облака сквозь деревья: Стихи / Послесл. А. Шаталова. М.: Глагол, 1997; Узор из трещин: Стихи / Предисл. Е. Рейна, послесл. автора. М.: Аналитика, 2002; Saga с пометками. М.: Время, 2004. (Поэтическая б-ка).

⁵ Баевский В. С. История русской литературы XX века: Компендиум. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2003. (Studia philologica). С. 375.

⁶ Тресиддер Д. Словарь символов. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php.

⁷ Агапкина Т. А. Осина // Словарь Дома Сварога. Славянская и русская языковая мифология. Режим доступа: <http://www.pagan.ru/slowar/o/osina0.php>.

Т. Е. Астухович

СТИХОТВОРЕНИЕ И. БРОДСКОГО «НА ВЫСТАВКЕ КАРЛА ВЕЙЛИНКА»:

ОПЫТ АНАЛИЗА

В 1985 г. в Голландии, в Амстердаме, поэт купил набор открыток с репродукциями картин Карла Вейлинка (Виллинка). В результате появилось стихотворение, анализ которого выявляет многообразный интерпретационный потенциал произведений, написанных в жанре поэтического экфрасиса.

Культурно-биографический контекст. Жизненная и творческая биография Альберта Карела Виллинка (1900–1983) выявляет множество точек соприкосновения с жизнью и творческими поисками И. Бродского. Сам Бродский говорил об этом так: «Чем больше я узнавал о жизни Виллинка, тем более мне становилось ясно, что он уже прожил мою жизнь, моя теперешняя жизнь имела уже прецедент» [6]. Прежде всего, имеет место совпадение художественных пристрастий. Голландский художник в процессе творческого самоопределения прошел через увлечение большинством художественных направлений и школ в искусстве первой половины XX века. Но влияние Ван Гога, а затем экспрессионизма, конструктивизма, кубизма было отринуто им после знакомства во время поездки в Италию с живописью Возрождения, в первую очередь — Де Кирико. Картины Кирико — архитектурные пейзажи, поразившие Виллинка метафизическим звучанием пустого пространства, заполненного руинами ушедших цивилизаций, оказали на него огромное влияние.

Известно, что и Бродский испытывал только вежливый интерес к современной живописи, которая вызывала у него в молодости скорее эмоциональный отклик как проявление свободы творческого самовыражения. Напротив, живопись мастеров итальянского Возрождения Пьеро делла Франческа, Джованни Беллини, Андреа Мантенья, Де Кирико оказалась созвучна Бродскому именно соответствием его собственным художественным поискам: «Меня всегда интересовали художники, подчеркивающие некий вид пространства, некий вид фона. Живопись Де Кирико необычайно интересна с этой точки зрения из-за особого рода размеров, слишком больших или малых, из-за особого рода замкнутого пространства» [8; 429].

Значимое место, которое занимали итальянские мастера в творческом сознании Бродского и Виллинка, объясняется сосредоточенностью нидерландского художника и русского поэта на философских проблемах пространства и времени. Художники Возрождения открыли эффект «преодоления времени, спрессовывания временной перспективы в “одномоментность”» [5; 86], что было значимо как для Виллинка, так и для Бродского прежде всего потому, что их, как и многих художников XX века, сближает ощущение времени и пространства как знаков обесмысленности, катастрофичности бытия. «Я изображаю постоянную угрозу и совершенный абсурд происходящего вокруг меня, зловещность и абсурдность всего миропорядка», — констатировал Виллинк (цит. по: [4; 39]). Под этими словами мог бы подписаться и Бродский.

Опыт нидерландского художника в поиске нового художественного языка, соответствующего катастрофическому ощущению времени, оказался интересен для Бродского. Особый облик пространства на картинах Виллинка, где реалистически выписанный пейзаж благодаря специфическому (фантастическому) освещению производит впечатление мистического, нереального и образует эффект «магического реализма» (Виллинк предпочитал термин «воображаемый реализм»), поразил Бродского именно совпадением с его собственным представлением о катастрофическом характере времени как процесса энтропии и разрушения, ощущением пространства как «предела отчаяния», — картины Виллинка представляли собой убедительный пример визуализации этого ощущения.

К. Верхейл указывает еще одну причину такого интереса: «холодное, беспощадно яркое северное освещение его пейзажей и портретов и их общая атмосфера неуловимой жуткости», характерное для картин Виллинка «смешивание классических образов с явно современными или фантастично-будущими <...> пристрастие к архитектуре и к статуям как заместителям живых фигур» [4; 39–40] странным образом соотносятся с обликом Петербурга. Добавим: соотносятся с обликом не столько того города, в котором родился и вырос Бродский, сколько его фантастического двойника, каким северная столица предстает на страницах Гоголя, Достоевского и Андрея Белого. Еще и поэтому картины Виллинка оказывались «незнакомыми знакомцами», восстанавливая и «остраняя» собственные визуальные впечатления Бродского от петербургского пространства, которое, в свою очередь, во многом определяло облик «пространства по Бродскому».

Закономерно, что, размышляя о Виллинке в речи, произнесенной Бродским в 1991 г. на презентации своего бюста работы вдовы ху-

дожника Сильвии Квиел-Виллинк в Амстердаме, он сделал такое признание: «...если бы я был художником, именно такое я и делал на полотне. Потому-то я и начал писать свое стихотворение <...> это как-то совпадало, рифмовалось у меня в голове с тем, что я вижу в этом мире...» [6]. «Такое», по Бродскому, означает создание картины мира, которая представляла бы собой результат визуализации метафизического понимания времени, которого разными средствами добивались, с одной стороны, столь ценимые им художники Возрождения и, с другой стороны, — поразивший его Виллинк. Можно поэтому согласиться с К. Верхейлом, который констатирует, что «если думать об иллюстрированных изданиях Бродского, ничего лучшего, чем репродукции картин Виллинка, не найти» [4; 40].

Важно и то, что творчество Виллинка и позднего Бродского вписывается в «руинный текст» культуры, который, по констатации Т. В. Зверевой, всегда актуализируется в литературе и искусстве в переходные эпохи, символизируя «окончательную победу Природы над Культурой, Времени над Пространством» и в то же время являя собой оставленный ушедшими поколениями «след во времени» [7; 273]. «Руинный текст» в интерпретации Бродского и Виллинка — это «метафизическая мистерия» (формула И. И. Плехановой), переживаемая человеком XX в., оказавшимся в ситуации онтологической пустоты, апокалиптическое ощущение конца человеческой истории.

Есть, однако, еще одно значимое совпадение. На многих картинах Виллинка присутствует изображение женщины: каждая из четырех жен художника была им запечатлена на одном или нескольких полотнах. Как и Бродский, Виллинк пережил в молодости любовную драму: его первая жена Мис ван дер Меулен, с которой он прожил всего год, ушла от него к писателю Рейну Блейстре. Затем были тридцатилетний счастливый брак с Вильмой Йеукен, неудачный союз с Матильдой де Дулдер и, уже в конце жизни художника, обретение позднего счастья со скульптором Сильвией Квиел. Женский образ на полотнах Виллинка — при всей его портретной в каждом случае определенности — всегда участвует в реализации авторской концепции пространства и потому с полным основанием может быть назван музой «небытия» и «отсутствия», как определил этот феномен Бродский. В контексте мертвого, фантастического пространства картин Виллинка женский образ тоже приобретает черты мертвенности, ирреальности. В последних картинах, в героине которых угадываются черты Сильвии Квиел, художник придает женскому телу оттенок inferнальности за счет бледного, почти голубоватого тона тела, лишённого теплоты живого человеческого существа. Это впечатление закрепляется отсылками

к мифологии в названиях картин («Отдыхающая дриада», «Отдыхающая Венера»).

Творчество Бродского после разрыва с М. Басмановой и отъезда из Советского Союза в эмиграцию приобретает черты «пейзажа после катастрофы». Значимое присутствие утраченной возлюбленной в памяти и стихах постепенно сменяется осознанием ее значимого отсутствия:

Вот конец перспективы
нашей. Жаль, не длинной.
Дальше — дивные дивы
времени, лишних дней,
скачек к финишу в шорах
городов и т. п.;
лишних слов, из которых
ни одно о тебе [2, IV; 187].

Как и женщины Виллинка, героиня стихов Бродского выступает как муза человека-никто, в присутствии которого «пейзаж не нуждается» [2, IV; 146]. Более того, у Бродского женщина метонимически соотносится со смертью: «Смерть придет и найдет / тело, чья гладь визит / смерти, точно приход / женщины, отразит» [2, II; 424]. В «руинном тексте» Виллинка и Бродского женщина, таким образом, неразрывно связана с мотивом смерти.

Стихотворение Бродского как поэтический экфрасис. Стихотворение, написанное под впечатлением от картин Виллинка, меньше всего соответствует традиции поэтического экфрасиса. На это уже указывал К. Верхейл, отметивший «сравнительно второстепенную роль, которую в нем играет описательное начало», и бесперспективность сопоставления отдельных строф стихотворения Бродского с конкретными картинами, представленными в комплекте репродукций. Не собственно описание («соревнование с живописцем») картины и даже не «претворение его зрительного мира в чисто словесный, поэтический», в результате которого стихотворение может быть понято как своеобразная «прогулка по выставке, где поэт останавливается перед девятью разными картинами (из шестнадцати, включенных в комплект репродукций), передавая нам свои спонтанные впечатления и ассоциации» [4; 40], а некоторая важная для поэта идея, которая развивается от строфы к строфе, является сверхзадачей данного произведения. Соглашаясь с этим тезисом в целом, попробуем пока проанализировать стихотворение Бродского именно как экфрасис.

Во-первых, в соответствии с общепринятой типологией стихотворение Бродского можно считать так называемым сводным экфрасисом, то есть таким экфрасисом, в котором дается не описание

конкретного артефакта, а своеобразная собирательная модель творчества какого-либо художника, направления в искусстве или даже культурной эпохи. Стихотворение формирует у читателя достаточно отчетливое представление о картинах нидерландского художника: о своеобразном пейзаже, в котором доминируют здания и статуи, а не люди («Количество фигур, / в нем возникающих, идет на убыль / с наплывом статуй», «местность мнится северной» [2, III; 290]), о своеобразном освещении, дающем эффект ненатуральности («Возможно — декорация» [2, III; 290]), о безжизненности представленного на картинах мира («Издали / все, в раму заключенное, частично / мертво и неподвижно. Облака. / Река. Над ней кружащаяся птичка. / Равнина» [2, III; 291]), который воспринимается как отпечаток негатива («Мрамор белокур, / как наизнанку вывернутый уголь» [2, III; 290]), о специфическом «фотореализме» художника («портрет, но без прикрас» [2, III; 292]), специфике цветовой гаммы картин, в которой преобладают коричневые и белые оттенки, и организации их живописной перспективы («Поверхность, чьи землистые оттенки / естественно приковывают глаз <...> Поодаль, как уступка белизне, / клубятся, сбившись в тучу, олимпийцы, / спиной чуя брошенный извне / взгляд живописца» [2, III; 292]), их подчеркнутой безэмоциональности («Все так горизонтально, что никто / вас не прижмет к взволнованному бюсту» [2, III; 290]).

Во-вторых, перед нами толковательный (термин В. В. Бычкова [3; 59]) экфрасис, целью которого является интерпретация психологического и образно-символического содержания произведения или, как в данном случае, группы произведений. Именно этот тип экфрасиса доминирует в стихотворении Бродского, образуемый двумя параллельно развивающимися мотивами: «Возможно — это будущее. Фон / раскаяния» [2, III; 290]; «Возможно также — прошлое. Предел / отчаяния. Общая вершина. / Глаголы в длинной очереди к "л". / Улегшаяся буря крепдешина» [там же]. Резюмируя эти предположения («Бесспорно — перспектива» [там же]), Бродский утверждает единство выставки как «текста», отразившего «текст жизни» художника, поскольку во всех девяти строфах варьируется версия драмы художника, которая привела его к психологическому отчуждению от мира. Картины — «туннель в психологическую даль», «остранение» и визуализация внутреннего состояния живописца, который в своих произведениях предстает человеком, «поставленным к стенке», со «взглядом самоубийцы». В контексте психологической проекции жанр картин Виллинка может быть, по Бродскому, определен («возможно») и как «натюрморт», и как «декорация», и («бесспорно») как «портрет» — все определения фиксируют разные аспекты самоощущения и самовосприятия художника.

Обратим в этом контексте внимание на название той драмы, которая, в понимании Бродского, «разыгрывается» в «декорации» картин Виллинка: «Причины Нечувствительность к Разлуке / со Следствием» [2, III; 291], — название и использованием инверсии, и аллегоризацией абстрактных понятий отсылает к традиции драматургии барокко и в то же время точно определяет эмблематичность картин Виллинка, на которых предметы, их взаимное расположение на полотне отражают авторское переживание абсурдности мира. Перечень возможных жанровых дефиниций подводит Бродского к выводу в последней строфе стихотворения, в которой он определяет свое представление о живописи как форме самоотчуждения:

Что, в сущности, и есть автопортрет.
Шаг в сторону от собственного тела,
повернутый к вам в профиль табурет,
вид издали на жизнь, что пролетела [2, III; 292] —

и жизни-смерти:

Вот это и зовется «мастерство»:
способность не страшиться процедуры
небытия как формы своего
отсутствия, списав его с природы [2, III; 292].

Стихотворение, таким образом, из описания-интерпретации картин Виллинка превращается в рассуждение об искусстве и философских проблемах бытия. Это, в свою очередь, означает, что стихотворение можно рассматривать и как метатекст, как рефлексию Бродского над собственным поэтическим языком.

Метатекст в стихотворении «На выставке Карла Вейлинка».

Об этом аспекте анализа стихотворения мне приходилось писать [1], в частности, высказывалась мысль о том, что последовательный подбор жанровых дефиниций к картинам Вейлинка можно рассматривать как итоговое автоописание эволюции самого Бродского в его взаимоотношениях со временем и пространством, когда движение жанров символизирует процесс постепенного умирания мира и воспринимающего его субъекта. Автоописание предельно четкое, свидетельствующее о том, что сам поэт осознал процесс нарастания в его отношении к миру трагической иронии и скепсиса, процесс выпадения, ухода из пространства и перемещения в позицию вневсего по отношению к жизни. Ключевым в этом отношении является представленный в стихотворении последовательный ряд (пейзаж — перспектива — натюрморт — декорация — портрет — автопортрет), через который Бродский по существу осмысливает свою жизнь.

В то же время, по мнению К. Верхейла, метатекст стихотворения включает и такой аспект, как «размышление о судьбе художника-живописца, или художника-поэта, или художника-историка, или художника-астронома — кажется, в девяти строфах фигурируют более или менее прозрачно питомцы всех девяти муз». Это размышление — и о возможностях слова, и о сущности искусства как искусства автопортрета, при котором происходит «уничтожение художника себя как нехудожника и в этом смысле формой самоубийства» [4: 41].

Как считает Хюн Еун Ким, фраза «Шаг в сторону от собственного тела» — метатекст, утверждающий принцип объективации себя, необходимой в поэзии [10; 29]. Хюн Еун Ким цитирует слова И. Плехановой: «Самоотчуждение <...> представляется поэту универсальным законом бытия, как и формулой возвращения к себе в этом самоотчуждении» (см.: [9; 39]) и продолжает: «Но важно понять последствия такой позиции для поэтики Бродского, в том числе для своеобразия его метатекстуальных структур» [10; 29]; «Речь должна идти об особом рода радикальной вненаходимости автора по отношению к своему произведению» [10; 30]. Подобная «вненаходимость», по мнению японского исследователя, позволяет говорить о многоголосии в поэзии Бродского [10; 34].

Анализ стихотворения Бродского «На выставке Карла Вейлинка» подтверждает, что главным в экфрасисе является не референт (будь то описываемый артефакт или инспирировавшая его действительность), а дискурс — то, что текст говорит читателю об авторе, о его взаимоотношениях с миром, историей и культурой, о характерном для него ментальном структурировании границ между действительностью и реальностью, а также о языке, на котором автор экфрасиса ведет свой диалог с читателем. Соответственно как идеальный итог чтения экфрасиса выступает экспликация его потаенного метафизического (авторского представления о Бытии), экзистенциального и металитературного содержания. В случае стихотворения Бродского можно говорить о том, что встреча с картинами нидерландского художника инспирировала процесс авторефлексии, которая включала как осмысление собственного прошлого и возможного будущего, так и определение — в терминах живописи — необходимости нового поэтического языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович Т. Е. Иосиф Бродский и живопись // Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 3. Філалогія. Педагагіка. Псіхалогія. 2010. № 3.
2. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001.

3. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика (XI–XVII века). М.: Мысль, 1992.
4. Верхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись: Об одном стихотворении И. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба / Сост. Я. А. Гордин. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1998.
5. Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения: Работы разных лет. М.: Сов. художник, 1984.
6. «...Его поэзия уже сама по себе живопись...»: [беседа Евгении Шерер с Кейсом Верхейлом] // ZAART: Журнал создателей и потребителей искусства. Режим доступа: <http://mmj.ru/165.html?&article=608&cHash=a807db6d10>.
7. Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Ижевск: Удмуртский университет, 2007.
8. Иосиф Бродский: Большая книга интервью. 2-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2000.
9. Плеханова И. Формула превращения бесконечности в метафизике Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб., 2000.
10. Хюн Еун Ким. Метатекст у И. Бродского и концепция диалога М. Бахтина // Иосиф Бродский: Стратегии чтения / Редколлегия: В. Полухина, А. Корчинский, Ю. Троицкий. М.: Изд-во Ипполитова, 2005.

Е. В. Никольский

ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИИ ПОКОЛЕНИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (к постановке вопроса)



Тема истории семьи и рода всегда была актуальной для художественной литературы. По-разному варьируясь, ее мотивы формировали в мировой словесности многообразие жанров и композиционных схем в структуре текста.

Подобные мотивы не чужды и античной классике. Ф. Ф. Зелинский писал о том, что древнегреческая литература (эпос) началась с генеалогии героев. Например, значительная часть Гесиодовой «Теогонии» посвящена происхождению и борьбе четырех поколений олимпийских божеств. Эпические поэты «второго периода» (дидактического эпоса) «задались целью приурочить предания гомеридов, а также и иные, к отдельным героям, поставленным между собой в генеалогическую

связь, в видах обнаружения правды о прошлом правящих родов в тогдашней аристократической Греции. Оттого получается, что литература началась со схем. С течением веков и наступлением пятого столетия до Р.Х., в период драматических поэтов, одновременно с последними работали над мифами «...историки-генеалоги, среди которых выдавался Ферекид; их целью было привести все мифы в историческую систему...»¹. Следуя наблюдениям Зелинского, можно считать Ферекида основателем генеалогической темы в литературе, ибо, благодаря линейной протяженности, все мифологические персонажи образуют большую общую схему. Число колен в ней насчитывается не более семи.

Итак, весьма многочисленными могут быть порою примеры генеалогической темы. По родословному принципу объединяют своих героев авторы позднего французского рыцарского эпоса. Например, у исторического по своему происхождению героя Гильома Оранжского, опекуна малолетнего сына Карла Великого — будущего Людовика Святого (поэма «Коронование Людовика»), появляется отец Эмери Нарбоннский, дед Эрно де Боланд, прадед Гарен де Монглан, наконец, прапрадед Савари Аквитанский.

Среди младшего поколения многочисленных братьев и племянников Гильома выделяется героический образ молодого Вивьена, подвиги которого являются вариацией подвигов Роланда (поэма «Алисканс»). Сам по себе цикл Гильома Оранжского «...состоит из 24 поэм, созданных различными эпическими певцами в короткий промежуток между 1150 и 1250 годами. Таким образом, не только потомки героя, но и его предки могут быть моложе, чем сами герои. Не менее широко применяется принцип генеалогической циклизации и в эпосе народов Средней Азии. Генеалогическим принципом объединяется, например, огромный эпический свод первоначально самостоятельных казахских героических песен-былин «Сорок богатырей» (более 200 000 стихов), записанный Казахским филиалом АН СССР от 80-летнего акына Мурнунжирау Сенгирбаева из Мангышлака»².

Отметим также, что и герой киргизского эпоса Манас имеет сына Семетея и внука Сейтека. Узбекский эпос знает поэму о Ядгаре, сыне Алпамыша, подвиги которого варьируют подвиги его прославленного отца (героическое сватовство за невесту, род которой откочевал в чужую страну). В казахском эпосе известны внуки Алпамыша (сыновья Ядгара) Алатай и Жапаркул, «выступающие как современники исторических событий колониального периода»³.

В узбекском эпосе Авазхан становится центром обширного нового цикла эпических песен. У Горогли, несмотря на его традиционную

«бездетность», по законам генеалогической циклизации появляется обширное потомство молодых героев: у Авазхана — сын Нурали, у Хасан-хана — сын Равшан; у Нурали — сын Джаангир (правнук Горогли). Каждый из этих новых героев выступает в самостоятельной эпической поэме или даже в нескольких поэмах (Нурали). Поэмы эти имеют по преимуществу героико-авантюрное и романическое содержание, которое само уже свидетельствует об их позднейшем происхождении.

Справедливо утверждение о том, что внутриродовыми летописями изобилует именно русская литература. Многовековую галерею произведений хроникального жанра открывает «Повесть Временных Лет», традиционно атрибутируемая перу св. Нестора. В общем кругу проблем этого произведения, называемого «основополагающим камнем» русской литературы, значима истории 6 поколений великокняжеской династии — от полубогородного Рюрика до святого Ярослава Мудрого.

Своеобразное звучание приобретает тема семьи и судьбы поколений и в «Житии св. Сергия Радонежского», созданном св. Епифанием Премудрым. Автор описал не только подвиги «игумена земли русского», но и жизнь его святых родственников: родителей Кирилла и Марии, брата Стефана и племянника Феодора.

Сквозь тысячелетия традиция генеалогических преданий дошла до золотой эпохи русской литературы. Для высшего сословия российской империи была типична высокая культура генеалогии, данный аспект аристократической ментальности характеризовал весь класс, включая и совсем небогатые семьи. Обыкновенным было знание своих родственных связей до четвертого-пятого и более колен. В XVIII столетии в семейных записках и частных дворянских воспоминаниях подробно раскрывались мотивы прошлого, фамилии, художественные переложения родовых преданий, освещались воспоминания о детстве, описывался семейный быт, патриархальные нравы, рассматривались аспекты частной жизни именитых семей. В данном контексте (осознавая неполноту приводимого списка) можно назвать записки графини Н. П. Шереметевой (княгини Долгоруковой), А. Т. Болотова, князя И. М. Долгорукова, М. В. Данилова, И. И. Дмитриева, М. А. Дмитриева, С. Н. Глинки, Н. И. Греча, С. В. Скалон⁴ и мн. др.

Авторы семейных записок рассказывают об истории своего рода, как правило, констатируя древность происхождения, или служения своих предков определенному удельному князю, или, в более поздние времена, уже царю объединенной после завершения феодальной раздробленности России. Так, М. А. Дмитриев, завершая описание своей

генеалогии, писал: «Вот краткое известие о роде Дмитриевых вообще и о моих предках. Из него видно, что род наш, происходящий от Мономаха, восходит до Рюрика, то есть до самого начала Российского государства. <...> Происхождение довольно древнее. Я не горжусь им, но и не пренебрегаю. Желаю, чтобы дети мои помнили о своих предках как оставивших им задатки благородства, которому оказывают пренебрежение только те люди, которым его недостает»⁵.

На протяжении XIX — нач. XX в. и литературной критике, и среднему читателю были хорошо известны произведения, в которых разными способами и в разном объеме была представлена история семьи в нескольких поколениях: «Иван Иванович Выжигин» и «Петр Иванович Выжигин» Ф. Булгарина; «Война и мир» Л. Н. Толстого; «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского; «Захудалый род: семейная хроника князей Протазановых» Н. С. Лескова; «Гальденины: их дворня, приверженцы и враги» А. И. Эртеля. К этому периоду относятся и другие произведения с элементами семейной хроникальности: «Двоевластие» и «На изломе» А. Е. Зарина; «Род князей Зацепиных» А. Шардина и проч. Большая часть их, к сожалению, ныне забыта.

Во вт. пол. XIX в. созданием семейных романов (так или иначе сопряженных с хроникальностью) увлекались писатели, далекие от этого жанра: Б. М. Маркевич, Евгения Тур, А. Ф. Писемский и философ К. Н. Леонтьев («Подлипки»), А. И. Герцен («Кто виноват?», «Записки одного молодого человека»), И. А. Гончаров (в каждом романе), И. С. Тургенев («Дворянское гнездо»), А. Я. Панаева («Семейство Тальниковых»), Д. В. Григорович («Переселенцы»), Б. К. Зайцев («Путешествие Глеба»), наконец, И. А. Бунин («Суходол»).

В это время становится ясным то, что через ряд эпизодов из жизни одного человека или даже через его биографию не всегда возможно отобразить полную картину социально-культурных и политических изменений в жизни общества. Насущная необходимость в реализации этой потребности рождает в русской и мировой литературе новые жанровые формы.

В XIX–XXI вв. появляются многочисленные произведения, с большей или меньшей точностью определяемые как «семейные хроники» («Будденброки» Томаса Манна, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Семья Тибо» Мартен дю Гара, «Хроника Паскье» Дюамеля). Специфика этого жанрового типа, как и всякого иного, во многом определяется его генезисом: семейная хроника по ряду признаков, несомненно, может быть соотнесена с социально-бытовым романом, получившим развитие уже в XVIII–XIX вв. Сужение семейной тематики в первой пол. XIX в. и, напротив, ее последующее распространение имеют причины

и социально-исторического, и типологического порядка. На развитие семейной хроники оказывают влияние также успехи наук биологического цикла, и увлечение физиологией, и традиции Э. Золя.

Жанр семейной (чаще родовой) хроники никогда не уступал по своей популярности детективу, исторической беллетристике и любовному роману. В сознании читателей хроника рода всегда была наиболее солидным и основательным литературным жанром.

Романы и длинные повествования о бытии и смене поколений воистину украшают каждую национальную литературу. Их объединяют такие общие особенности, как схожесть судеб, развитие конфликтных ситуаций, преемственность и обновление бытовых традиций и прочие. В немецкой литературе читательское признание отдано «Будденброккам» Т. Манна. Французская литература выдвигает 20 томов эпопеи о Ругонах и Макарах Э. Золя; роман М. дю Гара «Семья Тибо», Жана-Ришара Блока «...и компания», историческую пентологию «Проклятые короли» М. Дрюона. Английские хроники возглавляет «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси. Яркое произведение этого типа, созданное в Латинской Америке («Сто лет одиночества» Г.-Г. Маркеса) тоже соотносится с этим жанром. Стремление расширить пределы повествования, имеющего вполне частный характер, рассмотреть в малом великое становится влиятельным художественным принципом литературы XX в. Значимое место в этом ряду занимает творчество У. Фолкнера, особенно его трилогия о Сноупсах: «Деревушка» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959).

К образцам менее известным мы относим книги многих писателей на территории СНГ, Африки, Скандинавии. В частности, кавказские литературы богаты хрониками: «Из тьмы веков» И. Базоркина, «Манана» А. Абу-Бакара и даже «Женская честь» И. Д. Папаскири и др.

В украинской классической и современной литературе жанр семейной хроники проявился в творчестве А. Свидницкого. Его роман «Люборазки» мы считаем каноническим образцом жанра в малороссийской художественной словесности XIX в. К этому же типу (или близким к нему разновидностям прозы) можно отнести русскоязычные произведения «Братья-близнецы» (1857) Олексы Стороженко и «Пан Халаявский» (1839–1840) Квитко-Основьяненко, украиноязычные романы «Мария» и «Вольнь» (1933) Уласа Самчука, «Петрий и Довбушки» и «Столпы общества» Ивана Франко, а также «Тени исчезающие» («Тні зникомі») (2002) Валерия Шевчука. Сама по себе малороссийская традиция семейных хроник требует особого рассмотрения.

После 1917 г. русская литература в метрополии и в рассеянии не забыла этот жанр. Всё, что создали авторы за этот период, естествен-

но, неравноценно. Однако каждый писатель, работавший в этом жанре, так или иначе, продолжал традиции своих прославленных предшественников. Советские семейные хроники пользовались в семидесятых годах оглушительной популярностью независимо от их литературных достоинств и художественного уровня, как, впрочем, и исторической объективности. В таком контексте стоит вспомнить произведения «Русь» П. Романова, «Журбины» Вс. Кочетова, «Строговы» Г. Маркова, «Занины» В. Н. Трапезникова, пряслинскую трилогию Ф. Абрамова, «Любавины» В. Шукшина, «набатовскую» хронику Ф. Таурина и, конечно, творения А. Иванова «Вечный зов» и П. Проскурина «Судьба», историческую хронику Е. Федорова «Каменный пояс» и др. В эмиграции нижегородский писатель Евгений Чириков создал семейную хронику «Отчий дом». Подобные же аспекты представлены и в получившем популярность в английском переводе у западного читателя романе Нины Федоровой «Семья», произведениях Владимира Максимова «Семь дней творения» и «Карантин», а также и в автобиографическом сочинении Ирины Головкиной (Римской-Корсаковой) «Побежденные».

В современной русской литературе жанр семейной хроники представлен, получившими популярность благодаря экранизациям, романами Василия Аксенова «Московская сага», Григория Рязского «Дети Ванюхина», Семена Малкова «Две судьбы», а также Дмитрия Вересова «Семейный альбом» и другими произведениями. Определенные черты семейной хроники можно обнаружить и в биографическом романе Людмилы Улицкой «Медея и ее дети».

Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте соответствующих исторических эпох. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни.

М. М. Бахтин, посвятил свои работы изучению истории романа; он доводит свои изыскания до литературы XX в. Бахтин не выделяет «семейную хронику» как особый подвид романа, а только определяет некоторые пути ее дифференциации. Сам этот термин он не употребляет, но вводит синонимичное терминологическое сочетание «роман поколений» и определяет некоторые особенности проблематики и мотивов жанра, в частности, выделяя как особый мотив «разрушение идиллии». Украинская исследовательница Н. Порохняк, систематизируя свои наблюдения, выделяет следующие черты романного типа «семейной хроники»:

- 1) реалистическое изображение семьи в нескольких поколениях;
- 2) основной темой произведения является упадок и гибель рода;

3) использование специфической для данного типа прозы нарративной формы;

4) на примере одной семьи показывается полный исторический период из жизни отдельно взятой нации, изображение типа культурного в прошлом, жизни и эволюции выбранного автором социального слоя во времени и пространстве⁶.

Художественное время может расширяться за счет сведений о родословии героев (вплоть до XVI в. и далее, если учесть, что само действие происходит в XIX–XX вв.). В романах такого типа обычно действуют представители трех последних поколений, а об истории рода в более отдаленные времена в сжатом виде сообщается в начале. Она создает своеобразный зачин, являющийся знаком того, что перед нами семейная хроника. Мы подробно освещаем этот аспект, ибо краткие повествования об истории поколений стали тем зерном, из которого выросла семейная хроника как романский субжанр. Обычно в семейных хрониках наличествует специальная «генеалогическая справка», повествующая о предыстории рода. Такое явление мы встречаем во всех классических семейных хрониках. Например, в романе Т. Манна «Будденброки» и в «Поющих в терновнике» К. Маккалоу, а также в финальной части соловьевской пентологии. В русских семейных хрониках также присутствуют сведения о происхождении фамилии. Мы полагаем, что данный мотив в нашей национальной литературной традиции восходит к мемуарной, древнерусской, эпической и библейской традициям.

При анализе этого жанрового типа присутствует терминологическая неопределенность о понятии семейной хроники в зарубежной филологической науке. Обычно используются термины *roman-fleuve* [«роман-река»], неопределенный для выявления четких жанровых критериев и дефиниций — термин *family novel* [«семейный роман»]; порою используется и неточный [для изучения специфики темпорального построения произведений] термин — *multigenerational novel* — роман о множестве поколений, своеобразный аналог бахтинского сочетания — «роман поколений» (где таковых, согласно логике, должно насчитываться не менее двух). Имеют хождение и такие термины, как «*family saga*», то есть семейные (соответственно) сага, хроника, цикл.

Неясно, каким образом может быть представлена история поколений: линейно-последовательно или гетерохронно. Например, в ретроспекциях (роман В. Шишкова «Угрюм-река») или во вставных новеллах («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева и «Фома Гордеев» М. Горького, «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека). Отличительной чертой этих произведений является то, что действие в них не протянута во времени и

составляет меньший временной отрезок, исходя из чего можно заключить, что терминологическая формулировка Бахтина «роман поколений» нуждается в уточнении с учетом особенностей поэтики рассматриваемых произведений.

Из краткого обзора следует, что сама по себе проблематика форм и способов репрезентации семейной истории в художественной (а также документально-исторической) прозе остается актуальной для отечественного и мирового литературоведения. На наш взгляд, представляется важным определить, при каких условиях и авторских установках мотивы истории рода и поколений модифицируют поэтику жанровой формы и какова их роль в общем контексте проблематики художественного произведения.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Зелинский Ф. Ф. Сказочная древность. М., 1994. С. 4.

² Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. М., 1979. С. 77.

³ Там же. С. 78.

⁴ Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. М., 1839. Время создания 1789–1820. Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим. Были опубликованы в 1844–1845 гг. в «Москвитянине». Изд. полностью в 1849 г.: Сочинения Долгорукого князя Ивана Михайловича. Спб., 1849. Т. 2 Данилов М. В. Записки артиллерии майора М. В. Данилова, написанные им самим. (1771–1789). М., 1842. Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1866. Дмитриев М. А. Главы из Воспоминаний моей жизни. М., 1841. Глинка С. Н. Записки (1830–1840-е). Спб., 1895. Греч С. Н. Записки о моей жизни. Впервые: Русский архив. 1873. № 3, 5. Скалон С. В. Воспоминания // Русские мемуары: Избранные страницы. XVIII в. М., 1988. Воспоминания С. В. Скалон были опубликованы в 1891 в «Историческом вестнике», но создавались в конце 1850-х годов, то есть одновременно и независимо от С. Т. Аксакова.

⁵ Дмитриев М. А. Главы из Воспоминаний моей жизни. М., 1841. С. 31.

⁶ Порохняк Н. Роман-сімейка хроника з погляду літературознавчої антропології // Питання літературознавства. Чернівці, 2010. Вип. 79. С. 154.

ДВЕ СТОРОНЫ ОДНОЙ МЕДАЛИ: fiction и nonfiction в творчестве Г. Гарсиа Маркеса



Габриэль Гарсиа Маркес позиционирует себя как писатель-реалист, он считает, что сама окружающая действительность определяет и создает фундамент латиноамериканской литературы. Современной читательской аудитории колумбийский прозаик известен прежде всего как романист, между тем его писательскому будущему предшествовало журналистское прошлое.

В интервью разных лет Маркес неоднократно подчеркивал, что профессия журналиста во многом помогла ему осуществить писательские замыслы. Журналист наблюдал за жизненной реальностью, а писатель воплощал ее в художественном преломлении. Повесть «История одной смерти, о которой знали заранее» была создана на материале уголовного дела, обнаруженного Маркесом в архиве города Риоача, а также репортажа об убийстве Сантьяго Насара близнецами Педро и Пабло Викарио с целью мести.

В произведении с удивительной точностью и пристальным вниманием к деталям изложены фактические подробности, предшествовавшие убийству, и коллективная рефлексия всех жителей города, знавших о преступлении накануне его совершения и не предпринявших никаких действий по предотвращению трагедии: «Много лет после убийства Сантьяго Насара мы не могли говорить ни о чем другом <...> мы мучились <...> не из отвлеченного желания разгадать загадку, но потому, что никто из нас не мог жить дальше, пока в точности не дознается, какое место и назначение во всем этом судьба определила лично ему» [4; 7]. Помимо указания точного времени, чисел месяца и дней недели, повышенного внимания к деталям, в повести налицо особый символический код, присущий индивидуальному авторскому «почерку».

Другими словами, литературно обработанный репортаж, представленный как повесть, наделен чертами рассказов и романов художника. В «Истории одной смерти...» присутствует символика, характерная для творчества Маркеса в целом. Для пояснения приведем несколько примеров. В ночь перед убийством Сантьяго видел во сне *дождь* в лесу. Проснувшись, он обнаружил, что на улице, действительно, идет дождь.

Мифологема *дождя* в художественном мире Маркеса символизирует смерть, тьму и Хаос, порождающие свет и Космос.

Тем дождливым утром мать посоветовала Сантьяго взять с собой *зонт*, чтобы не промокнуть, «но он только махнул ей рукой на прощанье и вышел из комнаты. Она видела его в последний раз» [4; 11]. Отказываясь от зонтика, который напрямую связан с защитой от дождя (читаем: от смерти), Сантьяго внутренне готов к неизбежному, он бесстрашно идет навстречу тому, что должно произойти. Очевидно, что герой погибает безвинно: «...его сознательная беззаботность в то утро была самоубийственной. Кроме того, узнав в последний момент, что братья Викарио поджидают его, чтобы убить, он не ударился в панику <...> но скорее растерялся, как растерялся бы невиновный человек» [4; 34].

И, наконец, легкой невидимой тенью проходит через все произведение образ моря, несущий в себе божественное присутствие, вечную, неразгаданную тайну, одномоментное соединение трех планов Бытия — настоящего, прошлого и будущего. Приведем несколько цитат из разных частей произведения: «...в погожие летние дни вдали расстилалась ясная синь Карибского моря и в ней — океанские пароходы, везущие туристов из Картахены де Индиас»; «...с моря дул ветер, и на небе все звезды можно было пересчитать»; «...в другой стороне голубели под луной банановые заросли, грустили болота, а на горизонте фосфоресцировала полоска Карибского моря» [4]. Рассмотренные примеры свидетельствуют об обрамлении фактической точности элементами художественного, мифологического.

С первых строк повести и даже с самого заглавия читателю становится известно, что Сантьяго будет убит: «В день, когда его должны были убить, Сантьяго Насар поднялся в половине шестого, чтобы встретить корабль, на котором прибывал епископ» [4; 4]. Но как это произойдет?

Развитие сюжета, сложность интриги, обилие деталей, сочетаемое с фактической точностью и исторической достоверностью для поддержания читательского интереса, Маркес называет «столярной работой». Она обеспечивает особую композиционную «сшитость» произведения, необходимую для того, чтобы читатель, открыв книгу, непременно дочитал ее до конца. Возможно, именно этой цели служит облечение репортажа в форму детективной истории с новеллистическим сюжетом. В случае подобного синтеза границы fiction и nonfiction предельно размываются, и очерчивается лишь общий стержень произведения — событие, происшедшее в реальной жизни, на которое накладывается особый ракурс видения художника, его восприятие действительности и собственное отношение к происшедшей трагедии. Повествование

о подготовке и совершении преступления двумя людьми проникнуто пафосом обвинения, выдвигаемого целому городу, огромному количеству людей, которые вместе с братьями Викарио осуществляют убийство Сантьяго и даже не единожды — второй раз его убивают при вскрытии: «Мы как будто убивали его еще раз, после смерти, — сказал мне [Маркесу] бывший священник, укравшийся в Калафелле» [4; 87].

Маркес совершенно справедливо называет себя писателем-реалистом, он считает художественный вымысел оборотной стороной повседневной действительности. «Известие о похищении» — еще одно произведение, иллюстрирующее синтез реального и вымышленного в его творческом наследии. Лаконичное название говорит само за себя. Интересно, что «Похищение» — не повесть или рассказ, не история или хроника, а — *Известие*. Четкое изложение фактов, хронологически точное описание событий, подлинность имен всех героев, историческая достоверность — всё это приближает «Известие о похищении» с подзаголовком *повесть* к жанру репортажа. Вновь налицо слияние точности и скрупулезной упорядоченности журналиста и литературного мастерства писателя.

В предисловии Маркес сообщает, что речь пойдет «о групповом похищении десяти человек, тщательно отобранных и захваченных одной и той же организацией с одной-единственной целью» [3; 3]. Воспоминания похищенных, пробывших в плену несколько месяцев, «...стали центральной осью и путеводной нитью этой книги» [3; 4].

Дон Габриэль характеризует книгу как «...долгую страду, самую трудную и печальную» [3; 4] в его жизни. В одном из интервью он назвал «Известие...» самым тяжелым и страшным своим произведением.

В конце предисловия автор особо оговаривает, что эта книга посвящается «...всем колумбийцам — невинным и виновным <...> в надежде, что описанные в ней события никогда больше не повторятся» [3; 9]. Столь необычное, журналистско-литературное творение должно стать зеркалом для всех колумбийцев, чтобы, взглянув в него, они увидели себя со стороны и, возможно, изменились бы — стали лучше.

Маркес раскрывает политическую подоплеку похищения журналистов: «Колумбия не осознавала своей роли в мировой торговле наркотиками до тех пор, пока наркоторговцы не вторглись в большую политику страны, сначала проникнув туда через черный ход с помощью коррупции и взяток, а затем приступив к удовлетворению своих собственных амбиций. <...> Главной причиной этой войны был страх наркоторговцев перед возможной экстрадицией в Соединенные Штаты, где за совершение преступления их могли посадить на очень длительный срок» [3; 23].

Вновь перед нами максимальная точность и достоверность в изложении фактов. Это касается как точности хронологической, так и исторической. Во многих эпизодах есть указание точной даты и времени происходящего, ведь когда в опасности жизнь десяти человек, похищенных Пабло Эскобаром, на счету каждая минута. Например, сообщается дата первого похищения: «В этой беспрецедентной веренице похищений первое случилось 30 августа, спустя неполные три недели после вступления в должность президента Сесара Гавирия, и первой жертвой стала Диана Турбай, главный редактор теленовостей “Криптон” и столичного журнала “Ой пор ой”, дочь бывшего президента страны и лидера либеральной партии Хулио Сесара Турбая» [3; 36].

Относительно точности исторической отметим, что Маркес указывает реальные номера президентских постановлений и даты их принятия: «Проект указа обсуждался с лихорадочной поспешностью в обстановке беспрецедентной для Колумбии секретности и 5 сентября 1990 года был принят. Это был Чрезвычайный Указ 2047: тот, кто готов сдаться и признать свою вину, не подлежит экстрадиции; тому, кто, признав вину, согласится сотрудничать с правосудием, срок заключения сокращается на одну треть за добровольную сдачу и признание вины и еще на одну шестую за сотрудничество и помощь правосудию» [3; 65]. «Опубликованный 29 января Указ 303 снимал все препоны, тормозившие процесс подчинения правосудию торговцев наркотиками» [3; 66].

Обратим внимание на некоторые особенности маркесовской прозы, образно-символической системы, то есть художественные элементы, вплетенные в полотно произведения, превращающие fiction и nonfiction в две стороны одной медали. В первую очередь, равно как и в «Истории одной смерти...», это касается устойчивых мифологем художественного мира Маркеса. Рассмотрим основные из них, встречающиеся в «Известии о похищении»: *петух*, *бабочка*, *море* и *дождь*.

Петух символизирует солнце, огонь, возрождение; у Маркеса он соотносится с силой духа и бессмертием души. В тексте «ненормальный» петух часто кричит по ночам, и все пленники, находясь на небольшом расстоянии друг от друга, слышат его совсем рядом с собой. Петух в данном случае предвещает благополучный исход происходящих событий, этот образ свидетельствует о том, что герои даже в такой сложной и страшной ситуации не теряют присутствия духа.

Бабочка (символ души и возрождения) появилась в доме, где находилась журналистка Маруха Пачон незадолго до ее освобождения. Хозяин дома заметил, что черная бабочка прилетает к смерти. Но Маруха ответила, что, во-первых, бабочка не черная, а светло-коричневая, а во-вторых, вовсе ничего страшного это не сулит. Не боясь смерти,

подсознательно продолжая верить в себя, Маруха истолковала появление бабочки правильно, не обращая внимания на суеверные домыслы. И действительно, бабочка означала освобождение и возрождение пленницы.

Образ-символ *дождя*, появляющийся во многих произведениях Маркеса, уже встречался нам в «Истории одной смерти...». Теперь дождь и соотнесенное с ним семантическое поле (например, шорох автомобильных шин по асфальту напоминает шум дождя) констатируют опасность для жизни и смерть от пуль похитителей (уже из предисловия читатель узнает, что двое из заложников — Марина Монтойя и Диана Турбай будут убиты).

Выше мы отмечали, что дождь в мифологии Маркеса — это не только тьма, но и свет, Космос и Хаос одновременно. «Библейский ливень» нисходит на землю, когда падре Гарсия Эрреросу удается пробить брешь в упрямой неприступности Эскобара и подвинуть его на добровольную сдачу правосудию.

И, наконец, *море* — воплощение божества на земле — в прямом смысле спасает не только похищенных журналистов, но и всю Колумбию: «Мне сказали, он [Эскобар] хочет сдаться. Мне сказали, он хотел бы говорить со мной. — Падре Гарсия Эррерос говорил прямо в камеру. — О, море! О, море в Ковеньянсе в пять часов, когда садится солнце! Что я должен делать? Мне говорят, он устал от своей жизни и от своих распрей, а я никому не могу открыть свою тайну. Она давит на меня изнутри. Скажи мне, море! Смогу ли я сделать это? Должен ли я это сделать? Ведь тебе известна вся история Колумбии, ты видело на своих берегах творящих молитву индейцев, ты слышало шепот истории: должен ли я сделать это? Отвергнут ли меня, если я соглашусь? Отвергнет ли меня Колумбия? Если я сделаю это, если я пойду с ними, зазвистят ли пули? Паду ли я вместе с ними на этом пути?» [3; 89]. Вполне возможно, что после обращения к морю падре Гарсия Эррерос получил от него ответ и подтверждение, что всё сможет сделать правильно.

С жанром романа маркесовский репортаж роднит многослойность сюжета, соотнесенная с композиционными особенностями. Повествование о различных героях и ситуация, пребывающих в мире произведения одновременно; подробные пояснения исторического и политического характера; собственное отношения автора к происходящему; сочетание фактической точности и художественной формы, выражающееся в переплетении сна и яви, реального, предметно-бытового и мифологического. Ярким примером может служить сон Марухи о божестве смерти, над головой которого «сиял латунный нимб, как у католических святых...» [3; 97]. Однажды ночью «...Марухе приснилось, как она

пытается оторвать этот вычурный нимб...» [3; 97], но у нее ничего не получилось. «Она проснулась в плохом настроении, вспомнила сон, поспешила в гостиную и увидела, что нимб валяется на полу, как будто сбылось то, что ей приснилось» [3; 102]. Также можно вспомнить объяснение особенностей натуры Пабло Эскобара в соотношении с его астрологической характеристикой: «Эскобар родился в Медельине 1 декабря 1949 года в 11.55 дня. Таким образом, он был Стрельцом под сильным влиянием Рыб при самом неблагоприятном сочетании планет: Марс вместе с Сатурном находились в созвездии Девы. Для таких людей характерны жесткий авторитаризм, деспотизм, неумные амбиции, строптивость, вспыльчивость, непокорность, анархия, отсутствие дисциплины и противостояние власти. Финал неизбежен: внезапная смерть» [3; 115]. Наличие развернутого эпилога привносит завершенность и ясность, последовательно поясняя все недосказанное в цепи событий, описанных в основной части произведения.

Повседневная жизнь, окружающая действительность, словно в зеркале, отражается в произведении писателя. Это зеркало одновременно представляет читателю мир таким, каков он есть, и таким, каким увидел его художник. Под пером художника исторические события и документальные факты превращаются в особую проекцию реальности, которая не является ее фотоснимком или точной копией, но содержит в себе мысли, чувства, впечатления, накладывающиеся на жизненную основу и вербализованные с помощью языкового кода.

Попадая в необычные для них условия, находясь в «чужом» пространстве, герои Маркеса начинают острее и тоньше ощущать «свое» через народную культуру и традиции, характерные для их страны и латиноамериканского континента в целом. Через вплетение фольклорных элементов в ткань повествования создается полотно художественной реальности. Здесь народная культура и «магический реализм», взаимодействуя, преобразуются в гармоничное целое.

Рассмотрим два произведения из цикла «Двенадцать рассказов-странников»: «Счастливые лето сеньоры Форбес», «Августовские страхи». В «Августовских страхах» Маркес приезжает с семьей в Ареццо, где в замке эпохи Возрождения его принимает поэт Мигель Отеро Сильва. Об этом замке ходят слухи: он населен призраками. Сильва рассказывает дону Габриэлю, в чем дело: давным-давно в замке жил Людовик — «великий господин в искусствах и ратных делах» [2; 214]. Он в порыве ревности зарезал свою возлюбленную прямо в спальне, а на себя натравил свирепых боевых псов, которые растерзали отчаянного ревнивца. И теперь призрак Людовика бродит по замку, сожалея о содеянном и скупая по своей любимой женщине. Случилось так,

что семья остается ночевать в замке. Маркес и его жена спят в одной из спален верхнего этажа замка, дети — в соседней комнате, ночь проходит спокойно — призрак никого не беспокоил. Замок, населенный привидениями, — общее место в мировой фольклорной традиции. В рассказе речь идет о европейском замке. Интересно свойство этого особого пространства — оно проявляет себя в ответ на неверие героев в призраков. Их ночлег в замке — весомое тому подтверждение.

Но каково же было всеобщее удивление, когда, проснувшись, Маркес с женой обнаружили, что спят они в той самой комнате — на кровати Людовика. Это перемещение отражает отношение автора к фольклорным сюжетам. Несомненно разделение точек зрения автора и рассказчика. Рассказчик не верит, а автор предлагает проверить — действовать методом постижения через утверждение противоположного. На примере приключения рассказчика, автор подводит читателя к мысли о том, что в этой жизни возможно абсолютно всё. И во времени, и в пространстве — в том числе свободное перемещение с этажа на этаж.

Сеньора Форбес нанята в качестве гувернантки для Маркеса и его брата на время отъезда их родителей. Этот генерал в юбке требовал от детей железной дисциплины и безоговорочного подчинения. Мальчики за время таких каникул устали больше, чем если бы ходили в школу. Они решили отравить ненавистную мучительницу, подсыпав ей яду из старинной греческой амфоры. Отравленное вино на нее не действовало. Но вышло так, что Форбес действительно погибла — детская фантазия по воле рока обратилась реальным происшествием.

В мире Гарсиа Маркеса народная традиция не имеет национальных и временных границ. Ключевую роль здесь играют древнегреческие мотивы, передающие вековую мифологическую традицию о божественной рыбе. Черную морскую змею поймал и прибил к дверному косяку моряк Орест, чтобы напугать сеньору Форбес и мальчиков. Но если у детей увиденное вызвало просто страх и отвращение, то сеньора Форбес сочла поступок Ореста недостойным и опрометчивым. Ей было известно предание о мифическом существе — мурене, наделенной божественной силой. Употреблять в пищу мясо этой рыбы считалось преступлением. Но ее приготовили на обед. Ребята не знали, что перед ними, но заподозрили неладное и не смогли проглотить ни кусочка, а сеньора Форбес знала... и наслаждалась вкусом. Причастившись божественной силе мурены, героиня обрела защиту и оказалась устойчива к яду в вине. Следовательно, умереть она может только в результате механического воздействия. Наутро ее нашли в спальне с многочисленными смертельными ножевыми ранениями. Возможно двойное прочтение финала — с точки зрения предметной логики и эзо-

терики. Это сделал обычный бандит или сами боги? Жестокое убийство или божественная кара за надругательство над муреной?

Фольклорное начало как основной элемент поэтики Гарсиа Маркеса, связывает воедино художественный мир писателя и его жизненную позицию, позволяет соединить мифологическое и реальное, вымышленное и действительное.

Любое художественное произведение, каким бы вычурно-фантастическим оно ни казалось, в основе своей содержит реальные факты, впечатления, события, ситуации. В произведениях Гарсиа Маркеса осуществлен синтез художественного вымысла и жизненной реальности — исторический факт представлен в контексте художественного осмысления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галич М. История доколумбовых цивилизаций. М.: Мысль, 1990.
2. Гарсиа Маркес Г. Двенадцать рассказов-странников // Гарсиа Маркес Г. История одной смерти, о которой знали заранее. СПб.: Звезда, 2003.
3. Гарсиа Маркес Г. Известие о похищении. Харьков: ИНАРТ, 2001.
4. Гарсиа Маркес Г. История одной смерти...

И. Б. Корман

ЧУДО-ВРЕМЯ

(о новелле Х.-Л. Борхеса «Тайное чудо»)



ДВА ЧУДА С КАЗНИМЫМИ

Один из источников «Тайного чуда» — рассказ Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» [2]. В рассказе описывается эпизод войны между Севером и Югом в США: отряд федеральной армии (северян) подвергает казни через повешение диверсанта-южанина. Посмотрим, в чем сходство между рассказом и новеллой.

1. В обоих случаях речь идет о казни: у Бирса это повешение, у Борхеса — расстрел.

2. Оба писателя описывают последние минуты жизни приговоренного.

3. В эти минуты приговоренные переживают *замедление времени*. Рассмотрим, как это происходит:

а) у Бирса: «На железнодорожном мосту, в северной части Алабамы, стоял человек и смотрел вниз, на быстрые воды в двадцати футах под ним». Это первая фраза первого абзаца рассказа. Запомним: воды — быстрые. А вот выдержка из пятого абзаца: «Он <...> обратил взор на бурлящую речку, бешено несущуюся под его ногами. Он заметил пляшущее в воде бревно и проводил его взглядом вниз по течению. Как медленно оно плыло! Какая ленивая река!». В начале цитаты мы видим слова «бурлящую» и «бешено», а в конце — «медленно» и «ленивая»: произошло *замедление времени!*

Дальше — больше: «А теперь он ощутил новую помеху. Какой-то звук, назойливый и непонятный, перебивал его мысли о близких — резкое, отчетливое металлическое постукивание, словно удары молота по наковальне: в нем было та же звонкость. Он прислушивался, пытаюсь определить, что это за звук и откуда он исходит; он одновременно казался бесконечно далеким и очень близким. Удары раздавались через правильные промежутки, но медленно, как похоронный звон. <...> *Постепенно промежутки между ударами удлинялись, паузы становились всё мучительнее. Чем реже раздавались звуки, тем большую силу и отчетливость они приобретали. Они словно ножом резали ухо; он едва удерживался от крика.* То, что он слышал, было тиканье его часов» (курсив наш. — И. К.).

Здесь надо отметить три обстоятельства. Во-первых, обостряются воспринимающие способности приговоренного (слух). Во-вторых, течение времени продолжает замедляться. В-третьих, это замедление времени — оно, конечно, условное, относительное. Сознание Пэйтона Факуэра мобилизует все свои немалые способности на изобретение какого-то (пусть ложного) выхода. «С точки зрения» мобилизованного, лихорадочно работающего сознания — «внешнее», реальное время кажется, конечно, замедленным;

б) у Борхеса: время не просто замедлено, но даже остановлено. Остановлено назойливо очевидным и вызывающим образом: сверхъестественным. Бирс никаких сверхъестественных сил не признает (во всяком случае, в этом рассказе), и у него всё происходит земным, естественным — хотя и необычным — образом; ну, а у Борхеса действует Всевышний.

4. У обоих казнимых резко усиливаются художественные, творческие способности. В «Случае...»: «Теперь он полностью владел своими

чувствами. Они даже были необычайно обострены и восприимчивы <...> Он ощущал лицом набегающую рябь и по очереди различал звук каждого толчка воды. Он смотрел на лесистый берег, видел отдельно каждое дерево, каждый листик и жилки на нем, всё вплоть до насекомых в листве... Вдруг он услышал громкий звук выстрела, и что-то с силой ударило по воде в нескольких дюймах от его головы, обдав ему лицо брызгами. Опять раздался выстрел, и он увидел одного из часовых, — ружье было вскинуто, над дулом поднимался сизый дымок. Человек в воде увидел глаз человека на мосту, смотревший на него сквозь щель прицельной рамки. Он отметил серый цвет этого глаза...».

Всё описано ярко, выпукло-зримо, не правда ли? Больше того: такая степень зоркости, такая «разрешающая способность» зрения — чрезмерны, даже невероятны. И действительно, в конце рассказа выяснится, что в приведенном описании каждое слово — ложь: Факуэр не был в воде, и в него не стреляли. Бред агонизирующего мозга — вот что это было. Но бред яркий, художественный, писательский, исключительно талантливый!

А у Борхеса Хладик сочиняет свою драму в стихах — наизусть. В течение года сочиняет наизусть!

[Но только у Бирса сознание казнимого обманывает самое себя, создавая картины спасения — *и воспринимая их как действительность*; ну, а у Борхеса сознание Хладика четко различает, где действительность, а где — его, сознания, вымысел (художественный: пьеса «Враги»)].

5. И в «Случае...», и в «Тайном чуде» у казнимых работает только мозг, все остальные части тела как бы отсутствуют. Хотя мозг Факуэра воображает яркие картины бегства, спасения, ходьбы по лесу и т. д., но эти картины остаются «внутренним делом мозга». У Хладика тело вообще неподвижно (ибо время остановлено; время движется только для мозга). Фактически в обоих случаях мы имеем дело с «головой профессора Доуэля», да и то у Беляева голова профессора может говорить, поднимать веки и т. д. «Наши» головы этого не могут. (То есть не могут этого делать сознательно: разумно реагируя на сигналы из внешнего мира. И если в рассказе Бирса и происходят какие-то изменения с головой повешенного: «Глаза были выпучены, он уже не мог закрыть их», — то происходят не по его воле.)

Подходы, приближения к такому «автономному статусу головы» можно найти у некоторых писателей, например, у Платонова в «Мусорном ветре»: «...он до гроба, навсегда останется человеком, физиком космических пространств, и пусть голод томит его желудок до самого

сердца — он не пойдет выше горла, и *жизнь его спрячется в пещеру головы*». Жизнь человека сосредотачивается в его голове, в сознании — и *только* там.

РАЗНЫЕ ФОРМЫ ЧУДА СО ВРЕМЕНЕМ

Нетрудно видеть, что в «Тайном чуде» присутствуют как минимум две разные формы чуда со временем. Первая дана в эпиграфе, в цитате из Корана:

И умертвил его Аллах на сто лет, потом воскресил.
Он сказал: «Сколько ты пробыл?»
Тот сказал: «Пробыл я день или часть дня».

Суть этого чуда — *сжатие* времени: сто лет сжимаются в «день или часть дня».

Суть же второго чуда (сотворенного Богом для Хладика) — *растяжение* времени: мгновение растягивается в год.

Кроме того, кораническое чудо — одностороннее: оно происходит по инициативе Аллаха и не предполагает сознательного участия человека. Чудо же с Хладиком сотворено по его, Хладика, просьбе — и дарованный год наполнен его, Хладика, трудом (вернее, трудом его сознания, его мозга).

В литературе и в фольклоре чаще встречается «кораническая» версия чуда со временем. Например, в сказке Ш. Перро «Спящая красавица» обитатели замка усыпляются на сто лет, а затем просыпаются ничуть не изменившимися. Примерно то же происходит с героем романа Г. Уэллса «Когда Спящий проснется».

Впрочем, встречаются и модификации коранического чуда. Так, Рип ван Винкль из одноименной новеллы В. Ирвинга проспал двадцать лет и проснулся постаревшим на эти же двадцать лет. Но постарел он лишь физически: уровень его знаний, его взгляды, его убеждения не изменились.

С другой стороны, в той же новелле Ирвинга мы встречаем персонажей, над которыми время вообще не властно: Гудзона и его матросов. Раз в двадцать лет являются они в Каатскильские горы поиграть в кегли; являются совершенно такими же, как в прошлый раз.

Спит любимчик Бога Хони Меагель [3], спит император Фридрих Барбаросса (а борода его продолжает расти), спят отроки эфесские... и т. д. Якоб, герой сказки В. Гауфа «Карлик Нос», покинув дом колдуньи, первое время убежден, что провел у нее один день, с утра до ве-

чера. А на самом деле — семь лет: еще один вариант «коранического чуда».

Что же касается «обратного чуда» — растянутого, длящегося, «активного» мгновения, то впервые оно, видимо, появляется в Библии, в чуде Иисуса Навина: «стой, солнце, над Гаваоном, и луна, над долиною Аиалонскою!

И остановилось солнце, и луна стояла, доколе народ мстил врагам своим. Не это ли написано в книге Праведного: “стояло солнце среди неба и не спешило к западу почти целый день”?» (Иис. Н. 10, 12–13).

Но здесь еще нет локализации чуда, его избирательности: чудо «одно на всех». На всех, кто оказался там, под остановленным солнцем. Чудо охватило людей, животных, птиц, насекомых, растения... Если летала тогда бабочка-однодневка, то срок ее жизни как бы удваивался.

В каком-то смысле нет избирательности в «Спящей красавице»: в замке *всё* погружается в сон, в том числе и огонь, на котором жарят фазанов. Но зато чудо локализовано, ограничено стенами замка: вне этих стен жизнь течет по-прежнему, «без фокусов со временем».

А вот в кораническом чуде избирательность присутствует, казалось бы, в полной мере: Аллах умертвил («раньше положенного срока») лишь *одного* человека, *одного* и воскресил. Почему «казалось бы»? Потому, что в «Тайном чуде» избирательность делает еще один шаг: время течет по-разному для различных частей тела одного и того же человека!

Растянуто-активное мгновение находим у Булгакова, в «Мастере и Маргарите»: великий бал у Сатаны, *происходящий в полночь*, хотя по описанию ясно, что он длится несколько часов («Праздничную полночь приятно немного и задержать»). Для нас сейчас важно, что в «Тайном чуде» есть еще одно такое длящееся активное мгновение (циклически возобновляемое): в пьесе «Враги» действие происходит в семь часов вечера. Являются посетители, плетутся интриги, барон кого-то убивает, снова является первый посетитель и т. д. ...а часы бьют всё те же семь часов.

Некоторой параллелью этому циклическому бреду может служить многократно (сотни раз) проигрываемый Хладиком в уме предстоящий расстрел.

ШАХМАТНАЯ ПАРТИЯ

1. Рассматривая имена людей (имена в широком смысле, то есть и фамилии) «Тайного чуда», мы замечаем, что среди имен четко вы-

деляются две группы: чешская и немецкая. Чешская: Яромир, Хладик, Ярославски, Ярослав, Кубин. Немецкая: Ремерштадт, Юлиус, Роте, Юлия, де Вайденау, Германн, Барсдорф (последние два принадлежат, возможно, еврею, но как имена они — немецкие). Если вспомнить, что в первом сне Хладика многовековую шахматную партию разыгрывают два враждующих рода, то приходится заключить, что эти два рода — чехи и немцы (или шире: славяне и германцы).

2. Шум ливня, под которым бежит во сне Хладик — это, конечно, «мерный механический гул» германских бронетанковых частей, входящих в Прагу. В то же время, германское вторжение есть очередной ход в шахматной партии. Ход, сделанный германской стороной.

3. Ход сильный и, по-видимому, неожиданный (для шахматного партнера). Больше того: ход «неправильный», невозможный для традиционных — хотя и непростых, но всё же мирных — отношений между чехами и немцами. (Равным образом: ливень в пустыне — событие чрезвычайное, почти невозможное.) Проще говоря, такой ход в шахматах невозможен — вот почему Хладик во сне не может вспомнить правила игры.

ПРИСУТСТВИЕ КАФКИ

В первом же предложении новеллы упоминается пражская улица Целетная (перевод В. Кулагиной-Ярцевой), то есть Цельтнергассе. На этой улице жил Франц Кафка в молодости, она упоминается в его дневниках.

Случайно или нет, но в «Тайном чуде» присутствуют и имена родителей Кафки: Герман (Германн) и Юлия. Неявное введение в текст имени великого пражанина как бы устанавливает планку «культурного уровня» новеллы. А еще — помогает сориентироваться в языковом поле.

На каком языке пишет Хладик, на какой язык он перевел «Сефер Йецира»? Прямого ответа в новелле нет. Но то обстоятельство, что отзыв о Хладике из рекламного каталога издательства Барсдорфа написан по-немецки (прочтен Юлиусом Роте, шрифт — готический) косвенно (но довольно убедительно) свидетельствует, что перевод выполнен — на немецком языке. А скрытое присутствие Кафки — еще один косвенный аргумент в пользу утверждения, что Яромир Хладик, несмотря на выглядящие по-чешски имя и фамилию, пишет («как Кафка», тоже пражанин и житель той же улицы) по-немецки, переводит — на немецкий. Скорей всего, и думает — по-немецки.

КОЕ-ЧТО О ВТОРОМ СНЕ

Вспомним обстоятельства второго сна Хладика:

1. Вечером накануне казни Хладик обращается к Богу с просьбой даровать ему, Хладиду, один год для завершения драмы «Враги».

2. «Десять минут спустя сон, как темная вода, поглотил его». Что несколько странно, ибо «шла последняя ночь, самая страшная», и Хладик, только что обращавшийся к Богу, находится, очевидно, в состоянии возбуждения. Приходится предположить, что Хладика усыпил Бог.

3. Сновидение приходит на рассвете, перед самой казнью.

4. Невидимый голос (по-видимому, голос Бога) провозглашает, что время на работу дано.

5. «Вскоре» выясняется, что время действительно дано, сон был вещий. Мы поставили кавычки, ибо для самого Хладика это «вскоре» заняло сутки, если не больше. Во всяком случае, уже во время казни «прошел еще день», прежде чем Хладик понял. День прошел — внутри мгновения!

ДВА АТЛАСА

Место действия второго сна — пражская библиотека Клементинума (вторая по счету — и последняя из упоминаемых в новелле. Первой была — барона Ремерштадта), с числом томов много большим, чем четыреста тысяч, названных библиотекарем.

Зададимся вопросом — на первый взгляд, несколько странным: почему книга, возвращаемая читателем, именно атлас, а не, скажем, справочник токаря? И почему читатель говорит, что атлас никуда не годится?

Потому что Хладик «помнит», даже во сне, о последнем германском ходе в шахматной партии — о вторжении. Вторжение перекроило границы, атлас устарел и потому — «никуда не годится».

В том самом 39-м году, когда в Праге происходили события, описанные в «Тайном чуде», во Франции Марина Цветаева завершила цикл «Стихи к Чехии», и в одном из стихотворений упоминался атлас:

МАРТ

Атлас — что колода карт:
В лоск перетасован!
Поздравляет — каждый март:

— С краем, с паем с новым!*

<...>

— Мне и кости, мне и жир!
Так играют — тигры!
Будет помнить целый мир
Мартовские игры.

Атлас «в лоск перетасован», потому и не годится. И опять зададимся вопросом: почему атлас раскрылся на карте Индии? Тут можно дать два ответа. Первый выглядит как скрытое возражение «Марине Цветаевой»: может, где-то и перетасован, но только не в Индии, где всё стабильно и неизменно. Второй ответ, главный, дает индийская поговорка, приводимая Борхесом в более поздней (чем «Тайное чудо») новелле «Человек на пороге»: «Индия больше, чем мир».

Пользуясь этой «индийской» логикой (часть больше целого), можно выстроить следующую цепочку утверждений: Индия больше, чем мир; карта Индии больше самой Индии; буква на карте больше самой карты; Бог, находящийся в букве, больше этой буквы. Или, проходя эту цепочку от конца к началу: Бог больше буквы → больше карты → больше Индии → больше мира. Последнее утверждение можно сформулировать и так: мир заключен в Боге, существует в Боге. Ну что ж, «во всем этом не согрешил Иов, и не произнес ничего неразумного о Боге».

Но, помимо этих двух ответов, история с атласом содержит еще один смысл: читатель отверг именно ту книгу, в которой находился Бог, а Хладик эту книгу принял и «нашел Бога». Камень, отвергнутый строителями, лег во главу угла.

ТРИ ГВОЗДЯ

Вернемся к именам. Некоторые имена «ходят парами»: Юлия — Юлиус; Ярослав — Ярославски. В каждой паре одно имя взято из пьесы Хладика, а другое — «из жизни». То же явление наблюдаем и у имен родителей Кафки: имя Герман (Германн) — «из жизни», Юлия — из пьесы.

Эти три пары имен суть гвозди, коими драма «Враги» прибита к «стене жизни».

* Март 1938-го: Аншлюс Австрии. — *И. К.*

ЛУЧИ КЛАССИЧНОСТИ

Во втором сне Хладика дело происходит в нефе библиотеки, то есть в очень ограниченном пространстве — в то время, как в первом — происходило в пустыне, то есть на просторе. Можно ли это как-то объяснить? Оказывается, можно.

Между первым и вторым снами располагается описание драмы «Враги». Сообщается, что «в драме соблюдалось единство времени, места и действия». И вот стихотворная драма «Враги», задуманная и частично уже написанная гекзаметрами и обладающая классическим триединством времени, места и действия (пусть даже в новелле она присутствует не сама по себе, а лишь своим описанием) *излучает* это триединство наружу, вовне, то есть в обе стороны: к началу новеллы и, особенно, к ее концу. «Особенно» — потому что излучение к концу действует *после прочтения* слов о триединстве, и потому действует явно и в полную силу. Вот почему место действия второго сна оказывается таким ограниченным.

Отметим, что хотя место действия второго сна сжато и ограничено, но в нем слышен голос Бога, а в просторе пустыни первого сна был слышен только шум ливня. Но и на первый сон излучение влияет. Вернее, на его описание.

ЯКОРЯ ВРЕМЕНИ И МЕСТА

Многие новеллы Борхеса можно назвать «бродячими сюжетами», потому что они лишены географических и исторических (временных) якорей. Так, новелла «Человек на пороге» содержит такое заявление: «Точная география событий, о которых я стану рассказывать, не имеет значения». А в «Теме предателя и героя» — еще того пуще: «Действие происходит в некоей угнетаемой и упрямой стране: Польше, Ирландии, Венецианской республике, каком-нибудь южноамериканском или балканском государстве <...> Возьмем (ради удобства изложения) Ирландию; возьмем год 1824-й». Здесь уже не только «география событий», но и их время (их привязка к историческому времени) «не имеет значения».

«Тайное чудо» построено иначе. Здесь сразу, в первой же фразе, даются пространственно-временные характеристики: год, месяц и число; город и улица. Дается герой с его основными характеристиками: имя, фамилия, автор того-то и того-то. И это — влияние «триединства» «Врагов». Правда, место действия первого сна — всё еще

пустыня без названия, без конца и края. Но ко второму сну и это будет исправлено.

Описание пьесы «Враги» находится внутри объемлющего текста новеллы, как желток в яйце. И время в пьесе устроено иначе, чем в объемлющем тексте новеллы. В новелле время течет линейно: от 14 марта 1939-го до 29 марта. Взят один из «самых исторических» отрезков истории, когда ее движущие силы — обычно скрытые — вырвались на поверхность и действуют открыто.

В пьесе же время, во-первых, отнесено — не очень вразумительно — к «концу 19 века», а во-вторых, циклично замкнуто на себя, на одно мгновение суток: семь часов вечера.

ПРИСУТСТВИЕ ШЕКСПИРА

Два знатных рода, чешский и немецкий, уже много веков разыгрывают друг против друга шахматную партию. Ярослав Кубин хочет добиться любви Юлии де Вайденау. Но он чех, а она — немка. Ему не удастся преодолеть эту пропасть, и он сходит с ума, воображая себя бароном Ремерштадтом.

Немецкие фамилии часто оканчиваются на *-штадт*, *-берг*, *-фельд* и т. д. В данном случае, если отбросить «штадт», то останется «Ремер». Выскажем догадку: Ремер (Roemer) есть искаженное Ромео. Ярослав воображает, что он Ромео (и при этом немец и барон), и Юлия — его невеста.

Таким образом, в сюжете стихотворной пьесы Хладика скрыто присутствует сюжет «Ромео и Джульетты».

ПРИСУТСТВИЕ БОРХЕСА

Борхесовские автобиографические мотивы легко различить в новелле. Так, название труда Яромира Хладика «Оправдание вечности» есть контаминация названий трудов Борхеса «Оправдание каббалы» и «История вечности». Интерес Хладика к каббале (он перевел «Сефер Йецира») и вообще к иудаизму («исследование о неявных иудаистских источниках творчества Якоба Бёме») — автобиографическая черта самого Борхеса. «Хладику было (в 1939-м. — *И. К.*) больше сорока», Борхесу — сорок. Время действия драмы «Враги» — конец XIX века. Рискнем предположить, что имеется в виду 1899 год: год рождения Борхеса. Фамилия матери Хладика — Ярославски, в ее жилах есть ев-

рейская кровь. Фамилия матери Борхеса — Асеведо, среди ее предков были евреи-сефарды.

Но не только Яромиру Хладиду отданы черты личности Борхеса. Вот незрячий библиотекарь из второго сна Хладика. И должность библиотекаря, и слепота — автобиографические черты самого Хорхе Луиса Борхеса.

ВСПОМОГАТЕЛЬНОЕ ЧУДО

Во дворе казармы находится мотоцикл. Казалось бы, ну что тут такого? На то она и казарма, чтобы в ее дворе что-нибудь находилось.

Да, но мотоцикл... Вблизи места расстрела... Хотел того Борхес или не хотел, но соседство мотоцикла с местом предстоящего расстрела наводит на мысль, что мотоцикл туда помещен умышленно: с целью заглушать выстрелы.

Допустим, что эта мысль верна. Тогда, естественно, возникает вопрос: почему не заведен мотор? Почему ни сержант, ни солдаты не позаботились о том, чтобы мотор заработал?

Если следовать «чудесной» логике новеллы, то ответ должен быть примерно следующим: дело в том, что за всем происходящим наблюдает Бог. Если уж Бог объявил Хладиду: «Тебе дано время на твою работу», — то это должно быть полноценное время. А если мотоцикл будет «целый год» тарыхтеть, то Хладик ничего не сочинит. И потому Бог творит второе чудо: стирает мысль о заглушающей функции мотоцикла из памяти сержанта и солдат.

Можно ли назвать это второе чудо — тайным? С одной стороны, оно происходит открыто: и Хладик, и сержант, и солдаты его слышат (не слышат). Но, с другой стороны, мысль о заглушающей функции мотоцикла стерта из сознания казнителей, а в сознании Хладика даже и не возникала. Никто из присутствующих ни о каком чуде с мотоциклом знать не знает, ведать не ведает.

И потому это второе чудо — тоже тайное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Хорхе Луис. Собр. соч.: В 4 т. СПб.: Амфора, 2005. Т. 2. С. 179–185.
2. Бирс Амброс. Страж мертвеца. СПб.: Азбука, 1999. С. 7–20.
3. Вдовенко Игорь. Сюжет: Спящий. Рип ван Винкль и Хони Меагель. Режим доступа: <http://old.ort.spb.ru/nesh/njs9/vdoven9.htm>.

Контент-аналитическое кодирование Вельзевуловых суждений в поэме Дж. Мильтона «Потерянный Рай»:

категория тематической цепочки

Возможность привести целый текст к виду условной записи-кода, что, при сопоставлении с кодом модели (метатекста либо целого дискурса), позволит определить стилистическую (идиостилевую и/или функционально-стилевую), интертекстуальную принадлежность исследуемого единства вкупе с другими сверхтекстовыми и гипертекстовыми характеристиками, описывается современными исследователями так: «пара записей», которая — «крайне сжато и в то же время достаточно полно — описывает основной конфликт и сюжет романа»¹. Такую технику И. Б. Корман применяет к роману Пера Валё «Гибель 31-го отдела». Достоинство фиксации двух математических выражений друг под другом очевидно: возникают соотношения как между левыми, так и между правыми частями (при неотрицаемой синтагматике, то есть лево-правых, или межфланговых, взаимосвязях) внутри выражений. Выгода исследователя, работающего в русле сопоставления двух текстов, состоит при этом в максимальном уточнении указанных формул. Получается не просто математическая запись, а логический код, каковой, безотносительно к реляции равенства, к квантору суммы или к символу возведения в степень, будет способен к отражению сюжетного, образного, конфликтного развития текста — если речь идет о художественной структуре. Кодирование текста, таким образом, выходит на уровень сопоставления с кодификацией как свойством языка оформлять мысль, реализовывать мысль в формате «изреченной».

Возникают разноплановые толкования некоего сегмента мысли, когда соответствие нескольким сопоставимым по уровню мыслительным сдвигам, нескольким смещениям (изменениям мыслительных операндов) «втискивается», насильно ужимается в одну единицу языкового кода. Подобный случай был зафиксирован В. Г. Белинским по поводу одного из стихотворений В. Бенедиктова:

...Как в плащ исполин весь во мглу завернулся;
Поник, будто в думах косматой главой...

<...> Тут не выдержана метафора: сперва утес является покрытым только мхом, а потом уже *косматым*, т. е. покрытым кустарником и даже деревьями...²

В единицу текстового кода, описывающего утес, втиснуты две идеи: «мох серый» странно сочетается с «космами деревьев». Утес при этом в воображении поэта существует один. Смысловое рассогласование в соотношении «мысль : код = 1 : 2» приводит к критически негативному отзыву в статье.

Будем считать некий код текста (а не текст как код) эквивалентным, если условие «1–1» как соответствие каждой единицы каждой единице выполняется для каждого возможного формального сопоставления «текст – код». Назовем код неэквивалентным, если, дешифруя хотя бы одну кодовую единицу, мы не опознаем ход дифференциации этой единицы по числу соответствующих единиц языкового уровня (и тем самым не сможем восстановить форму исходного текста без учета, например, смысловой синонимии).

Предлагаемая идея эквивалентности между текстом и кодом сходна с тем же термином в теории перевода. Э. Б. де Кондильяк, как известно, мечтал о том, чтобы «названия сложных идей были точными, потому что включали бы в себя только простые идеи, соединенные определенным образом при определенных обстоятельствах»³. Условная запись каждой единицы есть идея простая; соответствие получаемой записи исходной структуре реализуется как идея сложная, но понятная благодаря указанному термину. Сопоставление текста кода КТ-1 и текста кода КТ-2 вполне может вестись в русле понятий эквивалентности и эквилинеарности (А. В. Федоров, И. С. Алексеева).

В настоящей статье практикуется процедура контент-анализа с ее «поуровневой иерархией параметров» (Л. Аверьянов). Контент-аналитическая схематизация (как упорядочение текста путем кода) обеспечивает и поуровневое оформление каждого из основных «художественных слагаемых внутритекстовой культурной составляющей»⁴. Под художественными означающими в данном случае имеет смысл понимать и морфонемные, и синтаксические единицы — компоненты соседних с лексикой уровней, оставляющие возможности выхода, так сказать, «на себя» при кодировании.

«Преимущественно связанная с обозначением действующих лиц»⁵, тематическая цепочка отражает антропоцентрическую (субъектную) сущность литературного произведения. Тем самым выходы на упомянутые языковые уровни не коллабируются, подобно легким в процедуре пневмоторакса, а постоянно активизируются. Приведем очень субъектноцентричный текст не очень художественной природы: «А вы, уважаемый лох, не едите после шести часов вечера <...> и потому выглядите прекрасно»⁶. Морфонемное и синтаксическое разнообразие как бы стимулируется увеличением числа ненулевых номинаций в пре-

делах цепочки: субститутом прономинальной природы «вы» провоцируется распространение базовой номинации единицей с адъективными маркерами: «у-важа-ем-ый». Со стержневого элемента словосочетания экспрессивность в морфосинтаксическом (не в семантическом) плане снята атрибутом. Это явление зафиксировано в теории языка и психолингвистике: «Слова-корни, обладающие маркерами, воспринимаются почти в 2 раза лучше, чем слова-корни без маркеров»⁷. Слово-корень («лох») звучит тем большей инвективой, что адъективный маркер берет на себя морфонемную экспрессивность.

Аналогичное отсутствие словообразовательных компонентов с ярко измененной тональностью наблюдается в монологических высказываниях Вельзевула в поэме Дж. Мильтона «Потерянный Рай»:

O ¹⁸⁷Prince, O ²²Chief of many throned Powers
That led th' embattled Seraphim to war...⁸
(I, 128–129; выделено и обозначено нами. — В. Б.)

Две номинации по признаку «величие» и по признаку «лидерство» позволяют говорить о существующей для говорящего необходимости признать лидерство за собеседником. Обе единицы, латинизмы по природе, могли быть сохранены как корни в современном русском тексте («Принц», «Шеф»). А. Шульговская предпочитает, следуя традиции, не употреблять ни тот, ни другой:

O Царь, o Повелитель безчисленныхъ троновъ!..⁹

Для других переводов поэмы отличительной чертой передачи «Prince» является эквивалент «Князь». Текст 1895 г. ставит Сатану еще выше, тем самым как бы предвосхищая будущее адское значение собеседника Вельзевула.

Будем считать категорию тематической цепочки высшим по иерархии параметром кодирования (запишем как A1). Подчиненными кодовыми параметрами становятся слова-репрезентанты исследуемой категории. Мы полагаем рациональным присвоить этим выразителям числовой индекс, совпадающий с порядковым номером латинизма в тексте поэмы (по ходу появления).

Несложно предсказать совпадение контент-кода для ИТ и ПТ:

A1 тематическая цепочка	B187 («Prince») = 1, B22 («Chief») = 1	B187 («Царь») = 1, B22 («Повелитель») = 1
-------------------------	---	--

Нельзя не упомянуть о третьем репрезентанте тематической цепочки, входящем в состав довольно длинного придаточного атрибутивного типа, каковое начинается со ст. 129. Речь идет о местоимении

«that», подчиненном упомянутым двум онимоподобным номинациям. Логично было бы уйти от кодирования данной единицы. Сравним, однако, реализацию местоимения в русском переводе 1895 г.: «ты, ведший въ бой несмѣтные сонмы Серафимовъ...»¹⁰. Интенсификация отнесенительного местоимения осуществляется за счет перестановки акцентов в конструкции: субъект становится личным, а предикат адъективируется.

В рассматриваемом монологе Вельзевула (I, 128–155) из поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» говорящий, поддакивая Сатане в ответ на монолог последнего, по сути противопоставляет себя Главе Ада, фигурой аддубитации — «выражением сомнения»¹¹ — оттеняет громкие слова Вождя. Из переводных текстов сомнение не исключается при сходных громких панегириках. Субъектность, впрочем, у А. Шульговской несколько интенсифицируется.

В исследуемом монологе репрезентации тематической цепочки представлены как номинациями адресата, так и номинации события. Обоих настолько потрясло падение с Небес, что обозначенные панегирики в названиях друг друга зажимаются проклятиями в адрес «he, our Conqueror». В номинации, содержащей местоимение и имя, мы вновь имеем перераспределение значения в переводе. Господь обозначен у А. Шульговской как «нашъ Побѣдитель»¹², без сохранения исходного акцента на «он» («he»). Плотность категориальной репрезентации была бы снижена, если бы перифраз к «Бог» однозначно входил в структуру тематической цепочки. На сравнительной схеме это выглядело бы так:

Категория (параметр А)	Выражение в ИТ	Выражение в ПТ
А1 тематическая цепочка	Б202 («Conqueror») = 2	Б202 («Победитель») = 1

(«Conqueror» — 202-й латинизм в порядке появления в Песни первой.

На ветвь случившегося ложатся, таким образом, следующие лексемь:

Too well I see and rue the dire ¹⁷⁷**event**
 That, with sad ^{<нелатинизм!>}**overthrow** and foul ¹⁹⁴**defeat**,
 Hath lost us Heaven, and all this mighty host
 In horrible ¹⁹⁵**destruction** laid thus low... (I, 134–138)

Все номинации происшедшего: букв. «случай», «бросок», «поражение», «разрушение» (выделено, размечено в тексте нами. — В. Б.) — приходятся на 4 стиха. Цепочка выражена исключительно плотно. Перед этим встречаем:

Whether upheld by strength, or chance, or fate! (I, 133)

(«...чѣмъ держится его верховная власть:
силою, случаемъ или предначертаніемъ судьбы!»¹³)

Слово «chance», разумеется, могло бы войти в рассматриваемую тематическую цепочку по принципу денотативного контраста. Размышления героя шли бы таким ходом: «возможность у нас была, но случаю была негодна наша победа». Вельзевул далек от фатализма, что и подтверждается русским переводом. Сюжетная категория «случая» приписана Богу, а не восставшим против Бога; испытан был не случай, а опора Господа на случай. Референтом «chance» является, очевидно, мир, противоположный адскому. Свершившимся падением управляла закономерность, но, согласно Вельзевулу, не предначертанная свыше, а определившаяся соотношением сил.

Сожаление так или иначе не оставляет героя. Три из четырех «скорбных» единиц являются латинизмами, в том числе базовая — «defeat» (остальные следует считать синонимами, в случае с «event» гиперонимический вариант синонимии). Заметим сопровождение каждого из 4 элементов цепочки одним определением: в первом и последнем случае это также латинизмы. Примем условие, что A1 — искомая категория. Закодируем нашу цепочку:

Attr. Lat. B177 = 1; Attr. aLat. B0194 = 1; Attr. aLat. B194 = 1; Attr. Lat. B195 = 1

Вопрос о кодировании нелатинизма «overthrow» решается с применением индекса сопутствующего однородного члена, где добавленный нуль — показатель отличности происхождения. Запись «Attr. Lat.» означает «определение-латинизм» (мы не присваиваем индекс, поскольку компонент не входит в тематическую цепочку), а запись «Attr. aLat.» — «определение-нелатинизм».

Приведем русскоязычный перевод указанного страницей ранее отрывка:

...слишкомъ ясно вижу я послѣдствія ужаснаго **событія**, нашъ **позоръ**, наше страшное **паденіе**! Небо потеряно для насъ; наши могучія рати сброшены въ глубочайшую **пропасть**...¹³

Ни один латиноязычный корень в русском переводе не сохранен (что характерно для латинизмов в английских художественных текстах в целом); поэтому для всех номинаций определение, если оно есть, будет закономерно выглядеть как «Attr. aLat.». Выбросим это звено из цепочки как однообразное:

+ B177 = 1; Ø B0194 = 1; + B194 = 1; + B195 = 1,

где символ «+» — наличие определения, символ «Ø» — отсутствие.

Параллелизм структуры нарушился: внешнее отзеркаливание компонента «прилагательное + существительное» сохранено, а внутренняя симметрия, даже при сходном индексе, нарушилась. Имеются сомнения по поводу рассмотрения «наш» как заместителя атрибута при эквиваленте компонента Б0194 («позорь»). Притяжательным местоимением не выражается атрибуция в строгом смысле слова — «приписание объекту свойства как концептуального признака»¹⁴ (в цитируемом источнике речь идет об актуализации цвета — одного из наиболее сущих, онтологически воспринимаемых признаков). Известна субъективация свойства в связи с индицируемыми интерсубъектными реляциями «обладание — принадлежность».

С принадлежностью ситуации Вельзевулу так ничего не удалось сделать. Закодированные исходные и переводные цепочки показывают сходное по безнадежности обилие сетований, ведущее лишь к мстительным порывам. Действовать говорящий начнет только по призыву Сатаны, чей импульс последует лишь после довольно длинного ответа Архиврага (I, 157–191).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Корман И. Б. Вот так номер! // Кормановские чтения. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 422.

² Белинский В. Г. Стихотворения Владимира Бенедиктова // Белинский В. Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1949. С. 83.

³ Кондильяк Э. Б. де. О языке и методе / Пер. с франц. И. С. Шерн-Борисовой; под общ. ред. В. М. Богуславского, вступ. ст. Е. Л. Пастернак, коммент. В. М. Богуславского и Е. Л. Пастернак. М., 1980. С. 75.

⁴ Томашевский Б. М. Пушкин / Отв. ред. В. Г. Базанов. М.; Л., 1961. Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1837). С. 275.

⁵ Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990. С. 134.

⁶ Собчак К. А. Энциклопедия лоха. М.: АСТрель; АСТ, 2010. С. 223.

⁷ Краузе М., Чугаева Т. Н., Штерн А. С. Деривационный фактор в распознавании слова // Принцип деривации в истории языкознания и современной лингвистике: Тез. докл. Пермь, 1991. С. 229.

⁸ Milton J. Paradise Lost // Milton J. The English Poems. Oxford University Press, 2004. P. 136 et long. Все ссылки на текст поэмы, не помеченные другими изданиями, относятся к данному изданию. Римскими цифрами в круглых скобках обозначены номера Песен (Books), арабскими — номера стихов.

⁹ Потерянный Рай и Возвращенный Рай: Поэмы Джона Мильтона съ 50 картинами Густава Дорэ / Переводъ съ англійскаго А. Шульговской. Спб.: Издание А. Ф. Маркса, 1895. С. 11.

¹⁰ Там же.

¹¹ Хазагеров Т. Г. Риторика: Курс лекций. Словарь риторических приемов. Ростов н/Д, 1999. С. 195.

¹² Потерянный Рай и Возвращенный Рай. С. 11.

¹³ Там же.

¹⁴ Фетисова С. А. Концептуализация имени цвета «красный»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2005. С. 6.

Н. В. Лекомцева

ЧЕЛОВЕК В УСЛОВИЯХ НЕСВОБОДЫ
(подтекстные образы в политических пьесах
Арпада Гёнца и Вацлава Гавела)



Интерес к образу человека бунтующего, протестующего против определенного политического мироустройства в творчестве писателей А. Гёнца и В. Гавела неслучаен. В конце 80-х — нач. 90-х гг. на волне демократических преобразований они были избраны президентами двух европейских государств: Венгерской и Чешской Республик. Оба писателя в юности пережили гитлеровскую оккупацию (но в военных действиях на стороне немцев не участвовали, В. Гавел вообще 1936 года рождения). Позже, выступив против советского присутствия в Европе и в своих странах, стали считаться диссидентами, противниками политического прокоммунистического строя. Оба за свои альтернативные убеждения подвергались репрессиям, оба довольно продолжительное время провели в тюрьмах, постоянно преследовались органами существующего правопорядка, неустанно находились под слежкой. Теоретически провозглашая идеи гуманистического мироустройства, отстаивая право на многополярность мира, афишируя на словах неагрессивность к славянскому сообществу (в том числе и через интерес к русской культуре, литературе), тем не менее, оба президента привели свои малые европейские государства в Североатлантический блок (НАТО). Надо сказать, чешский президент В. Гавел в 1999 году даже оправдывал бомбардировки европейской славянской страны — Югославии — военным Альянсом (см. его речь в Оттаве 29 апреля 1999 г.)¹. После своего ухода с политической арены оба президента-писателя оставили малосостоятельные в экономическом отношении режимы, вынужденные искать покровительства у экономически сильных заокеанских союзников (ранее более пятидесяти лет после окончания Второй мировой войны через систему СЭВ роль экономического донора для этих государств исполнял Советский Союз).

Вероятно, в данном случае история сыграла с чехами и венграми (равно, как и с другими европейскими народами) определенную шутку, о которой некогда предупреждали еще древнегреческие философы, утверждавшие, что на смену «самой разнузданной демократии»

могут прийти жесточайшая диктатура и тирания. В этом плане весьма показательно, что, начав с антисталинского протеста, представители бывшего соцлагеря в итоге пришли к антироссийским политическим выпадам в целом (утверждая, что России «придется осознать, где она начинается и где кончается»², что есть «тысяча и один барьер», которыми Россия, «подобно Латинской Америке, Африке, Дальнему Востоку, отделена от Запада»³). Выступая в апреле 1999 г. под гул налетов бомбардировок югославских городов на заседании канадского парламента в Оттаве, известный в мире правозащитник-писатель, чешский президент В. Гавел, в частности, договорился до того, что заявил следующее: «...это, по-видимому, первая война, которая ведется не во имя интересов, но во имя определенных принципов и ценностей. Если какую-либо войну можно вообще назвать этической или ведущейся по этическим причинам, то это как раз такой случай... Милошевич не угрожает территориальной или какой-либо цельности ни одного из членов Альянса. И тем не менее, Альянс воюет. Он воюет из-за человеческого равнодушия к судьбе других...»⁴. Надо полагать, в момент опьянения «европейской свободой» («освобождением от пут России») чувство ответственности изменило политику В. Гавелу, В. Гавелу-гуманисту, провозглашавшему ранее, что «...человек — это субъект совести, нравственности, любви к ближнему».

Поразмышляем: письменность, существующая в общей сложности у разных народов мира на протяжении 40 веков и запечатлевшая на камнях, папирусе, на глиняных дощечках, бумаге, на электронных носителях социально-художественный тип мировосприятия, подтверждает, что и при родовом, и при классовом строе человек всегда жил в условиях лишь относительной свободы, ограниченной либо ритуальными действиями, либо государственными законами. В этом плане в XX веке новейшей истории А. Гёнц и В. Гавел с их художественными произведениями о людях, подвергающихся насильственной изоляции от общества, традиционны: мы имеем в виду «черную комедию» А.Гёнца «Решетки» (1968) и одноактную пьесу «Протест» (1978) В. Гавела. Следует также отметить, что эти авторы не оригинальны и в самом авангардном стиле, в русле которого они творят. Оба писателя неукоснительно следуют приемам, выработанным как писателями-реалистами А.П. Чеховым и Э. Хемингуэем, так и яркими представителями «театра абсурда» (А. Жарри, Э. Ионеско, С. Беккетом).

Опираясь на труды Д. В. Токарева⁵ и М. Кореновой⁶, исследователей поэтики литературы абсурда, можно говорить о ряде признаков этого направления, характеризующих произведения чешского и венгерского авторов как сочинения абсурдистского стиля:

1. В произведениях этого толка нарочито культивируется идея абсурдности бытия как такового (отсюда мотивы смерти, неизбежного конца, бессмысленности человеческого существования и т. д.).
2. Происходит перемещение акцента с внешнего действия драмы на внутренний план (отсюда снижение роли сюжета, динамики, развития действия).
3. Наблюдается усиление игрового начала, вымысла (отсюда тяга к гротеску, фантазии, комедийным приемам, речевым каламбурам и т. д.).
4. Всё изображаемое нарочито выводится за пределы реального пространственно-временного контекста в условно-временной и условно-пространственный ряд.
5. Происходит метафоризация действия, события, героев через иносказание, аллегорию, притчу, сказовую тональность⁷.

К слову, чеховское начало в пьесах А. Генца и В. Гавела представлено многочисленными недомолвками, провоцирующими героев-собеседников и зрителя на домысливание внесценического действия, а также определенными аллюзиями. Например, вполне здравомыслящий герой пьесы «Решетки» А. Гёнца Эммануэль оказывается в заточении в психиатрической лечебнице и его будущее предопределено (безусловно, здесь напрашивается аналогия с «Палатой № 6» А. П. Чехова).

В одноактной пьесе В. Гавела «Протест»⁸ иносказательно-лаконичные, напряженные диалоги на диссидентские темы между Ванеком и Станеком то и дело прерываются упоминанием об «абрикосовом саде», магнолиях, о многочисленных сортах великолепных лилий и гладиолусов вокруг респектабельного особняка писателя Станека. Несколько раз рефреном через весь сюжет проходит упоминание одной и той же детали (по существу, это излюбленный чеховский прием) — в данном случае, несуразно больших домашних тапочек, которые Станек в конце концов насильно натягивает на ноги диссидентски мыслящего Ванека (при этом у читателя закономерно возникает ассоциация с колодками на ногах затворника, которого, очевидно, вскоре и будут держать под домашним арестом либо повторно отправят в тюрьму, где тот уже отсидел свое).

В беседе с Ванеком, всячески выказывая свое хобби — посадку саженцев в саду, Станек несколько раз интересуется вкусами жены Ванека: любит ли та магнолии, гладиолусы? При этом Станек намекает, что он самолично будет сажать растения в саду этого «недопеты» Ванека («Я достану для вас два отличных саженца и сам их посажу»; «Сейчас еще не поздно их [луковки гладиолусов] посадить»). Здесь налицо игра со словом: подспудно читателю дается понять, что «посадить» кого-либо или что-либо для Станека становится психологической потребностью и жизненной забавой. Не только когда ему

прикажут вышестоящие, но и просто когда ему вздумается самому, расчетливо-наглый Станек может подействовать в аресте любого человека, а потом еще и «сажать деревья в чужом саду», надругавшись над чувствами жены арестованного.

По своей недалёковидности, политической неосмотрительности, неосторожности, веря Станеку, что тот хочет подписать петицию об освобождении рок-певца, некоего Явурека, к тому же якобы жениха беременной дочери Станека, простоватый Ванек достаёт из своего портфеля не только текст письма-протеста, но и несколько листов с пятьюдесятью подписями тех, кто возмущен противоправными действиями государственных спецслужб по отношению к рок-музыканту Явуреку (при этом автор даёт зрителю понять: довольно посредственному эстраднему исполнителю, рассказывающему на своих концертах пустые анекдоты, в данном случае — о полицейском и пингвине).

Абсурдность ситуации заключается в том, что опьяненный свободой, недавно выпущенный из тюрьмы Ванек вовлечен в новую игру — политический шантаж. Так, посредственным политическим лицедеям (Станеку, с одной стороны, и, с другой, «голосу в трубке телефона», сообщающему о якобы освобождении Явурека) удастся разыграть простака Ванека. Нервозность посредственного «актера-мима» Станека подчеркивается опосредованно: чем напряженнее становится беседа, чем больше выкладывает сведений о себе и друзьях простофиля Ванек, тем чаще Станек подбегает к бару с коньячной бутылкой. Но вопреки законам гостеприимства, Станек наливает очередную рюмку только себе, своему посетителю же он ничего не предлагает, как это было в начале беседы: зачем ему тратить дорогой коньяк на Ванека, у кого и так уже развязался язык и которого Станек в очередной раз своими вопросами подталкивает к позорному судилищу?

Вся беседа происходит при включенном проигрывателе (следует полагать, что параллельно включен и диктофон). В ходе разговора Станек настойчиво добивается самостоятельного произнесения Ванеком имени соперника-писателя, некоего «инакомыслящего» Павла. Просмотрев внимательно сквозь очки все пятьдесят фамилий (т. е. запомнив их), после телефонного звонка, сообщающего об освобождении Явурека, коварный агент Станек настоятельно рекомендует Ванеку сжечь протестное письмо и листы с подписями (налицо несоответствие истинных намерений и реальных поступков подлого персонажа).

В завершение беседы, будто бы «дружески» обнимая Ванека, Станек предлагает отправиться за несколькими саженцами в сад («Пойдемте, я выберу для вас несколько черенков...»). Надо полагать, после этой беседы следует ждать новых арестов. И в подтверждение тому —

вериги-тапочки не по размеру, которые теперь мешают Ванеку выйти из комнаты и которые, по существу, не позволят убежать от преследователей.

Несомненно, короткая одноактная пьеса «Протест» В. Гавела может стоять в одном ряду с «черной комедией» (определение автора) «Решетки» А. Гёнца⁹ и условно даже восприниматься как ее сюжетное продолжение. Дело в том, что в произведении венгерского автора показано то, что в скором будущем может произойти с такими героями, как инакомыслящий чешский писатель Ванек и его друзья-диссиденты. Примечательно, что уже в ремарках-предисловии к своей пьесе А. Гёнец затрагивает тему вневременности происходящего, утверждая, что данная история могла бы и может произойти в любом уголке мира, но не ранее, чем «с момента изобретения решеток».

Главный герой произведения А. Гёнца — довольно посредственный поэт Эммануэль, примкнувший когда-то к «революционному движению Свободных Косарей» и делившийся в те времена с будущим главой государства горбушкой хлеба, оружием и кровом, не задумываясь стрелявший в противников этого политического течения, — впоследствии имел несчастье сочинить гимн для построенного нового государства. Став Президентом страны, его соратник по борьбе захотел отнять у Эммануэля само право на это произведение. Поэтому упорствующего в своем авторском праве Эммануэля надолго упрятали в тюрьму (лет этак на 10).

Показательно, как рефреном через всю пьесу А. Гёнца проходит политическое кредо нового режима: «Сияет улыбка в глазах Президента, / И молнии блещут в глазах Президента! / Рука Президента вас может погладить, / Кулак Президента сразит наповал!». Служители новой власти в зависимости от ситуации или своей прихоти систематически цитируют ту или иную строку лозунгового стихотворения. По представлениям жителей этой малоразвитой в экономическом плане страны, бдительное око и державная рука Президента может любого настичь в его благих и неблагих, с точки зрения государства, деяниях (по существу, здесь налицо аллюзия со Старшим Братом и «телекраном» в тоталитарном государстве Океания из романа Дж. Оруэлла «1984»). Двойной портрет руководителя страны (то мило улыбающийся, то строго вззирающий) висит в каждом помещении (в том числе в кабинете начальника тюрьмы, в жилищах граждан, в больничном учреждении, где происходит действие пьесы).

Решетки выступают символом несвободы человека в тоталитарном государстве, где обитают герои А. Гёнца. Одновременно они являются той гранью, которая отделяет несвободного человека от окружающего

мира (как оказывается, также несвободного). Решетки становятся центральным элементом экспозиции в каждом из трех действий пьесы. Сначала действие разворачивается в тюрьме (здесь подчеркивается лязг коричневого железа), затем в новом жилище, дарованном Эммануэлю Президентом (решетки с ажурной вязью занавешиваются декоративными шторами), потом действие происходит в психиатрической лечебнице (решетки, только больнично-белого цвета, по-прежнему с ужасающим лязгом закрываются за Эммануэлем). Действие, в соответствии с законами абсурдности бытия, движется по кругу. Но ни в тюрьме, ни в психолечебнице поэт не проявляет попыток вырваться за пределы уготованного ему пространства. В то же время он истерически трясет решетки своей квартиры, пытаясь вырваться наружу, бежать и от жены, и от бывшей любовницы.

Первое действие пьесы заканчивается освобождением Эммануэля из заточения. Люди, с которыми Эммануэль за долгие годы пребывания в тюрьме вел себя на равных и делился своим последним куском, в его поспешном освобождении предусматривают некое предательство со стороны их сокамерника. Они вовсе не ведают, что происходит насильственное выдворение героя из тюрьмы. Поэтому, выказывая глубокое презрение, вслед Эммануэлю бросают башмак. Им не дано знать, что незадолго до того прозвучал эмоциональный полилог между поэтом, Полковником и двумя Прокурорами.

Многokrатно за свой десятилетний срок поколоченный тюремными надзирателями, искалеченный, полуголодный худощавый Эммануэль (у него выбиты зубы, сломана рука, «остался протез души вместо прежней живой»), он только что с пафосом выкрикивал, что «с каждой железной дверью» он «становится свободней». Протестуя против своего выдворения из заточения, он пытался остаться в тюрьме («Я остаюсь здесь!»). Он цитировал своих мучителей: «На свободе я просто опасен, я враг <...> за мной нужен глаз да глаз!..» В конце концов он заявил: «Я повешусь!» На всё это его мучители-«законники» ему цинично заявили: «Либо мы вас повесим, либо **никто!**..» (это произносит второй Прокурор, человек «подчеркнуто благодушного вида»), «Повеситесь на свободе!» (пророчит Первый прокурор), «Это наше дело решать — где вам быть: на свободе или в тюрьме!» (все хором). Даже много лет проведя в среде заключенных, политический изгой, простачок Эммануэль оказывается опасен для тоталитарно-мифологического Государства.

Во втором действии герой постепенно осознает, что он уже ни муж, ни любовник. В частности, ему открывается мучительная правда: причиной тюремного заключения, оказывается, стало свидетельство

любовницы Беаты о том, что на момент ареста противоборствующий Президенту поэт находился в абсолютно здоровом уме. Всё это произошло вопреки фальшивому заключению судебно-медицинской психиатрической экспертизы, которую тщательно подготовила его законная жена, дабы спасти своего мужа от тюремного заточения. После десяти лет тюремного заключения, узнав о «праведном поступке» любимой женщины, «соратницы» Беаты, «вольнотпущенный» Поэт в истерике бьется о декоративную решетку окна. Абсурдность ситуации заключается в том, что в день освобождения Эммануэля обе женщины — законная супруга и бывшая любовница, дружно чокаясь бокалами вина, на сей раз принимают обоюдосогласное решение: отправить Эммануэля в психиатрический диспансер (т. е. на место нового заточения).

Мятежного гимнописца в психиатрической лечебнице, где происходит третье действие, навещают сам Президент и Министр внутренних дел. Эммануэлю предлагают быть «первооткрывателем» поэтом государства, т. е. всё лучшее из написанного Поэтом заведомо передавать в руки Президента. Простак Эммануэль отказывается (он снова выбирает внутреннюю свободу). Но тут же появляется охрана. Откуда то очень быстро возникает острый предмет — это «нож для бумаги» (врач-психиатр расписывается в протоколе обыска, что у арестованного найдено холодное оружие). Тем не менее, нож остается у доктора (женщина-психиатр пытается соблазнить поэта отведать красное яблоко, отрезав этим ножом кусочек, тем самым, очевидно, пытаясь запечатать отпечатки пальцев на «холодном оружии» и одновременно показывая, насколько он остр). Она вопрошает Эммануэля: не востребован ли нож, не хочет ли тот позавтракать? На деле же, она оставляет ему упаковку туалетной бумаги (за долгий период предшествующего заключения он уже привык писать на бумаге именно такого качества) и маленький кусочек грифельного карандаша («Это на две недели»). Коварная молодая дама помещает поэта в зарешеченную палату-одиночку («...вы все же не сумасшедший... А знаете что, я вас сейчас посажу... Будете жить в этой комнате»), но теперь уже без ужасающих двойников-портретов Президента с лозунгами под ними (о каре и помиловании). Тем не менее, надо полагать, начинается новый, более изощренный этап давления на Эммануэля. В этой камере-одиночке не будет поддержки друзей по несчастью, не будет сочувствующих. Оказавшись в изоляции, в плену лживых наговоров, поэт-гимнописец действительно может наложить на себя руки. И тогда, безусловно, восторжествуют его противники: навсегда предадут забвению имя сочинителя гимна.

Если в тюрьме Эммануэль общался с товарищами по несчастью и мог вести себя с ними на равных (совместно трудиться в башмачной мастерской, читать им свои стихи), если в отведенной ему квартире он мог хоть на миг забыться в общении с когда-то любимыми женщинами, то в изоляции психолечебницы он погружен в тотальное одиночество. Автор пьесы «Решетки», демонстрируя методы психологического давления на человека, намеренно использует прием заужения пространства (в заключительной части третьего действия Эммануэлю демонстрируется еще и смиренная рубашка). А. Гёнец показывает пример политического способа низвержения человека живого ума во тьму небытия. При этом читателю дано понять, что в пьесах и А. Гёнца, и В. Гавела, как и у Дж. Оруэлла, показаны обычные люди, которые под прессом государственной машины обретают упрямство, волю, несгибаемый характер и встают на путь сопротивления власти.

Пьесы В. Гавела и А. Гёнца созданы с учетом возможности целенаправленного моделирования подтекстных явлений в художественной литературе. Так, говоря о тоталитарной эпохе, А. Гёнец утверждал, что многие писатели в ту пору сознательно прибегали к иносказанию, шифрограмме, недомолвкам, пропуску фраз, нагнетанию абсурдно-комических эффектов, сарказму. Тем не менее вдумчивому читателю удавалось проникнуть в суть авторской тайнописи. Во многом следуя в своем творчестве методу Хемингуэя, Гёнец как литературный критик отмечал, что мастерство таится «не в оголенной фразе», «не в обедненном до косноязычия диалоге», «не в до предела редуцированном словарном запасе». Он считал, что секрет Хемингуэя «не в том, что написано, а как раз в том, что не написано». Такой подход А. Гёнец образно обозначает как «вольтова дуга»¹⁰, метафорически соединяющая одну мысль с другой («первое предложение с третьим»), ибо не досказанное автором оставляет зазор для домысливания того или иного эпизода читателем, что многократно усиливает эмоциональный эффект.

В наполненных иносказаниями произведениях А. Гёнца и В. Гавела можно обнаружить многое, что во вт. пол. XX в. осмысливалось в сфере имплицитности текста литературоведами и лингвистами стран мира — Чехии, Словакии, Германии, России, Болгарии, Великобритании, Франции, США. На наш взгляд, применительно к рассматриваемым пьесам двух президентов европейских стран интерес представляют теоретические наработки Р. Барта¹¹, писавшего о подразделении текста на фрагменты-лексии, об интерференции между этими условными сегментами текста и возникновении на основе взаимодействия новых контекстуальных значений, о сложной комбинаторике этих связей. Аналогично Дж. Б.Смитом¹² ставилась проблема

контекстуальных взаимосвязей между тематическими полями, возникающими в процессе установления сложных лексико-грамматических соотношений внутри авторских художественных творений. Представляют интерес его графические изображения подтекстных взаимосвязей на сюжетно-тематическом и образном уровнях. Существенны также замечания М. Риффатера¹³ о способах концентрации подтекстных элементов в определенной точке произведения и о сигналах, экстраполируемых из глубин казалось бы сильно запрятанного автором «побочного» сюжетного действия. Правомерны наблюдения А. Ричардса¹⁴, остановившегося на характеристике повторяющейся детали как первопричине образования скрытых смыслов в тексте.

Мысль о том, что «имплицитность связана с меньшей степенью вербализации», звучит и у О. Кафковой, которая отмечала, что «имплицитные высказывания осмысляются при помощи контекста»¹⁵. Несомненно, «невербализованность» неких скрытых явлений в художественном произведении заставляет помнить о формальном разделении текста на дискурс автора и дискурс героев, о чем сказано в трудах Б. О. Кормана¹⁶. И то, что не озвучено в одном, может найти вербализацию в параллельном дискурсе.

Особенно важно это при рассмотрении драматургического текста. Сам А. Гёц отмечал, что спецификой драматургического диалога является неполнота каждой отдельно взятой фразы, ибо она заведомо завязана на контекстуально-смысловых взаимоотношениях. По мнению венгерского писателя, драматургическая фраза «хороша тогда, когда не персонаж говорит то, что хотел бы сказать писатель, что он вкладывает ему в уста, а писатель пишет то, что хочет сказать персонаж»¹⁷. Осмысляя же специфику художественно-эпического текста, он находил, что в ней можно почерпнуть сведения об эпохе, месте действия, национальном колорите, мыслях героев. В связи с этим А. Гёц писал: «Покажите мне такой прозаический рассказ, который нельзя было бы разложить на диалог и “ремарки” режиссера. Даже если текст его — одна длинная (псевдо)фраза»¹⁸.

Ту же мысль о синтезе трех родовых начал в словесном искусстве XX столетия еще ранее образно выразил в своих размышлениях Э.-М. Ремарк: «Все мои книги написаны, как пьесы. Сцена идет за сценой. Автор как “подстраховщик” отсутствует. Он не выступает ни в роли пояснителя, ни в роли всезнающего связного... Действие и персонажи должны изображать себя сами... Автор, словно Святой дух, парящий над водой, исчезает. На его место заступает герой (или антигерой, или рассказчик от первого лица). Только *его* ум, *его* опыт и *его* реакция важны — только он наблюдает и никто другой...»¹⁹. В дра-

матургии XX века «автор концептуальный» выводит на первый план героя — мыслящего, рассуждающего, действующего (можно сказать, «почти самостоятельно»).

В данном случае в политических пьесах А. Гёнца и В. Гавела как раз показаны персонажи, один на один остающиеся с жизненными коллизиями. Но, вопреки мнению А. Гёнца и Э.-М. Ремарка, утверждавших об «исчезновении автора» в их произведениях, автор в пьесах «Решетки» и «Протест» венгерского и чешского писателей никуда не девается, он лишь слегка отстраняется и тщательно маскируется, предоставляя выбирать шахматные ходы самим персонажам, которые, то идя напролом, то отступаясь, то получая болезненные удары судьбы, в итоге выбирают праведно-тернистые пути, подсказанные их собственным внутренним голосом и совестью — так, как это концептуально замыслено писателями-президентами, в реальной жизни одновременно и гарантирующими, и ограничивающими в конституционном порядке определенные права и свободы граждан своих государств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Гавел В. Речь на совместном заседании обеих палат канадского парламента (Оттава, 29 апреля 1999 года) // Гавел В. Гостиница в горах [Пьесы и публицистич. соч.] / Пер. с чеш. И. Безруковой; сост. С. Скорвида. М.: МИК, 2000. С. 194–200.

² Там же. С. 197.

³ Там же. С. 196.

⁴ Там же. С. 199.

⁵ Токарев Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

⁶ Коренева М. Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477–506.

⁷ Там же. С. 490–491.

⁸ Гавел В. Протест: Пьеса в одном действии // Гавел В. Гостиница в горах [Пьесы и публицистич. соч.]. С. 50–69. Далее цит. по этому изданию.

⁹ Гёнц А. Решетки: черная комедия в трех действиях / Пер. В. Середы // Гёнц А. Портрет неизвестного венгра: Пьесы. Новеллы. Эссе / Пер. с венгер. М.: РАМО, 1993. С. 123–86. Далее цит. по этому изданию.

¹⁰ Гёнц А. Точная неточность / Пер. Ю. Гусева // Гёнц А. Портрет неизвестного венгра. С. 224.

¹¹ Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике / Сост. и вступ. ст. Р. Гальперина. М., 1979. Вып. 9. Лингвостилистика С. 307–312.

¹² Смит Дж. Б. Тематическая структура и тематическая сложность // Новое в зарубежной лингвистике. С. 333–354.

¹³ Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. С. 69–97.

¹⁴ Ричардс А. Поэтическое творчество и литературный анализ // Новое в зарубежной лингвистике. С. 313–233.

¹⁵ Кафкова О. О роли контекста в разных типах коммуникатов // Синтаксис текста. М., 1979. С. 238.

¹⁶ См.: Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 215–234. (См. понятие о субъектах сознания и объектах изображения/сознания в авторском тексте.)

¹⁷ Гёңц А. Точная неточность // Гёңц А. Портрет неизвестного венгра. С. 226.

¹⁸ Там же. С. 227.

¹⁹ См.: Ремарк Э.-М. Интервью с самим собой // Ремарк Э.-М. Избранное: Три товарища. Враг. Воинствующий пацифист (Письма, статьи, интервью) / Пер. с нем. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 468–469.

О. С. Туманова

ОБРАЗЫ ВАЛЬКИРИИ И СКАЛЬДА В СУБКУЛЬТУРНОЙ INTERNET-ЛИРИКЕ



Говоря о «жизни» мифологических образов в отечественной литературе, чаще всего исследователи подразумевают античную мифологическую образность. В настоящей статье предпринимается попытка рассмотреть результаты влияния, оказываемого на современную русскую поэзию в ее специфической Internet-разновидности скандинавской мифологией, в данном случае — на примере только двух образов, находящихся в непосредственном взаимодействии: образов валькирии (небесной девы-воительницы) и скальда (странствующего поэта-воина). Несмотря на некоторые предубеждения, связанные с Internet-поэзией (например, обвинения в низком уровне художественности и графомании), в числе текстов мы рассмотрим отдельный экземпляр, дабы проследить одну важную закономерность: возвращение к древнему канону анонимного творчества (напомним, что эддическая [эпическая] поэзия, в которой как раз широко присутствуют упоминания о валькириях, анонимна, в отличие от авторской скальдической поэзии. — *О. Т.*). Выбор образов мотивирован тем, что они высоко частотны в эддической поэзии и наиболее узнаваемы на фоне остальных фигур скандинавской мифологии. Кроме того, традиционно образы скальда и валькирии находятся как бы на разных «полюсах». Валькирия относится к миру божественного, она — воплощение не-

земной красоты, носительница божественной воли, беспристрастная и беспощадная. Скальд же принадлежит миру земному и олицетворяет собой земную жизнь, живые человеческие чувства и незащитность, зависимость человека от высшей воли. Однако сущность скальда амбивалентна: он может быть и воином (разрушителем), и поэтом (создателем и созидателем). В этих двух ипостасях он становится сопричастен божественному миру Вальгаллы: как известно, скандинавский верховный бог Один — покровитель и войны, и поэзии.

Для достижения полноты анализа мы условно разделили исследуемые тексты на две группы: а) «ролевой герой» — скальд (на примере текста Н. А. Николаевой-О'Шей) и б) «ролевая героиня» — валькирия (на примере текста автора, пишущего под псевдонимом Moriel). Условием для сопоставления является общая сюжетная ситуация: «любовь смертного героя и валькирии», заимствованная из «Старшей Эдды» («в сказании о Хельги есть валькирия, покровительствующая герою, и она же — его возлюбленная» [3; 79]).

Такая ситуация лежит в основе стихотворения Н. А. Николаевой-О'Шей «Королевна» [5]. Герой, от лица которого ведется повествование, прямо заявляет о себе как о скальде: «Я пел о богах и пел о героях, о звоне клинков и кровавых битвах». В образе скальда воплощены сакральные представления о поэте как «собеседнике Одина», наделенном даром предвидения и способном пересекать границы между мирами, что находит отражение в тексте: «Каждую ночь я горы вижу, каждое утро теряю зренье», «каждую ночь полет мне снится, холодные фьорды, миля за милей».

Возлюбленная героя — «королевна» из загадочной «чужой, соколиной страны», находящейся «не во сне, а где-то около». Герой осознает, что мир, где живет его возлюбленная, чужд человеку: «Знаю, что там никогда я не был, а если и был, то себе на горе». Понять, что это за пространство, сложно, если не знать символики *сокола* в скандинавской мифологии. Это одно из обличей верховного божества (Одина) в земном, человеческом мире. *Соколом* могло обернуться также любое существо, причастное дому Одина — Вальгалле. Кроме того, *сокол* — это еще и древний символ поэзии. Таким образом, Королевна — своего рода муза героя-скальда.

Любопытно, что именно с музами зачастую отождествляли валькирий русские поэты XVIII в., знакомясь впервые с системой образов скандинавской мифологии: «...валками назывались <...> военные девы или музы» [2; 347]. Этим объясняется появление в тексте почти ренессансных мотивов искусства: «Ты платишь за песню полной луной, как иные платят звонкой монетой».

Также возлюбленная частично обретает функции ангела-хранителя: «Покуда сокол мой был со мною, *мне клетот его заменял молитвы*». Валькирия, как отмечено, могла быть одновременно и защитницей, и возлюбленной героя. Но здесь она покидает его, и это исчезновение необъяснимо: «Милого друга похитила вьюга, пришедшая из далеких земель...». Образы вьюги и метели, имеющих «колдовскую» природу, обретают в данном тексте символику неизбежности, судьбы, божественного промысла, возможно — кары за нарушение запрета (любовь к существу из другого мира). Далее почти сразу появляется *образ спящей*: «В дальней стране, укрыта зимою, ты краше весны и пьянее лета...», «где-то бродят твои сны, Королевна». Так необычно автор интерпретирует канонический сюжет о валькирии Сигдриве (часто отождествляемой с другим, не менее известным персонажем Старшей Эдды — Брюнхильдой), за своеволие (а именно — за покровительство молодому воину. — *О. Т.*), погруженной в сон в дальней стране, где царит вечная зима. Сигдрива была разбужена Сигурдом, и в благодарность за это она обучила его руническим мудростям (то есть открыла тайны, известные одному лишь Одину). Таким образом, ролевой герой сближается с образом Сигурда. В этом отношении показателен его монолог, который отсутствует в «Старшей Эдде», но гипотетически может быть вложенным в уста Сигурда: «Просыпайся, королевна, надевай-ка оперенье, полетим с тобой в ненастье...».

Образ королевны-валькирии автор создает лишь несколькими штрихами: «очи цвета горечавки», «тонкий лед запястий», вышитые шелком рукава. Это красота ускользающая, подчеркнуто-хрупкая. Канон красоты — подчеркнуто-хрупкой, ускользающей — здесь скорее романтический, чем эддический. Притом красота героини как бы оказывается естественно спаянной с окружающей природой, миром холодных фьордов: «шелком твои рукава, Королевна, белым вереском / ясным месяцем / золотом-серебром вышиты горы». Вопреки мифологическому первоисточнику, она порождение и мира небесного, и мира земного, естественное и органичное. Любовь скальда к валькирии оказывается трагичной, реальность оборачивается полусном, обманом: «Я отдал бы всё, чтобы быть с тобой, но, может, тебя и на свете нету...», «Мне ль не знать что всё случилось не с тобою и не со мною...». В тексте отсутствует какое бы то ни было логическое завершение, финал — сказочно-открытый. Королевна-валькирия к концу стихотворения обретает черты Прекрасной Дамы, красивой и бесконечно далекой от героя грезы. Ее милость «больно ранит, как стрела над тетивою», она «печали плащом одета». Образ скальда сближается с образом средневекового миннезанга, показателен в этом отношении

его мини-монолог: «Я, конечно, еще спою на прощанье, но покину твой дом я с лучом рассвета». В финале ощутим сплав архаичного эпического начала со средневековой «менестрельной» лирикой.

Рассмотрим еще одну вариацию на тему известного эддического сюжета о спящей валькирии Сигдриве (Брюнхильде) — стихотворение «Валькирия» [5] неизвестного автора. Как нетрудно угадать уже по названию, ролевая героиня здесь — валькирия, «существо сверхъестественное по своей природе, способное совершать то, что не под силу людям, обладающее знаниями и мудростью, большими, чем доступны людям» [3; 84]. Уже первые строки конкретизируют абстрактный образ валькирии как таковой: очевидно, что автор обращается к истории конкретного мифологического персонажа, валькирии Сигдриве (в более поздней версии — Брюнхильде): «Коснись губами глаз моих, / Дай мне проснуться и прозреть...». Героиня произносит свой монолог, будучи погруженной Одином в беспробудный сон посреди огненного кольца.

В начале лирического повествования возникает неоднозначный образ «последнего боя», — это может быть как Рагнарёк (и в таком случае героиня остается одна в этом мире), так и бой, который стал последним для нее, то есть тот, после которого она погрузилась в сон. С этим образом перекликаются нарастающие мотивы борьбы, битвы: «Я слишком многих прокляла / И меч мой жалости не знал». Ролевая героиня рисует портрет своего прежнего «я»: безжалостная воительница, которой были чужды человеческие чувства: «И золотой каскад волос / Не знал касания руки, / Я не роняла тайных слез / И не кричала от тоски». Появляется практически хрестоматийный образ «полета валькирии», который «прочерчен кровью». Каноничны и описания кровавого боя, которые ассоциируются с текстом «Песни валькирий» из «Саги о Ньяле».

Однако затем героиня описывает восстание против своей собственной сущности: «Я улетала в темноту, / Отдавшись воле всех ветров, / И там лелеяла мечту / О том, что разыщу любовь». Воинственность оказывается маской, валькирия постепенно превращается в обыкновенную девушку, хотя превращение дается ей непросто: «Бой в небесах с самой собой / Страшнее боя на земле...». В конфликт вступают два начала, живущие в героине-валькирии: воинственное и мирное, мужское и женское. Через душевный перелом она приходит к отрицанию войны, отрицанию своего предназначения и в итоге выступает как борец с судьбой: «Я прокляла навек войну, / И всех богов я прокляла». Конфликт дорастает до уровня богоборчества, и спор с судьбой — божественной волей — по законам сакрального мира не может

оставаться безнаказанным. Мрачное сверхчеловеческое начало («боги темных облаков») противопоставлено зародившемуся в душе героини светлому началу, символ которого — белые крылья. Лишение ее крыльев — явная аллюзия к зачастую положительно интерпретируемому в современной культуре образу «падшего ангела».

Мир героини после пережитого ею поражения оказывается закрытым, пространство его болезненно сужено: «Я заперта в душе своей, / Я позабыла имена...». Образ «запертого внутри» — опять-таки достаточно современный, актуализированный в зарубежной литературе в 1939 г. после выхода в свет романа Далтона Трамбо «Джонни взял ружье». Предпринимается попытка связать себя с внешним миром: «Я знаю, где-то рядом дверь, / Но мне невидима она». Нарастает мотив ожидания спасителя, зародившийся еще в первых строчках: «Коснись губами глаз моих...». Героиня «предрекает свой восход», и в этом предчувствии проявляется ее божественное начало.

Не исключено, что сказочный образ «спящей красавицы» восходит именно к образу погруженной в сон валькирии: эти сюжеты объединяют колдовская природа сна, приход возлюбленного (героя Сигурда или прекрасного принца) и долгое пребывание в замкнутом пространстве. Но закономерная развязка — приход возлюбленного — в данном стихотворении не наступает. Эта особенность вновь характеризует современное культурное сознание — мифология в принципе не тяготела к недоговоренности. Именно современные авторы любят переиначивать концовки сказок: счастливый конец теперь считается банальным.

Основываясь на сказанном выше, можно прийти к выводу, что образы валькирии и скальда востребованы современной субкультурной поэзией. Первенствующим из них образом-мифологемой остается валькирия. Ролевое «я» скальда в первом случае можно считать некоей «рамочной конструкцией» для репрезентации образа валькирии. Во втором тексте «я» валькирии представлено во всей эддической масштабности, тогда как образу скальда уготована скромная роль слуги (о чем говорят множественные императивы в тексте, а также специфика ролевого «я» валькирии). При этом однозначно можно говорить о структурной многофункциональности обоих героев — образы валькирии и скальда используются современной поэзией как ролевые «я», как канонические образы возлюбленных, близких к Пигмалиону и Галатее, Ромео и Джульетте. Необходимо отметить также многообразие культурных аллюзий и реминисценций, соотносимых с этими образами в современных текстах (зарубежная литература XX века, творчество менестрелей, наконец, непосредственные ссылки на тексты «Старшей Эдды»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Братья Гримм. Детские и семейные сказки / Пер. с нем. Э. Ивановой. М.: NOTA VENE, 2001. – 712 с.
2. Державин Г. Р. Сочинения / Сост., биогр. очерк и коммент. И. И. Подольской. М.: Правда, 1985.
3. Стеблин-Каменский М. И. Культура Исландии. Л.: Наука, 1967.
4. Старшая Эдда. Режим доступа: <http://norse.ulver.com/edda/index.html>.
5. The alternative mill / Поэзия и тексты песен. Режим доступа: <http://www.studex.ru/mill/lyr04.html# 12>.

Ю. Н. Серго

АВТОР, ГЕРОЙ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ З. ПРИЛЕПИНА



Анализ ситуации в современной литературе все чаще ставит вопрос о том, насколько современный текст эстетически нов для русской литературы в целом, какие связи с предшествующей литературой актуальны для современного художника?

Рассмотрим некоторые аспекты авторской позиции современного писателя, связанные с выработкой собственного, личного отношения к литературе как особой реальности, способной дать опыт творчества и самопознания.

Проблема преемственности, литературного авторитета, безусловно, связана с проблемой литературного влияния, художественной традиции. И все-таки, на наш взгляд, необходимо разграничить данные понятия в соотношении с понятиями «автор биографический», автор как духовная личность и — герой художественного текста. Авторитет — понятие, применимое в большей степени к автору биографическому как его способ самоопределения в контексте литературного процесса. Перефразируя известное изречение, можно сказать так: «С кем я, мастер культуры?». Одновременно это и способ самоутверждения. Признавая чей-то авторитет, молодой писатель тем самым заявляет и о своем праве на оценку в литературе.

По нашим наблюдениям, авторитет, обозначенный в сфере биографического текста, зачастую может и не оказывать влияния на тво-

риму ю молодым автором художественную реальность: заявляя о своем интересе и преклонении перед каким-либо писателем, он, тем не менее, выстраивает свой мир по совсем иным этическим и эстетическим принципам.

Таким образом, понятие авторитета зачастую может определять границу между жизнью и литературой. Так, на первый взгляд, безусловными авторитетами в области литературы для З. Прилепина являются Э. Лимонов и А. Проханов¹. Но собственным художественным текстом декларации автора почти не подтверждаются. Образ Костенко из романа «Санька», конечно, связан со своим прототипом, то есть Э. Лимоновым, но никак не с его автобиографическим героем: герой-рассказчик З. Прилепина строит свое повествование и жизненное поведение по другим канонам. Так, ему вовсе не свойственно холодное любопытство ко всему запретному, преступному, антиэстетическому, что в высшей степени характерно для «молодого негодяя» у Э. Лимонова. Герой-рассказчик «пацанских рассказов» З. Прилепина четко выдерживает дистанцию между собой и «грубым» миром. Он не ест «собачатину», не прикасается к проститутке, не любит разговоров о тюрьме². Он не любопытный подросток, а невольный свидетель жестокости и грязи мира, что чаще всего погружает героя и автора в трагическое недоумение.

Чтобы прояснить, как разграничиваются литературный авторитет и литературное влияние в художественном мире писателя, обратимся к текстам молодого автора, разножанровым по своей природе. Начнем с нескольких замечаний по поводу романа «Санька». В данном случае нас будут интересовать взаимоотношения автора и героя. На момент создания произведения это герой, довольно близкий автору, причем не столько биографически, сколько духовно. Это становящийся герой, потерявший отца и ищущий ему замену; герой, смотрящий в разбитое зеркало:

«Какой я?» — неожиданно подумал Саша. Кто и какой? Дурной? Добрый? Надежный? Безднадежный? Не было такого зеркала, чтобы разглядеть свое отражение. Словно на это зеркало наступили сапогом, раздавили его. И силясь рассмотреть себя в осколках, можно было увидеть лишь непонятные черты, из которых никогда не составить лица. <...> Саша перебирал себя, тасовал осколки зеркала. <...> С тех пор, как он повзрослел, к армейскому возрасту, все стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна. «Волга впадает в Каспийское море...» — пошутил над собой Саша и не усмехнулся внутренне. Да, впадает³.

Казалось бы, автор выстраивает мироотношение героя в предельно простых координатах, но при этом герой лишается возможности увидеть себя в чьих-либо глазах, быть оцененным извне, быть выделенным из расколотого мира. Герой может разглядеть в осколках эпохи некие

важные для себя понятия, но не себя самого. Он лишен опоры, которую дает авторитет старшего — в роду, в социуме, в духовной сфере.

В безнадежности поисков отца или старшего брата коренится один из главных трагически-неразрешимых конфликтов романа. В диалогизированном сознании героя эта драма ощущается не только как личная, но и как драма поколения: «Мы — безотцовщина в поисках того, чему мы нужны как сыновья... Врешь ты. Есть и с отцами “союзники”. Но им не нужны отцы... Потому что — какие это отцы... Это не отцы. Поэтому не вру» (145). Поиск авторитетного начала, на которое можно было бы опереться, ни к чему не приводит. Все претенденты героем отвергаются. Например, «старший брат» афганец, пытающийся заговорить с Сашей и его друзьями в вокзальной пельменной. По своему смыслу этот эпизод напоминает конфликт поколения фронтовиков с послевоенной молодежью. Но в романе Прилепина претензии на старшинство отвергаются гораздо резче, грубее, нежели в предшествующей традиции, хотя в целом конфликт разрешается так же, как, например, в стихотворении В. Высоцкого «Случай в ресторане», где молодой герой обрывает диалог: «Я обидел его. Я сказал: капитан, никогда ты не будешь майором». Афганца в итоге игнорируют, обходя, как «списанный в чистую» предмет прошлого, памятник неизвестно чему.

Мысленно споря со своим главным оппонентом Алексеем Безлезовым, еще одним кандидатом на роль старшего брата, герой ставит ему в вину как раз то, чего самому недостает, — наличие духовного опыта, который Сашей понимается как опора на чужое знание: «Вы обезумели, вы погрязли в своем духовном опыте, о нем лишь говорите <...> но первично все-таки ваше разочарование, которое настигло вас не так давно и раздавило» (146). Алексей Безлезов предстает усталым некрасовским «рыцарем на час», человеком, у которого не осталось сил бороться за свои идеалы.

Саша же не намерен руководствоваться ничьим опытом, кроме собственного. Забегая вперед, заметим, что вне контекста данного произведения автор высказывает сходную точку зрения. Так, в одном из интервью он говорит: «Я — ярый противник фразы “Мы все это уже проходили”. Вот я ничего не проходил. Я родился 34 года назад, я буду все заново проходить и хочу, чтоб дети мои все заново проходили — революции, бунты, творчество, дуэли — с нуля»⁴.

Итак, между героем и автором есть внутреннее сходство. По воле автора герой втянут в неразрешимый конфликт необходимости/невозможности обретения авторитета. Но в таком случае — какой же литературный ориентир становится основой изображения трагедии героя в романе? Поскольку начало его трагедии связано с потерей отца, то

кульминацией оказывается сюжет похорон. Три человека, надрываясь, из последних сил волоком тащат гроб по заснеженному, безлюдному лесу: «— Настоящие русские похороны... — неожиданно сказал Безлетов почти о том же, что прибрело в голову Саше, — русские *проводы*... — поправил Безлетов последнее слово, тяжело дыша». Поправка отсылает нас к художественному контексту, который на подсознательном уровне был усвоен героем и автором. Это, во-первых, русская реалистическая живопись XIX века: две картины Вас. Перова — «Проводы покойника» и «Тройка». На обеих изображена та же трагедия и те же три центральных героя. На картине «Проводы покойника» вдова сидит непосредственно на гробу, дети обнимают его по бокам. Сходные положения мы несколько раз видим в романе, в сценах *проводов*. Смысловой и эмоциональный ряды также созвучны. Та же явная отсылка к некрасовской поэме «Мороз, красный нос». Главный герой, как героиня Некрасова Дарья, замерзая в лесу, видит перед собой летние картины счастливого прошлого. Мотив родительского горя, ранней смерти любимого сына во многом повторяет некрасовскую поэму:

Могилы на славу готова, —
«Не мне б эту яму копать!»
(У старого вырвалось слово)
«Не Проклу бы в ней почивать
Не Проклу!..»⁵

Те же смыслы вложены автором в слова бабушки героя: «Мы с дедом думали — ляжем рядом с младшим сыночком, а Колька и Васья в наши могилки улеглись. Нам и лечь теперь негде» (38). В некрасовско-перовском скорбном контексте противоречия между главным героем и Безлетовым еще невозможны, они объединены общим горем, но именно «некрасовский» контекст уже заранее предполагает неразрешимость конфликта, утверждая безвозвратность потери и выявляя слабость тех, кто остался рядом с Сашей. В этом контексте герой ощущает себя самым сильным из окружающих его людей и отвечающим за все. Становящийся герой Саша Тишин, не видящий себя в осколках зеркала эпохи (смотреться в такое зеркало — плохая примета!), идет по пути разночинца Гриши Добросклонова, которому — «судьба готовила / Путь славный, имя громкое / Народного заступника, / Чахотку и Сибирь»⁶. Разумеется, сходство с судьбой некрасовского героя проявляется не в политическом, а в поэтическом плане.

Если для героя поиск авторитета изначально бесперспективен и он должен утвердить себя в качестве авторитета для других (то есть принести себя в жертву), то авторский конфликт с действительностью не так безнадежен. Его мировоззрение тоже «осколочно», но

это «осколочность» другого плана. Он — «ярый противник фразы «мы всё это уже проходили»». Целостной картины мира, базирующейся на отрефлексиrowанном знании, для него быть не может. Он находится в постоянном поиске, фиксирует свое внутреннее состояние как текущее — в его сознании происходит непрерывное движение вслед за современностью, переосмысление авторитетов, превращение друзей во врагов и врагов — в друзей. В своей публицистике и телевизионных интервью, автор неоднократно признавался, что, будучи «почвенником и патриотом», стал предпочитать собеседников из лагеря политического противника, если они по-человечески ему близки и внятно формулируют свою позицию по отношению к интересующим его вопросам. «Текучесть» авторской точки зрения вряд ли можно назвать конъюнктурой, она связана с тем, что автор, как и его герой, тоже становящаяся личность.

Контекст, которым окружает себя автор в книгах документального характера, состоящих из статей, интервью, эссе различного рода («Я пришел из России», «Именины сердца»), определяет его как представителя поколения, пришедшего в литературу без «духовного опыта» (в смысле, применяемом Сашей Тишиным к Безлетову), но с опытом жизни, реального страдания. За плечами у многих из них тюрьма, служба в горячих точках, изгнание из родного дома, национальные и политические конфликты, скитания и т. п. (А. Рубанов, Д. Гуцко, Г. Садулаев, Р. Сенчин). В «Именинах сердца» задается множество вопросов, но почти не звучат внятные ответы.

Автор, как и герой, руководствуется личным опытом, утверждая при этом, что он «лично ничего не проходил», несмотря на то, что закончил филологический факультет по специальности «русская литература». Выбрав такую позицию, автор сознательно становится «самоучкой». В этой связи представляется не случайным пристальное внимание в новой книге З. Прилепина о Л. Леонове (серия ЖЗЛ) к биографии отца писателя, поэта-самоучки Максима Горемыки, обильное цитирование стихов последнего и, конечно, интерес к сюжету взаимоотношений отца и сына⁷.

«Осколочность» как принцип, казалось бы, доминирует в авторской картине мира: жадно читающий автор выхватывает из истории литературы отдельные имена, ставшие для него открытием; ставит перед собой задачу повторения материала, пройденного другими; пытается найти в этом материале то, что другими не усвоено или намеренно забыто: «Советская Россия выплеснула железный поток Серафимовича, дала партизанские повести Всеволода Иванова, одарила Хлебниковым и Платоновым... и завершил солдатский поход дядя Саша Проха-

нов, — но это уже сейчас. <...> Мовист Валентин Катаев не уступает ни одному модернисту. Что, передернуло? Так вы и не читали, поди...»⁸. Если футуризм декларативно сбрасывал классику с парохода современности, то Прилепин зачастую всерьез, по-настоящему пытается спасти, поднять на борт парохода то, что он разглядел в бескрайнем море литературы.

Свое положение в литературе он обозначает исходя из контекста современности («Именины сердца») и классики. Авторы классической литературы определяются через социально-культурные аспекты, близкие Прилепину: так возникают в новой для себя функции «офицеров-омоновцев», служивших в «горячих точках», Бестужев-Марлинский, Лермонтов, Л. Толстой. И если герой Захара Прилепина Саша не может найти в окружающей его действительности ни достойного отца, ни старшего брата, то автор оказывается счастливее: «Мишка Лермонт и Пашка Васильев — близкие мои. Каждая строчка покачивается во мне как ветвь, снегом полная. Качнешь — упадет мягко. Хорошо! <...> Свет нисходит на меня: митрополит Илларион, протопоп Аввакум, Василий Розанов, Леонид Леонов. Теплопожатие мудрецов ладонью ищущему, как ребенок руку отца. Зачем ребенка обижать? Верните мне близких моих»⁹. В этой связи становится понятным недоумение критиков по поводу «широкого разброса» авторов, чье творчество оказывает художественное влияние на З. Прилепина: определить границы этого влияния, а тем более назвать конкретные имена художников оказывается сложно. Взаимодействие с авторами русской литературы и собственное творчество проявляются здесь как способ обрести семью, «завязать родственные связи» в культуре. Конфликт поколений, конфликт с государством, конфликт любовный — всё может быть преодолено в культурной традиции.

История и современность, судьба страны в эссе и очерках Прилепина тоже рассматриваются сквозь призму литературы: октябрьская и кубинская революции, современная политическая ситуация в России — герои всех этих событий немислимы вне опыта И. Бунина, М. Горького, М. Сервантеса и др. Отсюда — авторская идея подлинной преемственности поколений и ощущение целостности мира, которому Прилепин безраздельно принадлежит: «Время, вперед! Рядом, время! Мы отцы и дети гениальных песен и книг»¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр., книгу писателя, в которой он выступает в качестве как интервьюера, так и интервьюируемого: Прилепин З. Именины сердца: разговоры с русской литературой. М.: АСТ; Астрель, 2009. — 412 [4] с.

² См. рассказы «Собачатина», «Блядский рассказ», «Смертная деревня» (Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой: пацанские рассказы. М.: АСТ; Астрель, 2008. – 188, [4] с.).

³ Прилепин З. Санья: Роман. М.: Изд-во Ад Маргинем, 2006. С. 113–114. Далее текст цитируется указанием страниц в скобках.

⁴ См., напр., интервью З. Прилепина ТРК «Удмуртия»: Захар Прилепин. Чувствительный революционер. Режим доступа: <http://www.myudm.ru/interview/prilepin>.

⁵ Некрасов Н. А. Мороз, Красный нос // Некрасов Н. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Худож. лит., 1971. С. 222. (Б-ка всемир. лит. Сер. вторая. Т. 98).

⁶ Там же. С. 629.

⁷ Прилепин З. Леонид Леонов: «Игра его была огромна» // Новый мир. 2009. № 7–8.

⁸ Прилепин З. Я пришел из России: Эссе. СПб.: Лимбус Пресс, 2009. С. 245.

⁹ Там же. С. 243.

¹⁰ Там же. С. 246.

А. А. Митрофанова

ПОЭТИКА ИСПОВЕДАЛЬНОГО НАРРАТИВА В РОМАНАХ МОЛОДЫХ АВТОРОВ



Романную прозу молодых авторов в критических обзорах объединяют, предполагая, что должно быть мировоззренческое сходство, проявляющееся в литературном творчестве писателей одного поколения. Так, И. Адельгейм в статье «Поколение неприкаянных» сформулировала общую черту на уровне идейного содержания: «<...> значительно больший катастрофизм молодой прозы 2000-х годов. Она приносит очень жесткое неприятие современной цивилизации, отчаянную критику последствий экономического перелома, ощущение тупиковости существования»¹. Анализ ряда романов выявляет элементы поэтики, наличие и повторяемость которых можно объяснить стремлением их авторов к исповедальности и объединить понятием исповедального нарратива.

Литературные произведения, сформировавшие «исповедально-автобиографический жанр»², единичны в истории европейской (в том числе русской) литературы и становятся вехами в духовном развитии европейской цивилизации (Руссо, Томас Де Квинси, Гоголь, Толстой). Гораздо чаще в эпические произведения других жанровых форм про-

никает «исповедальное начало» как реализация авторского стремления к предельно искреннему психологическому самораскрытию. Последнее мотивируется особым душевным состоянием, к которому пишущего подводит художественный материал, задевающий за живое, близкий автору. Следовательно, исповедальность органична для произведений, построенных на биографических событиях. Однако она не прерогатива жанра автобиографии или эпического произведения с отчетливым биографическим слоем, поэтому исследователи вводят понятие «исповедальный автобиографизм» для произведений, сюжетно-образная система которых, далекая от реальных событий жизни автора, обнаруживает неосознаваемое автором или осознаваемое, но вуалируемое им стремление выразить интимно-личное. То есть автобиографизм подобных произведений проявляется исключительно в их исповедальной направленности. Исходя из того, что «исповедальный дискурс возникает на пересечении двух разнонаправленных тенденций: с одной стороны, автор жаждет озвучить мучающее его и тем самым от этого освободиться, а с другой — стремится закамouflировать свою тайну»³, А. О. Большев применяет психоанализ для обнаружения психотравмы художника, которая порождает в произведении исповедальный автобиографизм. Названный подход продуктивен, однако им не следует ограничиваться.

Как нам представляется, стремление к исповедальности может быть обусловлено следующей эмоционально-познавательной ситуацией: противоречивое состояние духа, чувства усталости и разочарования, распространяющиеся на всё окружающее, вызывают у автора неодолимую потребность в процессе создания произведения определиться во взглядах на нравственное состояние мира в целом. Формулируемые автором взгляды, основанные на конфликтных отношениях с действительностью, вступают в противоборство со взглядами окружающего большинства, поэтому автор излагает их со всё нарастающей страстностью, вплоть до надрыва. Высота нравственных требований, предъявляемых миру, такова, что автор, ведя «последний разговор», устремляет предельно откровенный взгляд и на себя самого как участника событий. Психологическая интроспекция ведется в категориях добра и зла: автор не утаивает своих «грехов», не замалчивает «добродетели». Выясняя свою нравственную природу, он ретроспективно охватывает свою жизнь с детства — начала становления его как личности. В конечном итоге следует говорить об «исповедальном типе повествования»⁴, *sine qua non* которого — искренность самораскрытия в поиске всеразрешающей нравственной идеи. Обратимся к романам середины 2000-х гг. Захара Прилепина, Романа Сенчина, Михаила Ля-

лина, опубликованным большими тиражами, имевшим переиздания, то есть долженствующим быть популярными в читательской среде.

Роман З. Прилепина «Патологии» (2005) в первую очередь прочитывается как произведение о войне в Чечне глазами очевидца. Форма Ich-Erzählung характерна для автобиографической прозы. В настоящем актуальном времени нарратива воспроизводятся события, участником которых является герой-рассказчик, прибывший в Чечню во взводе русского спецназа: зачистки территорий в Грозном, захват боевиков, сопровождение транспорта. Завершает сюжетную историю большой эпизод захвата чеченцами школы (опорного пункта взвода русского спецназа в Грозном), во время которого почти все герои погибают. Изложение в романе лишено разоблачительного пафоса, направленного на власть, а также пацифистского неприятия войны в целом. Оно приближено к дневниковой записи, назначение которой — хладнокровно и в подробностях фиксировать происходящее. Между тем с самого начала читателю становится ясно, что повествование направлено не только на документальное воспроизведение событий.

Настоящее время военных эпизодов чередуется с двумя потоками воспоминаний героя-рассказчика: детство до десяти лет (отец, его смерть, собака Дэзи) и близкие по времени к чеченским событиям любовные отношения с Дашей. Через три временных слоя выстраивается линия жизни героя.

Последний откровенно описывает свое поведение и мотивирующие его внутренние состояния — изложение подразумевает психологический самоанализ. Специфика его заключается в следующем: в чеченских эпизодах психическое состояние героя передается косвенно: через фиксацию его внешних проявлений, но главным образом — формами экспрессивного синтаксиса:

Саня, бросив автомат, подпрыгивает, цепляясь двумя руками за мою ладонь, за пальцы мои, за рукав, и я чувствую его цепкую, живучую, жаждущую силу. Но тут же эта сила исчезает, сходит на нет, и Саня, простреленный насквозь, разжимает свои пальцы, и я не в силах его удержать, и мне незачем его держать...⁵

Чередование деепричастий и предикатов, ряды однородных членов, лексические повторы, анафорические союзы запечатлевают внутреннее состояние субъекта сознания в такой степени, что мера переживаемого им отчаяния передается читателю.

Что-то связанное с душой... с душой только что убитого человека... с душами недавно убитых людей... никак не могу вспомнить. При чем тут дождь — никак не могу вспомнить (241).

Повтор ключевого слова с подхватом, частые паузы, эпифора и инверсивное придаточное — названные элементы улавливают интонацию, которой читатель проникается непосредственно и приобщается не передаваемому никакой эмоциональной лексикой душевному состоянию героя. В финальном развернутом эпизоде захвата чеченцами школы, в неуклонно набирающем трагический накал повествовании, психическое состояние не может быть вербализовано в принципе. О его непередаваемости свидетельствует утрачиваемая и возвращающаяся к герою сама по себе способность чувственно воспринимать происходящее (маркировано употреблением ментальных глаголов *вижу*, *слышу*). Психологический самоанализ в форме аналитических комментариев рассказчика здесь сведен к минимуму — так текст избавляется от литературной условности художественного изображения.

Есть основания утверждать, что в романе «Патологии» читатель имеет дело с исповедальным нарративом. Прилепин использует характерную для экспрессионистской прозы композицию: послесловие, завершающее историю героя, стоит в абсолютном начале текста. В нем задана персонажная пара отец — ребенок, герой-рассказчик выступает в роли отца и описан идеально гармонический тип отношений: со стороны одного — беззащитность и полное доверие, со стороны другого — способность философски объяснять жизнь. Более того, здесь же моделируется ситуация неизбежной для обоих смерти, спасение от которой приносит отец. Тогда все дальнейшее повествование есть история возмужания героя, становящегося в конце концов идеальным отцом: через призму этого символически обобщенного образа читатель, по авторскому замыслу, воспринимает текст.

В повествовательных фрагментах трех временных слоев многократно варьируются мотивы: ребенка (детей), смерти отца (отцов), рождения/смерти, архетип «вода» (материнские воды, вода первотворения, вода подступающего хаоса) — и прецедентные ситуации (сожженный татарами русский город с отцовской картины, Куликовская битва). Они формируют контекст, в котором смыслообразование развивается в направлении нравственно-духовного самоопределения героя, всё более погружающегося в переживание вины (в воспоминаниях детства — вина перед собакой, в воспоминаниях любви — вина перед Дашей, в чеченском настоящем — вина перед погибшими товарищами).

Чем больше повествование в чеченских эпизодах насыщается трагическим пафосом, тем больше оно освобождается от включенных фрагментов воспоминаний, становится цельнее и напряженнее. Герой не сможет вместить пережитый опыт без того, чтобы не объяснить

степени своего участия в торжестве зла, фиксируемого его разрушающимся сознанием. Сквозные разговоры о Боге («Я просто чувствую, что гнев мой не напрасен» [54]; «Бог всех наказывает» [134–135]; «Бог есть? <...> Иначе зачем здесь умирают наши парни» [294–295]) отмечают становящиеся все более неразрешимыми духовные сомнения героя, который в результате пережитого им избавляется от страха смерти, отчаяния и других нерядовых эмоциональных состояний. Единственное, что теперь определяет его внутреннее состояние, — это чувство вины, которое в движении романного монолога героя к финалу нарастает и в форме словесного парадокса венчает текст: «Ни у кого и ни за что не просил прощения» (351). Последняя фраза проецируется на весь предшествующий текст и окрашивает его в исповедальные тона. Высокая степень символической обобщенности организованной отрицательными местоимениями фразы в сильной позиции абсолютного конца текста подразумевает самого высокого Субъекта в роли исповедника, подразумевает и сознательно отвергаемое героем, но уже состоявшееся признание вины. Прилепин использует смысловые возможности известного словесного приема, благодаря которому последние слова монолога Мцыри: «И никого не прокляну», — завершающие поэму Лермонтова, вербализуют могущую прозвучать угрозу, обращенную к Богу, и одновременно ее снимают.

Ведущееся в нравственном ключе самоосознание протагониста — в этом видится авторский замысел, ради воплощения которого роман «Патологии» организован исповедальным нарративом.

Романы Михаила Лялина «[РЖВЧН]» (2008) и Романа Сенчина «Ёлтышевы» (2009) представляют сюжетную прозу с вымышленной фабулой. В романе Лялина повествование ведет молодой петербургский журналист, занимающийся расследованием дела молодого леворадикала, получившего на митинге увечье от высокого милицейского чина и поклявшегося отомстить. В романе Сенчина в объективном повествовании от 3-го лица дана история провинциальной семьи, глава которой уволен из милицейской службы, семья изгнана из ведомственной квартиры и вынуждена переселиться в деревню, в избу старой тетки. Сюжетная история охватывает несколько лет жизни семьи Ёлтышевых и завершается чередой смертей — старшего сына, младшего, отца и предрешенной смертью матери. Фабулы такого типа читатель, как правило, не ассоциирует с фактами биографии авторов, даже при условии, что они могут быть основаны на биографических событиях. В фабульной прозе, не обнаруживающей биографического начала, исповедальный тип повествования опирается на уже названные элементы поэтики.

Первые страницы романа М. Лялина включают метатекстовые размышления героя-рассказчика (напомним, это журналист) о материале, на котором современный автор может писать роман. По мере движения действия метатекст об источниках писательского творчества развивается и, в конце концов, разрушает иллюзию жизнеподобия основной сюжетной ситуации — поисков героя разоблачительного материала. Метатекстовый слой разделяет две субъектные сферы текста: первая моделируется как рассказ журналиста о расследовании; вторая — это прямой голос автора, наполненный страстью и энергией, обличающий разрываемую национальными и социальными противоречиями жизнь большого столичного города, шире — России.

Мы живем в двух Россиях — Внутренней и Внешней. Внутренняя — это та, от которой отворачиваешься с ее проблемами, на которую закрываешь глаза, не желая замечать происходящее вокруг уродство. Но тем не менее она продолжает существовать. А Внешняя — это та, которую нам показывают по ящику в новостях. Тряпичная, ненастоящая, плюшевая, лубочная. Мы оптимисты! Зачем нам грустить?! Я не знаю, как совместить в себе обе эти ипостаси моей Родины. Обычно побеждает одна из них. А в какой России живете вы?..⁶

Сюжетная история отодвигается на периферию смыслообразования, становится поводом высказаться до конца и во всеуслышание. На первый план выходит стремление заявить свой образ мыслей *Urbi et Orbi*. Однако аналитические суждения обобщающего характера воспринимаются читателем в исповедальном ключе. Тому способствуют характерные для исповедального нарратива сквозные образы ребенка и отца, косвенно выражающие идею становления личности, поиска нравственной опоры.

В последнем эпизоде романа аналитические суждения, исполненные энергии отрицания, сменяются образной картиной, рисующей остров Коневец на Ладогe. Данный эпизод имеет самостоятельную ценность. Стилистически он отмечен сильным лирическим началом. Разыгрывается ситуация встречи мальчика (образ обобщается до символического, в нем сближены три Я: журналиста-рассказчика, героя журналистского материала и автора) и отца (в образах старого «кормщика» деда Макара и настоятеля монастыря). «Религиозный» топоним, цитатные фрагменты из ветхозаветной «Книги Екклесиаста», символический образ мальчика, высокие мотивы сиротства и обретения духовного отца, а также объединяющие их отношения детской беззащитности и духовного руководства — актуализируют смыслы, связанные с поиском духовно-нравственной опоры для существования и сближающие три «Я» главных субъектов сознания. Намечается возможность разрешения конфликта молодого нонконформиста с внешним миром,

временное обретение им душевной гармонии. Так формируется смысловое пространство, характерное, как нам представляется, для исповедального нарратива.

В романе Р. Сенчина исповедальный тип повествования организован иначе. Сознание трех главных героев текста (отец–мать–сын) сближено одинаковым восприятием своей жизни и окружающего мира: оно катастрофично. Сюжетная история развивается от одной потери к другой. Герои последовательно переживают нравственное падение. Предметные описания (природные, городские, деревенские, портретные), данные в кругозоре персонажей, определены постоянными словесными мотивами *грязи, убожества, разрушения, обнищания, тоски*. Состояние *тоски* испытывают все герои; оно переживается и повествующим лицом, мировосприятие которого не дистанцировано от мировосприятия героев, то есть является всеобъемлющим: «Но в целом деревня всё та же — сонная, бедная, словно бы готовая вот-вот превратиться в горки трухи, исчезнуть, но каким-то чудом продолжающая существовать»⁷. Положительное нравственное начало, закрепленное за какой-либо иной субъектной сферой, в этом тексте отсутствует. В рецензии на роман Л. Пирогов писал: «Лучшему на сегодня сенчинскому роману “Ёлтышевы” вменяют чуть не русофобию: до того безнадежно все»⁸. Рецензент определил авторский замысел как осознанное стремление показать полную обесмысленность жизни ради того, чтобы ее пробуждение началось во внетекстовой реальности — в читательском сознании. Другая интерпретация романа возможна в аспекте исповедальности.

По мере развертывания повествования читатель всё более утверждает в мысли, что роман написан не про Ёлтышевых, «не про то». Как в случае с сюжетом о журналисте из романа М. Лялина, на каком-то фрагменте текста история героев утрачивает самостоятельную ценность и становится для автора поводом выразить мучительное душевное неприятие мира в целом. В отличие от романа Лялина, у Сенчина прямым словом не формулируются разоблачительные взгляды на современность, но во всей полноте и всеобъемлемости воплощено чувство, определяющее ценностное отношение автора к миру. Очевидно, что в искусстве художественные образы воплощают авторский взгляд на мироздание и человека, однако в эстетическом восприятии читателя художественный образ по своей природе самодостаточен и самоценен. Произведения с исповедальным нарративом организованы так, что два плана читательского восприятия способны к постоянным сдвигам: сюжетная история, отношения героев и их субъектные сферы периодически уходят на смысловую периферию текста. А на первый

план выходит то, что глубоко лично волнует самого автора. Так, в романе Сенчина через убивающие героев трагические обстоятельства жизни, через сущностную неспособность семьи (как традиционной модели жизнеустройства) противостоять торжествующему в действительности злу автор раскрывает глубинные стороны своего мировосприятия и обстоятельства собственной жизни, которые только в таких образах и только в таком «основном эмоциональном тоне» можно запечатлеть.

Термин «основной эмоциональный тон» ввел в научный оборот Б. О. Корман применительно к лирической поэзии, подразумевая под ним «само содержание лирического способа изображения человека»⁹, в том смысле, что «лирика какого-то поэта изображает то общее, что свойственно внутреннему миру известной группы людей: общее в их мировосприятии, жизнеощущении, в их идейно-эмоциональных реакциях на разнообразнейшие явления действительности»¹⁰. «Основной эмоциональный тон представляет собой определяемый мировоззрением закон эмоциональных реакций, лирическое самосознание самых различных людей»¹¹. В лирике понятия «основной эмоциональный тон» и «лирический герой» спроецированы на автора, поэта: лирический герой — художественный образ, запечатлевающий одну из авторских ипостасей, основной эмоциональный тон — способ изображения внутренней жизни лирического героя, благодаря которому в лирической героине читатель узнает самого себя. Понятие «основной эмоциональный тон», как представляется, плодотворно применить и к иному художественному материалу, чтобы обозначить высокую степень проявленности авторского «Я» в тексте, как в романе «Ёлтышевы», когда, мировоззренческое сходство героев выражается в общем переживании жизни, которое всем текстом исповедует сам автор, сочинивший такую сюжетную историю, с такими героями и в такой субъектной форме.

Последний эпизод романа Сенчина сфокусирован на локальном образе ребенка. Этот имеющий самостоятельную ценность образ, а также неразвитый, но обозначенный мотив вины, пробуждающейся в героине, маркируют исповедальный нарратив, который ведется в направлении нравственного «просвета», намеченного в финале если не для героини, то для более высокого (внеположного тексту) субъекта сознания.

Романы молодых авторов обнаруживают общность поэтики в исповедальном типе повествования. Это динамичная фабульная проза, имеющая автобиографическое начало или свободная от него. Субъектная организация текстов может быть разной: личное повествование, при котором герой-рассказчик в сознании читателя сближается

с автором; герой-рассказчик, уступающий речь другому субъекту, за которым читатель прозревает автора; безличное повествование, которое поочередно ведется из перспективы всех главных героев. Однако система субъектов сознания и речи героев текста всегда осложнена тем итоговым субъектом сознания, за которым подразумевается автор, который проявляется в совпадении всех умонастроений в субъектной организации текста; или в особенно напряженных кусках текста, когда основной субъект речи потесняется другим, вследствие чего повествование получает лирический накал. Так или иначе герой-рассказчик (или все субъекты сознания) убеждается в торжестве зла, и ему лично необходимо обрести в окружающем мире нравственную опору ради возможности дальнейшего существования. Нарастающий мотив вины за участие в творящемся зле рождает чувство духовной незащитности — так повествование усваивает отцовский мотив (с высокими духовными смыслами). Образ ребенка становится сквозным в тексте; контекст подготавливает архетипические мотивы; цитатный слой актуализирует высокие духовные первотексты. Названные элементы поэтики маркируют исповедальный нарратив.

Искренность самораскрытия, которую отмечают исследователи исповедальных текстов, проявляется в обнажении автором своего мучительного нравственного состояния, собственных безотрадных взглядов на окружающее. Читатель улавливает эту силу свободного авторского откровения. И одновременно ряд элементов поэтики и стилевые элементы текста обнаруживают сильный нравственный заряд, активное авторское желание преодолеть катастрофическое нравственное умонастроение. Помимо иных задач, автор всем текстом решает глубоко личную проблему, отсюда — откровенно проявленная исповедальность текста. Можно согласиться с суждением И. Адельгейм о мировоззренческом сходстве молодых авторов современных романов, однако, продолжая ее наблюдение, отметим, что катастрофическое восприятие современного бытия преодолевается авторами именно художественной формой исповедального типа повествования, который подводит авторов к обнадеживающим открытиям нравственного порядка.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Адельгейм И. Поколение неприкаянных: Молодая проза России и Польши начала XXI века // Звезда. 2009. № 10. С. 59.

² Дьяконова Н. Я. Томас Де Квинси — повествователь, эссеист, критик // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума. М.: Наука, 2000. С. 348.

³ Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX в. / Филол. фак. СПбГУ. СПб., 2002. С. 5.

⁴ Кочеткова Н. Д. «Исповедь» в русской литературе конца XVIII в. // На путях к романтизму: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Ф. Я. Прийма. Л.: Наука, 1984. С. 98.

⁵ Прилепин З. Патологии: Роман. М., 2008. С. 328. Далее ссылки на это издание в тексте указанием страниц в скобках.

⁶ Лялин М. [РЖВЧН]: Роман. М.: Эксмо, 2008. С. 198–199.

⁷ Сенчин Р. Ёлтышевы: Роман. М.: Эксмо, 2010. С. 304.

⁸ Пирогов Л. Мертвые души, или Доктор Сенчин // Литературная газета. 2009. № 45. С. 5.

⁹ Корман Б. О. О соотношении понятий «автор», «характер» и «основной эмоциональный тон» // Корман Б. О. Избр. труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 94.

¹⁰ Там же. С. 95–96.

¹¹ Там же. С. 96.

К. С. Когут, Н. П. Хрящева

Образ «пост-истории»
в романе Алексея Иванова «Блуда и МУДО»



Роман А. Иванова «Блуда и МУДО» (2007) неоднократно становился объектом пристального внимания литературоведов и критиков¹. Один из концептуальных подходов высказан И. Кукулиным, считающим, что «"магистральным сюжетом" <...> является переход от истории к пост-истории, который предстает как неотвратимое событие. Особенность позиции Иванова заключается в том, что и история, и пост-история предстают в его романах как явления в равной степени жуткие <...> не дающие почувствовать "нормальное", осмысленное движение бытия»². Отталкиваясь от наблюдений И. Кукулина, М. Липовецкий относит творчество Иванова к тенденции, названной им «фантомным реализмом», под которым ученый понимает переписывание реальности в виде текста, сочетающего черты химеричности и фантазматичности, моделирующих качественно отличную картину реальности — «квази-реалистический гибрид»³.

Цель нашей работы — обозначить принципы воплощения реальности как особого рода «фантастического текста» и рассмотреть образ главного героя.

Художественная «ткань» романа «Блуда и МУДО» пронизана элементами особой «фантастики», сдвинутой в сторону фантомности. Так, уже на уровне событийной логики «фантастичным» выглядит приезд американских детей в пионерский лагерь «Троельга», который оказывается загадкой и для Шкиляевой, директора Дома пионеров, и для его сотрудников: «Кому на смену едут американцы? И какие американцы вообще? Все, что ли?»⁴, «И какие-то американцы пожелали приехать» (62), «Америка в нас ракету запустит» (63). Никому неизвестные, «фантомные» американцы и являются причиной переписывания реальности в ее «фантастическую» версию. Цепочка этих событий такова:

1. Неожиданное желание американцев посетить детский лагерь в российской провинции очень возбудило местное начальство. Оно отправляет всех педагогов МУДО (Муниципальное Учреждение Дополнительного Образования) в неготовый и никем не обустроенный пионерлагерь в надежде, что он будет достойно подготовлен и для американцев, и для вышестоящего начальства.

2. Американцы не приезжают. Вместо должного количества детей, в лагере «оседают» только шесть разновозрастных «упырей» (так именуются ребята): «Шестеро детей на шестерых педагогов» (196), в числе которых оказывается и главный герой романа — Борис Моржов.

С воображаемыми американцами связан мотив инопланетян. Данный мотив возникает по причине опечатки в телефонограмме, где американский штат Орегон был назван Орионом: «— А может, имелось в виду созвездие Орион? — спросил Щёкин. — Может, это инопланетяне к нам приехали? Я — человек космической эры, я не могу думать иначе! — Какая разница, американцы или инопланетяне? — хмыкнул Моржов» (186–187). Герой не видит разницы между американцами и инопланетянами, а неприбытие детей словно подтверждает его догадку, поэтому мотив инопланетян получает свое дальнейшее развитие. «Да, инопланетянин вселился. Но очень по-хитрому. Может быть, на Орионе всегда так делается, может быть, так там положено, я не знаю, на Орионе не был... Но мне кажется, что перед вселением произошла авария. И инопланетянин порвался на три куска. И каждый кусок вселился в отдельную девку» (373), — говорит Щёкин, дифференцируя три свойства разума и представляя собственную фантазию как реальный и достоверный факт: «Идет серьезный научный поиск» (373). В эту фантазию по-своему верит и Моржов. Признавая правоту Щёкина, он невольно поглядывает на небо в момент любовных утех. Например, ночью рядом с Аней, Моржов неожиданно захотел «посмотреть на Орион и Млечный Путь», словно пытаясь найти отдушину внутри духовного вакуума, где любовь была «без изысков психологии и без тонкостей

чувственности» (310). Инопланетяне, Орион и Млечный Путь существуют не только в качестве фантазии, выдумки, видений, формирующих «фантастический континуум», но и как онтологическое подтверждение абсурдности существования, в которое вовлечены герои.

3. Все осложняется еще и тем, что педагогам необходимо разыграть перед вышестоящим начальством полноценную работу детского лагеря, что побуждает Моржова к наглядно-бумажному «фантазированию»: «...надо съездить в Ковязин и привезти из МУДО всё, что можно. Старые стенгазеты, дневники, коллекции, гербарии, поделки... Как будто бы всё это за прошедшую смену смастерили шестьдесят детей» (487). Имитируя бурную жизнедеятельность перед приехавшим начальством, «Розка и Сонечка вынесли из кухни две здоровенные кастрюли с обедом на шестьдесят человек, водрузили их на стол» (521). Троельга основана на абсурдном, почти фантастическом существовании формы без содержания, поскольку в лагере нет ни детей, ни соответствующих порядков, но это никого особенно не напрягает, так как «в Троельге для них всё было как везде» (260). Структурно жизнь лагеря оказывается мало отличающейся от законов и порядков, наличествующих в окружающей действительности.

Однако «фантастический» текст далеко не одномерен. Представлен еще один ярус «фантастичности», сюжетно проявленный в том, что педагоги МУДО не просто работают в лагере, а оказываются изолированными от своей основной деятельности, чтобы не мешать начальству сотворить на месте Дворца пионеров Подростковый Антикризисный центр, который вообще лишит их работы. Когда замысел чиновников становится ясен главному герою, он решает помешать его осуществлению путем сбора сертификатов⁵. Но обретение вождельных бумаг Моржов способен осуществить только «через баб» (542).

Так возникает третий сюжетный ярус, связанный с попыткой вмешаться в очередное историческое превращение, а именно: до революции — это был особняк купца Забиякина, после экспроприации — Дом пионеров «МУДО», в 2000 году — Подростковый Антикризисный центр. Сюжетную многослойность пытается «преодолеть» главный герой, берущий на себя функцию посредника между «мирами» с тем, чтобы помешать замыслу начальства.

Обратим особое внимание на то, что Моржов является художником. Приглядимся к его творениям: «Что есть его пластины? Не пейзаж, не интерьер, не натюрморт. Он выбросил из пластин объем. Просто вывел его за скобки изображения. Он писал только поверхность реальных вещей» (42). Главным способом живописного изображения действительности является тотальный отказ от объема, ибо «объем —

это всегда смысл» (43). Изображение поверхности вещей, то есть «емкость для смысла, но не сам смысл» (42), и отказ от глубокого проникновения в действительность мотивированы тем, что «в глубине и больно, и стыдно — и непристойно» (43). Моржов сравнивает свои творения с иконами: «Органично писать со смыслом и без объема умели только древнерусские иконописцы. Так что пластины Моржова в некотором роде были антииконами» (43). Данное сравнение подтверждает отсутствие у пластин Моржова духовной глубины. Парадоксально то, что такие произведения оказываются востребованы: упоминается, что пластины «уехали в какие-то компьютерные офисы и промышленные рекреации. <...> А вот салоны, музеи и частные коллекционеры интереса к пластинам не проявили» (42, 43). Картины Моржова — это не произведения искусства в подлинном смысле слова. Они выполняют только функцию декорума: в компьютерном офисе картина выступает не столько объектом эстетического наслаждения, сколько украшением для интерьера. Пластины являются скорее симулякрами, не представляя художественной ценности. Они отражают пиксельную суть компьютерно-промышленных рекреаций, то есть находятся в тех местах, где духовная глубина не нужна.

С подобного рода художническим видением связано и восприятие героем окружающих людей, прежде всего, женщин. Он обнаруживает, что окружающий мир в его воображении имеет глубину: «Но без глубины цикл “Ветер и юбки” не нарисуешь...» (43). Моржов мучительно осознает, что плоскостный подход ставит границы для его творчества. Суть мировосприятия героя наглядно проявлена в странной инверсии: «попка — это юбка; юбка — это купол; купол — это небо» (44). Инверсия показывает, что мышление героя движется от женщин к миру, к видению реальных форм действительности. Женщины являются для Моржова не возлюбленными, а инструментами постижения действительности: «Он бабами думал обо всем» (79). А так как, по мысли героя, женщин нельзя изображать без объема, то объем утверждается в его художническом воображении в форме сосудов. Моржов выстраивает целую парадигму женщин-«сосудов»: «Она [Роза] пронесла <...> свои крупные, тугие и круглые ягодицы, как *большую амфору, наполненную вином*» (22), «Милена шла перед Моржовым по бульвару Конармии — будто кто-то нес перед Моржовым *фужер с вином*» (81), «И какой же сивухой были наполнены эти чудесные *амфоры*» (121), «На лавочке рядом с Моржовым сидела кошка. Она обернула себя хвостом и напоминала *полосатую амфору*» (267), «И получился человек [Алена] ДП (ПНН). Пустой, как *кувшин*, в котором изнутри нет никаких перегородок» (405). Обращение к объему подчеркивает исчерпываемость

каждого героя. Метафора «сосуда» — это форма условного изображения: автор стремится показать, что происходит с человеком, когда он лишается своего духовного начала? Об этом свидетельствуют и интертекстуальные отсылки к стихотворению Н. Заболоцкого «Некрасивая девочка»⁶ (ср.: «Он [Моржов] закодировался, и весь могучий поток жизненной энергии <...> теперь остается в нем, как огонь, мерцающий в сосуде» (79) и «Сосуд она, в котором пустота, / Или огонь, мерцающий в сосуде?»). Если у Заболоцкого метафора «сосуда» содержит ярко выраженную сакральную семантику, то, «встраиваясь» в мышление Моржова, она приобретает ироническое звучание, то есть десакрализуется.

Отказ от смысла и глубины оборачивается для главного героя откровенным биологизмом, история развития характера замещается историей его болезни⁷: «В понедельник Моржов умирал с похмелья; во вторник — воскресал. А в среду он впервые заподозрил у себя шизофрению» (12), — логика развития болезни представляет собой движение от алкоголизма к шизофрении. Шизофрения проявляется в постоянном видении так называемых мерцоидов и Призрака Великой Цели (ПВЦ): «Моржов без усилий переключился на мерцающий диапазон. (Мерцоид! Вот как следует называть обитателей этого пространства!)» (20).

История болезни связана с главной «патологией» героя — трансформацией Эроса как любовной, животворящей и бытийной силы в Логос как основание постижения человека через обнаженный физиологизм: «Моржов в воображении сам быстро раздел Милену и Манжетова, сложил их друг с другом, приставил так и сяк — и с ревнивым неудовольствием понял, что эта пара выглядит весьма органично» (29). Проявления чувственности, лишенной духовности, говорят о биологизме как черте натуралистической поэтики⁸. В результате «телесных упражнений» не остается никакой таинственности, скорее наоборот — продолжают поиски ответа на вопрос, который озвучивает Милена: «Кто ты такой?». В любовных сценах все женщины, по мнению героя, выкрикивают самих себя, свою глубинную суть: «В стоне Милены были сразу и рыдание раскаяния, и счастье обретенного прощения» (480). Однако это суть ее физиологизма, а не духовности. Глубинная суть и духовность проявляются не там, где должны быть, — они предстают перевернутыми, несущими в себе пустую трату собственной телесности, эротизм — как частное проявление натурализма. Таким образом, сам «состав» человека подвергнут инверсии: определяющим в нем оказывается животное начало.

Одна из ведущих характеристик натуралистической поэтики у А. Иванова — способность эротического дискурса объединять между собой нескольких персонажей как двойников. Например, образы Моржова и Щёкина объединены образом Сони: «Он [Моржов] и сам был не против еще немного потянуть отношения с Сонечкой. Но он уступил Сонечку Щёкину...» (370). С одной стороны, Щёкина никто не воспринимает всерьез, а с другой — герой получает возможность озвучивать то, что думает, но не произносит Моржов. Именно Щёкин вербально оформляет концепцию «фамильона», «новой постмодернистской ячейки общества» (539), заменяющей традиционную семью, реализуемую самим Моржовым: «— И какое же мудро я создал?» (521). Она вербализируется Щёкиным: «Я назвал его фамильон». Моржов не может понять до конца совершаемые им действия — их осознает и словесно оформляет Щёкин. Его сознание обнаруживает способность проникать в сознание Моржова. «Неужели Щёкин видит его мерцонидов?..» (180), — думает Моржов, подтверждая собственное сходство с Щёкиным уже не в реальной, а в иной, фантазматической плоскости. Таким образом, в Щёкине находит продолжение и развитие собственно «фантазийная» доминанта образа Моржова.

Щёкин и Моржов как герои-двойники создают и организуют новую социальную ячейку. «Фамильон» в романе — не циничная теория, а реальный факт, имеющий место в настоящих ментальных процессах: «Фамильон строится на лидере. Лидер добивается доступа к ресурсу и пристраивает всех, кого сочтет нужным. Этот коллектив становится фамильоном» (541). «Фамильон» представляет собой современную трансформацию семьи как социальной ячейки и главной человеческой ценности: «Пропросту говоря, семья сделалась нежизнеспособной. Живя семьей, сейчас не выжить. Одного супруга слишком мало, а одного ребенка слишком много» (539). Фамильон — это формализованная организация людей, находящихся в квазисемейных отношениях между собой.

Организованные усилиями лидера фамильона, такие отношения несут в себе полную бездуховность. В образе Моржова автор попытался показать, что одним из современных изводов биологизма как маркера бездуховности является «голливудство»: «Он [Моржов] считал, что вместо любви ему вполне достаточно голливудства» (131). «Голливудство» как образ массовой культуры в качестве основной черты предполагает наличие супергероя. В тот момент, когда Моржов задается вопросом, герой ли он, Щёкин отвечает: «Ты герой» (542). Однако реальные действия героев демонстрируют их отличие: оба героя понимают свою внутреннюю суть. Моржов обнаруживает примат дей-

ствия над осознанием, а Щёкин — наоборот. В обоих случаях наличие «голливудства» дискредитирует действие как таковое, подменяя его набором маркеров-жестов, обязательных для супергероя. Так, в порыве откровения, Моржов скажет о себе: «Знал бы ты, Щекандер, какой я герой... Я же весь картонный. На подпорках. Для социума у меня кодировка от алкоголизма, а для друзей — пластиковая карточка. Для врагов — пистолет, для баб — виагра. Сам по себе я ничто» (542). Супергерой не является героем, потому что любое его действие демонстративно и не детерминировано: «Недостаток голливудства приходилось компенсировать бессмысленными действиями — например, щелканьем затвора» (128). «Голливудство» в романе предстает копией без оригинала.

Особенно отчетливо супергеройство как симулякр проявляет себя в использовании Моржовым пистолета. Впервые это происходит после «неудачной» встречи с Аленушкой: «Стоя за акацией, Моржов вытащил из-под ремня ПМ и с натугой передернул затвор. Это был очень голливудский жест» (128). Учитывая то, что слова Аленушки заставили Моржова почувствовать собственное ничтожество, психологической мотивировкой можно считать желание доказать самому себе свою значимость. Моржов кричит в лицо испуганному сутенеру: «На хера тебе жена? Ублюдков плодить?» (138). С одной стороны, Моржов занимается «голливудством», а с другой — выкрикивает слова, наиболее метко фиксирующие состояние духовного кризиса: зачем нужны дети, которые повторяют судьбу отцов-сутенеров? Голос Моржова остается неуслышанным, потому что «ни сутенер, ни перепуганные шлюшки ничего не понимали» (138).

Второй случай, когда Моржов превращается в супергероя, связан с байдарочниками. Моржов просит их причалить к берегу, но в ответ получает только мат. «У него внутри словно всё перекувыркнулось. Он вдруг почувствовал, что край: он больше не может торчать в этом говнище» (504). Моржов оскорбился, как настоящий голливудский актер: «вытащил ПМ и, почти не целясь, шарахнул в борт катамарана», — причем речь героя окрашивается прямыми заимствованиями из американских боевиков («всех положить», «прижмитесь, дегенераты»).

Третий эпизод, связанный с использованием пистолета, — сцена «наказания» Сергача: «Моржов захлопнул свою дверку, просунул ствол пистолета между спинкой водительского кресла и подголовником так, чтобы Сергач чувствовал ствол своей шеей» (555). Сергача Моржов не убивает, пистолет ему нужен только как преимущество перед врагом, позволяющее подчинить его себе, не убивая.

Истинный герой может вытаскивать пистолет или обороняться, или защищая кого-либо, или решившись расстаться с жизнью. В случае с Моржовым не происходит ни первого, ни второго, ни третьего. Пистолет нужен ему для того, чтобы сыграть (и как можно эффективнее) свое видимое преимущество, но именно сыграть, а не собственно действовать или призвать к действию. Это — атрибутика супергероя, его «гаджет» (приспособление).

Вместе с пистолетом, в число подобных «гаджетов» входят очки героя, через которые он смотрит на мир: «Моржов сунул руку под диван, нашарил среди тапочек свои очки и нахлобучил их на нос, пристально разглядывая Диану» (18), «Моржов носил огромные, в пол-лица, очки-окна» (21), «Моржов притормозил и повертел головой, чтобы блеснули очки» (129). Очки для него не столько приспособление, улучшающее зрение, сколько инструмент «сканирования» действительности, привлечения внимания людей, то есть, как и пистолет, выполняют не свою прямую функцию, а имитируют ее. Схожие идеи мы встречаем в работе Жана Бодрийяра «Прозрачность зла» (*La transparence du mal*), где философ рассуждает о современном состоянии вещей: «...мы можем предположить, что очки или контактные линзы в один прекрасный день станут интегрированным протезом, который поглотит взгляд...», «Каждый ищет свое обличье. Так как более невозможно постичь смысл собственного существования, остается лишь выставлять напоказ свою наружность, не заботясь ни о том, чтобы быть увиденным, ни даже о том, чтобы быть. Человек не говорит себе: я существую, я здесь, но: я видим, я — изображение, смотрите же, смотрите! Это даже не самолюбование, это — поверхностная общительность, разновидность рекламного простодушия, где каждый становится импресарио своего собственного облика»⁹. В романе Алексея Иванова Моржов «спрятан» за очками, так как он получает возможность рассматривать действительность, оставаясь невидимым для окружающих.

Состояние «невидимости» позволяет Моржову существовать сразу в нескольких плоскостях: он стягивает собой педагогов, находящихся в лагере Троельга и вышестоящее начальство в лице Милены и Манжетова. Главный «инструмент», который позволяет герою производить свои перемещения, — велосипед. Его функция несколько иная, чем у перечисленных выше приспособлений: «...Велосипед ехал рядом с Моржовым, уныло свернув набок рогатую голову. Он походил на облезлого оленя, жестоко разочарованного жизнью» (139). Возникает ощущение, что Моржов не просто бережет «велик», а видит в нем самостоятельное существо, о чем говорят глаголы: «велосипед покати́лся на прогулку», «велосипед трясло́», «велосипед затрясса́», «велоси-

пед остался лежать». Велосипед для героя — больше, чем средство перемещения.

Однако в «голливудскую» игру, которая немислима без перечисленной выше атрибутики и вызванных ею спецэффектов, неожиданно для самого героя вторгается Жизнь с ее подлинным драматизмом. Жесткая ввергнутость в ее коллизийность заставляет Моржова действовать взаправду, позабыв о каких бы то ни было приспособлениях.

«Всамделишный» сюжет связан с Аленушкой, по-сказочному юной и беззащитной шлюшкой. Первая встреча с Аленушкой заканчивается для него «бурным душевным смятением» (127), «В общем-то, для Моржова это было как пожар» (126), так как Алене удалось, самой того не ведая, уничтожить не только внешний покров «голливудства». Алена говорит ему: «Я тебе расскажу, как трахаться надо. Может, пригодится. Хотя тебе-то — нет...» (126). Дело далеко не в том, что встреча с Аленой заставила героя терпеть мужское фиаско. Она поставила под сомнение все его жизненные ценности и ориентиры. Так, Моржов «снимает» проститутку, но использует не он ее, а она его: «Эта Алёна трахала его мозги так, что запомнится навеки» (126). Алена не открывается Моржову, но наносит серьезный урон его жизненной стратегии: «Что-то в его жизни оказалось сильнее голливудства, драматургии и судьбы» (132). В результате первой встречи Алена «переигрывает» «голливудство» Моржова.

Вторая встреча отмечена душевным сближением героев. Словно забыв об аленушкиной профессии, Моржов катает ее на лодке по озеру. Здесь, наедине с природой, он признается Алене: «Заколебало меня всё» (401), — словно невербально прося ее о помощи. Герои полностью понимают друг друга. На вопрос, нравится ли Аленушке ее работа, Моржов услышал: «Работа как работа, — без всякого вызова ответила Алёнушка и в недоумении пожала плечиками. — Бывают и похуже» (403), — это, пожалуй, одна из самых метких самохарактеристик героини. Алена воспринимает проституцию как обыкновенную профессию. Героиня биологична до такой степени, что сама этого не понимает, — она не видит никакой грязи в том, что каждый день пропускает через себя мужчин, более того, для нее «...всё это было скучной обыденностью, надоевшей рутинной» (402). Моделирование образа Алены (как, впрочем, и персонажного ряда в целом) основано на «флуктуации смысла» (М. Липовецкий) между несовместимыми понятиями. С одной стороны, она проститутка, а с другой — девственница, поскольку ни разу не испытала настоящей чувственной страсти. Эти колебания смысла имеют продолжение. При первой встрече Алена предстает в качестве шлюшки, а в эпизоде на лодке — невинной

девочкой, Музой героя: «...как тонко, как точно, нежно прорисованы черты, как гипнотически-сладостны эти движения губ, ресниц, кистей рук, как завершены и гармоничны жесты, позы, изгибы... Зачем создана эта изысканная красота?» (403). «Разглядывая» Алену, Моржов понимает, что «Алёнушка не была развратницей, порченой девкой. В ней и портить-то было нечего» (405). Моржова тянет к ней не потому, что они похожи, а потому что Алена напоминает ему его пластины — является совершенной формой, не заключающей в себе никакого содержания. Однако именно Аленушка пытается отучить Моржова от «голливудства». В этом же эпизоде она просит его снять очки, то есть лишить себя одного из атрибутов супергероя, приоткрыть ей свою подлинность. За это она «неловко» целует его, а Моржов «мгновение поколебался — и ответил поцелуем» (409). Оба героя переступают через «биологизм» как надоевшую привычку. Алена хочет, чтобы Моржов превратился из супергероя в нормального «мужика», а она — в «девчонку»: «Я тебя отучу от твоих извращений» (409). Человеческие жесты, лишённые всякой наигранности; жалоба, звучащая из уст Моржова; задумчивость и некоторая приостановка сюжетного действия вызывают сказочные ассоциации, заданные самой формой имени героини: возникают параллели с Аленушкой, горящей о чем-то истинном, но навсегда утраченном, по-настоящему родном и близком. Такое подобие только усложняет ее образ, переводит его из плоского, бытового плана в метафизический, спасительный для Моржова.

Но спасения не происходит, потому что Алена погибает и причиной ее гибели становится всеобщая пиксельность, проявленная тотальной инверсией всех ценностей. Воплощение животного-биологического «извода» этой перестановки — Ленчик, оставивший Аленушку одну умирать на дороге.

Моржов переживает эту смерть как самое главное в его жизни, ибо это не только смерть прекрасной, понравившейся герою девушки, а еще и смерть Музы. Не случайно и то, что последний мерцонид, которого видит Моржов, — это мерцонид убитой девушки. Моржов сам сообщает мерцониду Алены об ее смерти («А ты умерла» [556]), тем самым разрушая видение, переводя его в план реальный, в котором «у Моржова не осталось ничего, чтобы наказать тех, кого он хотел наказать. <...> Сгодятся только голые руки и логика гнева» (557).

Подлинное наказание — убийство Ленчика — Моржов производит без своих «гаджетов» и приспособлений. Образ Ленчика воплощает в себе проявление абсолютного биологизма: «Проще всех дураку Лёнчику, который, не мудрствуя, трахает общажных студенточек» (176). Мечь Моржова — один из первых человеческих поступков, поскольку

ку герой совершает выбор: продолжить существование фамильона, оплаченного кровью Аленушки, или убить Ленчика, виновного в этой крови. Моржов принимает на себя роль судьи. Он судит Сергача и Манжетова по критерию их человечности и не убивает только потому, что они были способны полюбить: «Пусть по-уродски любили, но как уж умели» (570). В процессе убийства Ленчика Моржов уже не похож на супергероя, потому что не пользуется своими атрибутами, а сбрасывает врага с крыши колокольни голыми руками. При этом упоминается деталь: «И миг в окне посветлело» (563). Атрибутика «голливудства» в финале сменяется жестоким судом, наказанием за пролитую кровь. Но наказывает герой не только Ленчика, а и себя. И наказание, обращенное на себя самого, не менее жестоко — он обрекает себя на исчезновение.

Его уход есть не что иное, как выпадение из координат Пиксельного Мышления. Исчезновение Моржова несет на себе отсвет трагедийности. В зоне трагедийных обертонов оказывается и образ одинокого Щёкина, двойника Моржова, который пытается отыскать своего друга, предполагая, что «может, Моржов-то как раз и был тем человеком, в которого приземлился инопланетянин с Ориона, оплативший смену в Троельге?» (570–571). Исчезновение Моржова не только и не столько фантастично, сколько мифологично. Оно повторяет логику щекинского мифа в процессе рисования на земле послания-иероглифа. «Моржов бы понял, что означает этот иероглиф. Он означает: “Ладно, так и быть... Ты ни перед кем не виноват. Никто не виноват перед тобою. Но без тебя плохо. Просто вернись”» (571), — Моржов оборачивается знаком, возводится в степень Логоса.

Итак, анализируя современность, художник невольно создал «фантастический» текст. Как показал анализ романа, химеричность и фаназматичность привнесены в современность отнюдь не инопланетянами. А. Иванов, обратившись к структуре современного мышления, показал его точечность («пиксельность»), отсутствие глубины, ее невосребованность в современном мире, где главной оказывается тотальная уравнированность ранее господствовавших ценностных ориентиров. Все это проявляет современность как «фантастический» текст, суть которого в романе предстает как парадигма квазиреальностей: квазиамериканцы, квазиинопланетяне, квазипионерлагерь, квазисемья. Тотальное уравнивание разновекторных элементов смысла приводит к нивелированию всех ценностей, заключающихся в любом «событии бытия».

В результате текст воссоздает цельную и пугающую картину пост-истории как эпохи, сотворившей своих героев¹⁰. Борис Моржов —

герой-художник, но продуктом его творческой деятельности является своеобразное антиискусство, ибо из своих творений он сознательно изымает смысл. Характер его творчества коррелирует с поведенческим текстом героя, его «голливудством», подменяющим жизненные проявления во всей их полноте и объеме игрой, атрибутами которой оказывается ряд «киноприспособлений»: пистолет, очки, велосипед. Игра в «голливудство» — это следствие Пиксельного Мышления, где человек превращается в некий фантом, модель самого себя. Но как только герой оказывается ввергнутым в истинный драматизм Жизни, разрушающий фантазматичность реальности, он обречен на истинное действие, вынуждающее его к исчезновению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Беляков С. Блуда и диверсант // Новый мир. 2008. № 6; Бенедиктов К. «Краевед» становится «новым Гоголем» // Новая политика: Интернет-журнал. 2007. 9 июня; Гашева К. Добро пожаловать в Ковязин! // Пермские новости. 2007. 13 июля; Данилкин Л. Фамильоны просят огня // Афиша. 2007. 2 мая; Золотоносов М. Тайна блудомудского треугольника // Петербургский журнал. 2007. 19 июня; Кузьминский Б. Проблема п(р)орока в средней полосе // Русская жизнь. 2007. № 3 (8 июня); Кукулин И. Героизация выживания // НЛО. 2007. № 86. С. 302–330; Соколовская Е. Из жизни млекопитающих // Реноме. [Пермь] 2007. Сент. и др.

² Кукулин И. Героизация выживания. С. 311–312.

³ Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 521.

⁴ Иванов А. В. Блуда и МУДО. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 61 (далее текст цит. по этому изд. с указанием страниц в скобках).

⁵ Сертификаты необходимы педагогам для получения денег за свою работу, поскольку финансирование производится с учетом количества учеников. Главный герой отправляется на поиски сертификатов для того, чтобы сотрудники «МУДО» сумели представить вышестоящему начальству отчет о количестве детей, находящихся в лагере, тем самым предотвратить создание Подросткового Антикризисного центра.

⁶ Заболоцкий Н. А. Некрасивая девочка // Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы. Пермь, 1986. С. 115.

⁷ См.: Миловидов В. А. Поэтика натурализма. Тверь, 1996. С. 146.

⁸ В. А. Миловидов пишет, что «зооморфизм — традиционное явление в натурализме» (Там же. С. 130).

⁹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Пер. Л. Любарской, Е. Марковской. М.: Добросвет, 2000. С. 76, 37.

¹⁰ Жан Бодрийяр называет такой кризис «состоянием после оргии»: «Мы прошли всеми путями производства и скрытого сверхпроизводства предметов, символов, посланий, идеологий, наслаждений. Сегодня игра окончена — все освобождено. И все мы задаем себе главный вопрос: что делать теперь, после оргии? <...> Мы живем в постоянном воспроизведении идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами и которые нам, в нашей роковой безучастности, необходимо возрождать снова и снова» (Там же. С. 7, 8).

III

ПУБЛИКАЦИИ

В 1990-е годы мы с Валентином Айзиковичем Зарецким собирались издать вторую часть книги «Голоса Серебряного века» (первая была подготовлена другими коллегами как сборник материалов по русской литературе для учителей-словесников и учеников старших классов. — Ч. I. А. Ахматова. Б. Пастернак. Стерлитамак, 1992. — 242 с.). Но, к сожалению, это издание (о Мандельштаме и Цветаевой) не осуществилось по разным причинам. Одна из них — высочайшая требовательность В.А. к научному труду. А после ухода от нас нашего Учителя всё рухнуло: и кафедра без него не кафедра...

Марк Валентинович (сын Зарецкого) нашел фрагмент его статьи о Мандельштаме, за что очень ему благодарна.

Предлагаемый материал, или замечания, как их определяет сам автор, — фрагмент незавершенного труда, о чем свидетельствуют и заголовок, и отсутствие примечаний, хотя в тексте имелись отсылки. Возможно, В.А. готовил статью в сборник и не успел отправить. Но вероятнее всего, считал необходимым еще поработать над ней. Зная своего Учителя со студенческих лет, исхожу из его высочайшей требовательности к себе, процессу и результату научного труда.

К сожалению, примечания В.А. к предлагаемой рукописи не сохранились, а им он придавал серьезное значение. Пространные и основательные его примечания можно было рассматривать как еще одно научное исследование. В примечаниях к рукописи, смеем предположить, он развивает мысль о сюжетобразующем мотиве, о душе как предэкзистенциальном начале личности, приводит примеры из истории и теории литературы, философии, различные объяснения и наименования мирового начала в культурах, обращается к различным пластам культурной традиции. Ученый-исследователь В. А. Зарецкий вместе с поэтом вовлекает читателя в процесс непрерывного смыслопорождения в поэтическом тексте О. Мандельштама, ведет к смысловой «расшифровке» поэтической образности, к постижению интертекстуальности.

Жизнь любого человека не замыкается в биографические рамки, а большого человека — тем более. Пусть научная жизнь его продолжается.

А. С. Акбашева

В. А. Зарецкий

ОТ АКМЕИЗМА К СТРУКТУРАЛИЗМУ

Замечания об общности творческих тенденций
О. Мандельштама и теоретической концепции Ю. Лотмана



Одно из весомых художественных открытий XX века, сопряженное с существенными приобретениями философской мысли, озаменовано стихотворением О. Э. Мандельштама «Silentium». Отправная стадия открытия вмещена в начальный катрен:

Она еще не родилась,
Она и музыка, и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь¹ [1, 50]*.

Два лаконичных текстовых фрагмента — «она и музыка, и слово», «всего живого ненарушаемая связь» — вводят и поэта, и адресата стихотворения (читателя, слушателя)² в соприкосновение с проблемами из числа тех, которые пронизывают собою на протяжении веков и словесное искусство, и философию. Все названное в трех строках четверостишия (первою строкой займемся позже) относится к миру в его беспредельности и к человеческому восприятию и постижению беспредельности мира. В *слове* фиксируется всякое явление, какое мы *распознаём* и вне нас, и в себе самих. Всякий процесс и всякое состояние, будучи *прочувствованы* нами, независимо от того, насколько отчетливо мы их осмысливаем, находим ли мы для них словесное выражение или не в силах найти, могут быть отражены *музыкой* и при ее же неотъемлемом участии запечатлеваются в памяти личности и культуры. Две же строки, завершающие строфу, сосредоточивают наше внимание и мысль на идее *универсальности*, пространственной (связь *всего живого*) и временной (*ненарушаемая* связь: ведь сама возможность нарушений возникает с движением времени, ненарушаемость означает *всевременное* постоянство, неравнозначное, однако, статической неизменности; у нас будет еще случай обратиться к этой не-

* Все тексты поэта приводятся по изданию: Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. / Сост. П. Нерлер и А. Никитаев М: Арт-Бизнес-Центр, 1993 — с указанием в скобках тома и страницы. (Примеч. А. С. Акбашевой.)

равнозначности). Предшествующий фрагмент заключал в себе предпосылку идеи универсальности, последующий эту идею развивает, с тем чтобы поэт вернулся к ней в финале стихотворения:

И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито! [I, 51] (Курсив наш. — В. З.)

Как в первом четверостишии третья строка совместно с четвертой содержит истолкование второй строки, так и вся начальная строфа находит себе обновляющую интерпретацию в строке, завершающей собою стихотворение. На всем его протяжении поэт не отводит взгляда от темы, означенной тремя выделенными предложениями (включая и *первооснову жизни*) и становящейся сюжетообразующим мотивом³, нигде более он и не формулирует эту тему со столь же полной определенностью⁴.

Литературоведческая мысль эпохи позволяет продолжить цепь расширяющих истолкований. Почти одновременно с появлением стихотворения Мандельштама, в 1914 г., В. М. Жирмунский, начиная книгу о романтизме как культурном явлении, принадлежащем разным временам и странам, выдвинул отправной тезис: поэт-романтик пребывает во власти «мистического чувства»; тут же следует уточнение: имеется в виду «чувство живого присутствия бесконечного в конечном»⁵. Ощущение приобщенности индивида к ненарушаемой связи всего живого — первооснове жизни есть одно из мощных проявлений того переживания, которое В. Жирмунский называет мистическим чувством. Формулировка филолога находится в полном согласии с поэтической формулой стихотворца. Оба говорят о непознаваемом. Вообще, любое чувство содержит в себе элемент необъяснимости с позиций рациональных. Но объект чувства — будь то живое существо, материальный предмет, отвлеченное понятие — может быть и разумно вполне постижимым. Мистическое чувство тем и отлично от всякого иного чувства, что объект его дает себя знать, но в вещественном своем бытии неуловим⁶. Соприкосновение личности, человеческого сердца с первоосновой жизни — это и есть одно из множества неисчислимых поэтических представлений о присутствии бесконечного в конечном. Сердце мыслится здесь не анатомически — как главный орган кровообращения, хотя и это смысловое наполнение не игнорируется, но символически и поэтически — как вместилище чувств и побуждений. При обоих порядках осмысления сердце принадлежит миру конечных вещей и явлений — знающих рождение и смерть, возникновение и разрушение, между тем как *первооснова жизни* — одна из многих философских и поэтических формировок, которые могут быть приложены

только к бесконечному, становясь при этом стимулом углубленного осмысления действительности.

Такой стимул возникает и в стихотворении Мандельштама. Позволю себе дать изъяснение сопряженным с финальной строкой словам «*сердце, сердца устыдись*» (разумеется, не более как одно из многих, в равной мере обоснованных, не выпадающих из — воспользуюсь термином И. Есаулова — *спектра адекватности*⁷). Сердце, мыслимое, как вместительница чувств и побуждений, удвоено: принадлежит сразу и личности, какова она есть в биографии, — с ее слабостями и пороками, и душе как *предэзистенциальному* началу личности, воссоздаваемому лишь в малой мере реальною человеческой биографией⁸. Это-то сердце, принадлежащее душе, способно устыдиться себя же, принадлежащего биографии, в чем поэт видит и *путь* слияния с первоосновой жизни, и *плод* слияния.

В. М. Жирмунский был близок к акмеистам, но не этим в первую очередь объясняется единомыслие поэта и филолога. Формулировка, найденная В. Жирмунским, характеризует тот ракурс, в котором преобладающая часть деятелей поэзии «серебряного века» воспринимала и осваивала литературную традицию. «*Silentium*» Мандельштама — сочинение, не упустим из внимания, предшествующее книге В. Жирмунского, — не только *реализует* этот ракурс, но *демонстрирует, провозглашает* его. Предложив видеть в ненарушаемой связи первооснову жизни, а в *неразличимости*⁹ слова и музыки — открытое человеческому восприятию качество ненарушаемой связи, поэт сосредоточивает внимание на некоем мировом начале, природа которого издревле занимала воображение и ум человека. У разных этносов, в разные эпохи, в идеологии и языках разных общественных пластов это мировое начало получало и получает неисчислимо много различных объяснений и наименований¹⁰. Прибегая к категориям современных естественных наук и философии, мы можем сказать: поэт ведет речь о *мировом жизнепорождающем процессе*. Человеческое сознание не может обойтись без убеждения: этот процесс существует реально как один из определяющих факторов бытия. Физическую природу отдельных его сторон и стадий наука уверенно исследует. Физическая природа процесса в целом наукой не понята, и неведомо, доступно ли такое понимание человеческому разуму. Религия, со своей стороны и, естественно, в системе своих собственных понятий, разносторонне изъясняет сущность процесса, проникновение же в его физическую природу — вне задач веры. Действует общий закон предельно широкого — в границах возможностей человеческого разума — миропостижения: оно совершается в диалоге науки и религии.

Отсылки к многовековому опыту миропостижения внятно звучат в стихотворении Мандельштама. «Silentium» содержит отголоски и евангельских изречений («В начале было Слово, и слово было у Бога; и Слово было Бог»), и античных учений о логосе как мировом начале, и подобных же представлений о музыке, имеющих истоком философию Пифагора. И то, и другое, и третье сказалось в стихотворении в общей форме — как воздействие достаточно широкого и знакомого всякому читателю пласта культурной традиции¹¹. Особый интерес вызывают более конкретные схождения с некоторыми местами в наследии русских поэтов. Заметнее всего близость к знаменитому тютчевскому стихотворению, заглавие которого повторил Мандельштам. Разговор об этом предстоит впереди, когда мы перейдем от отправной стадии открытия, совершенного Мандельштамом, к сущности открытия. Бросим взгляд на оду Г. Р. Державина «Бог»:

Я связь миров повсюду сущих¹².

Сказано это не о Боге и не о некоем мировом начале, а о человеке: способность познать все сущее позволяет ему так мыслить о себе. Поэзия XX века, с одной стороны, унаследовала формулу, которую пользовался Державин, переосмысливая ее, что и видим у Мандельштама, а с другой стороны — готова от нее отречься, как это сделал его собрат по «Цеху поэтов» М. А. Зенкевич. Стихотворение «Человек», напечатанное в 1912 г. — двумя годами после мандельштамовского «Silentium» — в сборнике Зенкевича «Дикая порфира», открывается строками:

К светилам в безрассудной вере
Все мнишь ты Богом возойти,
Забыв, что темным нюхом звери
Провидят светлые пути,

и продолжено эсхатологически:

<...> бойся дня слепого гнева:
Природа первенца сметет,
Как недоношенный из чрева
Кровавый безобразный плод¹³.

Сравним с мандельштамовскими строчками:

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.
Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор [1, 34]

«Дано мне тело...», 1909

Разность очевидна: у Зенкевича «темный нюх зверя» (а если читать стихотворение дальше, то и «червя в норе», и «слизняк, в спираль согнутого») неотторжимо приобщают любую тварь к участию в непрестанном сотворении мировой гармонии, тем самым — к всеобщей связи, что явно имеется в виду, хоть и не высказано прямо; столь же творят гармонию и растения, что «разлагают свет»; лишь человек, с его способностью осознавать собственную индивидуальность, но притом и «прикованный к стынущей коре» (к коре земной), готов внести в мировое бытие убийственный хаос. Для Мандельштама — как автора «Камня» — человеческая индивидуальность есть источник неповторимых ценностей, беспрестанно пополняющих вечную гармонию. Зенкевич предполагает возможность иного взгляда, пессимистического. Продолжив знакомство с «Дикою порфирой», встретимся еще с одним вариантом развития все той же темы *недоношенного плода*. Сохраненные людьми черты «темного родства» (так и названо стихотворение — «Темное родство») не сближают человека со «светлыми путями» — как «темный нюх» сближает с ними зверя, — но разлучают бесповоротно:

О предки дикие! Как жутко-крепок
Союз наш кровный. Воли нет моей,
И я с душой мятущейся — лишь слепок
Давно прошедших, сумрачных теней;

им, теням, подвластен «солнечный рассудок» и

Ликуя правит темные пиры¹⁴.

Много позже, в стихотворении «Ламарк» (1932), Мандельштам, осмысливая — как и Зенкевич — поэтически, философски и нравственно одно из великих научных открытий XIX столетия — эволюцию живого мира (того, что В. Вернадский впоследствии назовет *биосферой*), рисует картину, схожую с той, что вывел Зенкевич, но отнюдь не равнозначную ей. Подобно Зенкевичу, Мандельштам пишет:

И от нас природа отступила —
Так, как будто ей мы не нужны [III, 62].

Основанием для эсхатологии служит допущение, укрепляющее близость к Зенкевичу:

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день <...>.

Допущение отнюдь не теоретическое, но поэтическое; приняв его, поэт вполне правомерно переходит еще к одному допущению — тоже

поэтическому, — заявленному сразу же вслед за строкой о выморочном дне: «на подвижной лестнице Ламарка» мыслимо и попятное движение — бытие человека станет «последнею ступенью», на которой восхождение уступит место нисхождению:

К колчезам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей.
.....
Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь <...>.

У Зенкевича нет представления о попятном движении на лестнице эволюции. Но нет и несовместимости того, что писал в 1912 г. Зенкевич, с тем, что сказано в стихотворении Мандельштама двадцатью годами позже. Не возникает существенное расхождение и в момент, когда мысль поэта, пишущего о Ламарке, совершает новый поворот: полное исчезновение ожидает не только человека как биологический вид, — уйдут в небытие и предки людей, владеющие теми же путями чувственного общения с миром, которые в человеке достигли наибольшей полноты; ни глаз, ни ушей не будет более знать живой мир:

Зренья нет — ты зришь в последний раз.
.....
Наступает глухота паучья.

Противопоставления Зенкевичу требует субъектная организация мандельштамовского стихотворения. Если и в «Человеке» Зенкевича, и в «Темном родстве» эсхатологические ожидания принадлежат поэту¹⁵, то у Мандельштама их *инициатор* — великий ученый, живший более чем столетием раньше того дня, когда поэт написал о нем¹⁶. Ламарк как персонаж стихотворения вызывает удивление и восхищение своей натурой убежденного поборника излюбленной системы понятий о природе и человеке и верностью проповедуемой идее:

Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну, конечно, пламенный Ламарк [III, 61].

Поэт — как носитель речи, непосредственно обращенной к читателю, и иной системы сознания, нежели та, что принадлежала его герою, — принимает на себя роль *обладателя* воззрений, выводимых из учения «пламенного фехтовальщика». Союз *если*, которым начат разговор о жизни-*помарке*, удостоверяет: *принятая* роль не *закреплена* за принявшим ее, но и не отвергнута решительно; поэт не солидарен с эсхатологической идеей, но и не оспаривает ее как нечто чуждое, а осваивается с нею как с достоянием диалога, настойчиво предла-

гаемого культурой. Диалог много более масштабен, чем было у Зенкевича. Это — диалог и личностей, и эпох. Предмет его — двойной: драматизм мирового бытия и драматизм жизни идей.

Вернемся к времени «Камня» и «Дикой порфиры». Тютчевский контекст явно засвидетельствован обоими поэтами. Мандельштам не только заимствовал у Тютчева заглавие своего стихотворения — само заимствование служит своего рода сигналом читателю: сопоставляйте с Тютчевым, и читателю открывается диалог двух поэтов, организованный отображенным в словесных образах понятием *молчания*. От Тютчева идет и Зенкевич — от его восприятия трагизма человеческого бытия:

<...> Согласье полное в природе.
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем¹⁷.

Напрашивается и перспектива обнаружения общности систем миропонимания двух акмеистов. Зенкевич, говоря о всей живой природе, предшествующей человеку, исходит в сущности из того же представления о ненарушаемой связи всего живого со всем живым, что и Мандельштам. Достаточно принять это толкование — и мы увидим в стихотворении Зенкевича предостережение: в жажде человеческого самоутверждения остережемся от разрыва с мировой ненарушаемой связью. Связь так и не будет нарушена, но мы-то, люди, от нее отпадаем. К такой трактовке стихотворения располагают его заключительные строки:

Стихии куй в калильном жаре,
Но духом, гордый царь, смирись
И у последней слизкой твари
Прозренью темному учись!

Зенкевич, подобно многим современникам, разглядел назревавший кризис наличного социального жизнеустройства и создал поэтический образ, доведший потрясения, видимые въяве и предвидимые, до степени кризиса общечеловеческого — но не общемирового — бытия. Идея ненарушаемой связи всего живого присутствует в его стихотворении подспудно, но действенно, и значит она не менее, чем у Мандельштама, хотя и не провозглашена, как у него.

Вряд ли есть смысл рассматривать «Человека» Зенкевича как намеренный и целенаправленный отклик на «Silentium» Мандельштама. Оба стихотворения вбирают в себя достояние образа мысли и характера чувствований, свойственных эпохе — ее философии, искусству, обиходным воззрениям — и возвращенных традиций. Подобным образом

обстоит дело с Мандельштамом и Державиным. Мандельштам отнюдь не имеет в виду именно державинскую формулу «связь миров повсюду сущих», когда пишет о «ненарушаемой связи». (Иное дело — отношение его к Тютчеву, но о том понадобится и иной разговор). Само понятие унаследовано поколением «серебряного века» от предшествующих поколений и в новом контексте располагает к новым толкованиям. По Державину, само бытие человека таит в себе глубокую тайну:

...будучи я столь чудесен,
Отколе произошел — безвестен¹⁸.

Говоря о том же, Мандельштам более сходится с Державиным, нежели разноречит:

За радость тихую дышать и жить,
Кого, скажите, мне благодарить?
«Дано мне тело...»

Что же до связи миров, то, в глазах Державина (и в понятиях «века Просвещения», — по крайней мере людей, воспитанных просветительским мышлением) человек — главное звено этой связи: он обладает ею, будучи наделен разумом и приобретая знания. и в этом смысле несравним ни с каким земным существом, но и ему связь не до конца понятна и подвластна. Понять и овладеть — для Державина одно и то же, и только для Бога это достижимо в абсолютной степени. Для двух поэтов начала XX века человек *включен* в связь всего живого *наряду и наравне*¹⁹ с бесчисленными множествами иных ее звеньев и, располагая самосознанием и свободой, способен либо навечно пополнить эту связь плодами осмысленного действия, либо воспротивиться связи и быть ею отвергнутым. Нетрудно увидеть и древние евангельские основы этого удвоения перспектив человеческого бытия, и близость его к опыту уже не раз упомянутого Тютчева; бросим взгляд хотя бы, с одной стороны, на «Колумба»: скажет человек «заветное слово» —

И миром новым естество
Всегда откликнуться готово
На голос родственный его²⁰,

а с другой стороны —

мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезю природы²¹.

Не только владеющая нашим разумом и воображением жажда постигнуть мир, удовлетворяя чувству присутствия бесконечного в конечном,

но и повседневный практический опыт движет нами, когда мы ощущаем свою включенность во всеобщую связь, природа которой остается непознанной (или непознаваемой?). Подтверждение тому находим и в поэтических отражениях эмпирики. В посвящении некрасовской поэмы «Мороз, Красный Нос» читаем:

Буря воев в саду, буря ломится в дом,
Я боюсь, чтоб она не сломила
Старый дуб, что посажен отцом,
И ту иву, что мать посадила,
Эту иву, которую ты
С нашей участью странно связала,
На которой поблекли листья
В ночь, как бедная мать умирала...²²

Зададимся вопросом: действительно ли совершилось такое событие — скончалась помещица Елена Андреевна Некрасова, и в ту же ночь увяли листья на дереве, которое она посадила? Литератор, спора нет, имеет право на вымысел. Трудно, однако, предположить, особенно — зная благоговейное отношение Некрасова к памяти о матери, да еще и учитывая, кому адресовано посвящение, — родной сестре поэта, питавшей те же чувства к матери, что Некрасов решился уснастить воспоминание о тяжелейшей потере бьющей на эффект выдумкой (если допустить, что это — и в самом деле вымысел)? Остается признать: мировой жизнепорождающий процесс действует вполне реально и с разной степенью интенсивности, порой — поддается прямому наблюдению. Пожалуй, всякий достаточно поживший человек может припомнить подобные случаи из жизни. Разве что человек, чей рассудок поглощен установками примитивного позитивизма, способен не считаться с этим.

Чувство нашей причастности мировой связи всего живого со всем живым очень часто бывает выражено в словесном искусстве, полнее всего — в лирике. Пример из некрасовской поэмы — один из редких случаев, когда лирика подтверждает безошибочность этого чувства подтверждаемым *фактом*.

РЕЦЕНЗИИ

Е. В. Капинос

Отзыв на диссертацию Юлии Владимировны Платоновой «Сюжетная структура “Поэмы без героя” Анны Ахматовой»

(спец. 10.01.01 — Рус. лит.: дис. ... канд. филол. наук)¹

Отзыв о работе Ю. В. Платоновой надо начать с того, что актуальность и новизна этого исследования не вызывает сомнения, постольку объектом изучения является «Поэма без героя», сведенная к девяти основным редакциям, и в совокупности с «Прозой о Поэме» изданная Н. И. Крайневой отдельной книгой всего полгода назад². Дело в том, что не существует дефинитивного текста «Поэмы без героя», Ахматова на протяжении двадцати лет создавала все новые и новые варианты поэмы, переписывала и дарила друзьям всякий раз тот же, но «вечно новый» текст. Девять основных редакций в издании Н. И. Крайневой позволяют увидеть широчайшую амплитуду расхождений и почувствовать пульсацию как будто бы самообновляющегося текста. Очевидно, что издание Н. И. Крайневой открывает широчайшие возможности для дальнейших исследований «Поэмы...», и, вероятно, первая из таких попыток представлена в диссертации Ю. В. Платоновой.

В центре внимания Ю. В. Платоновой — сюжет «Поэмы без героя»; проблема сюжета достаточно универсальна и затрагивает множество смежных областей, вынуждая рассуждать об авторе, герое, о сечениях авторского и геройных планов, о событийности или ее отсутствии, о лирической природе текста. Все эти вопросы так или иначе решаются в работе.

Заглавие «Поэмы без героя» — это первое, от чего Ю. В. Платонова делает ход к сюжету, отталкиваясь от семантики заголовка, в котором минусирован герой — ключевая фигура сюжета. Мы не будем повторять за соискательницей путь от поэмы «без героя» до «поэмы без предмета»³ и «поэмы без сюжета», а воспользуемся известной деконструктивистской метафорой о том, что заглавие текста подобно люстре, подвешенной над сверкающим залом художественного

текста⁴. С завершением классической эпохи люстра заглавия падает с потолка и разбивается на множество отражающихся друг в друге осколков. Таинственно скрытые источники света рассыпаются по всему тексту, и речь идет уже не о заглавии, а о «заголовочном комплексе», включающем в себя целую систему подзаголовков, эпитафов, смыкающихся с примечаниями, комментариями и т. п. Таким образом, заголовок перестает быть выпирающей вершиной, зато его заглавная, «подвешивающая» сила передается всему тексту, обеспечивая его пластическую гибкость. Пластика текста, его неоднородный динамический рельеф с неожиданными повышениями и спадами понимается в работе как лирический сюжет, доминирующий в поэме Ахматовой и противопоставленный эпическому, событийному сюжету.

На основании того, что в «Поэме...» Ахматовой есть портрет романтической поэмы (это портрет-олицетворение, который рисует романтическую поэму неизвестной красавицей, явившейся к автору в «Решке», подобно гостям маскарада в первой части), а также на основании несколько раз употребленного в «Поэме...» словосочетания «лирическое отступление» жанр ахматовской вещи в диссертации Ю. В. Платоновой начинает неуклонно возводиться к жанру романтической поэмы с ее байроническими канонами, а также к «Онегину». С одной стороны, против этого невозможно возражать. Конечно, романтическая поэма определяет строение поэмы и стихотворных романов как XIX, так и XX века, конечно, Ахматова ориентирована на поэтику «Онегина». С другой стороны, у Ахматовой все не так, как у Пушкина, — иначе. Соискательница видит в «Поэме...» Ахматовой доведенные до предела пушкинские принципы, что выражается в увеличении, по сравнению с «Онегиным», удельного веса эпитафов, лирических отступлений и снижении событийности. С большим энтузиазмом Ю. В. Платонова приводит цитату из прозы Ахматовой, где говорится о том, что за пушкинским «Онегиным» закрылся шлагбаум лирической традиции⁵. По мнению Ю. В. Платоновой, шлагбаум, закрывшийся за «Онегиным», открывается вновь перед «Поэмой без героя».

Если воспринимать слова Ахматовой как прямое литературоведческое наведение, то неизбежно нужно идти по этому, указанному самой Ахматовой, пути; но если учитывать, что в прозе, в статьях, в любых речах поэта может вмещаться не только и не столько прямая «литературоведческая», саморефлексия, а продолжаться поэтический миф, то подобные высказывания теряют свой прямой и однозначный смысл.

Ахматова подталкивает к тому, чтобы поэма была прочитана в онегинском ключе, но это не означает, что вещь из XX века можно свободно поместить в континуум романтической культуры. Между «Онегиным»

и «Поэмой...» стоит множество поэтических форм XX века с легкой, почти исчезающей фабульной наметкой и сильнейшим лирическим динамизмом, обеспечивающим сюжетное напряжение. Это стихотворные циклы Блока и Пастернака, это «Форель разбивает лед» и многое другое. Все они гораздо ближе к поэме Ахматовой, чем романтическая поэма, изображенная в «Поэме без героя» под знаком ретро, во временной отстраненности и с уколом ностальгии:

Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.

Это написано о поэме, это она, олицетворенная поэма, как Татьяна в пятой и восьмой главах «Евгения Онегина»⁶, роняет свой кружевной платочек. Катастрофическая недоступность прошлого («брюлловским», конечно, ассоциируется с помпейским), звучащая в каждом слове «Поэмы», должна, на наш взгляд, как-то учитываться в рассуждениях о следовании Ахматовой романтическим (или онегинским) традициям, а форма лирического цикла, совершенно обновленная в первой половине XX века, не может игнорироваться как прообраз сюжетного конструкта «Поэмы без героя».

Надо сказать, что в середине работы Ю. В. Платонова отступает от поиска у Ахматовой романтических канонов и их нарушений, и «Поэма без героя» рассматривается уже как одна из вершин треугольника, образованного тремя петербургскими текстами. «Медный всадник», «Двенадцать» и «Поэма без героя» эффектно объединяются по принципу сюжетной литотности: во всех случаях «жизнь» маленьких петербургских героев (Евгения и Парашу у Пушкина, Катьки и Петрухи у Блока, «драгунского Пьеро» и «Коломбины» у Ахматовой) становится фоном для грандиозного исторического сюжета. Треугольник петербургских поэм в некоторой степени искупает прямоту той линии, которая проведена в работе от романтической поэмы через «Онегина» к «Поэме без героя».

Одним из главных теоретических понятий становится для Ю. В. Платоновой загадочное, как все термины Ю. Н. Тынянова, «авторское лицо»⁷, оно соотносится с более привычными терминами «лирический герой», «авторская маска», со «смертью автора». Ю. В. Платонова пытается истолковать «авторское лицо» как спектр всевозможных авторских проявлений в тексте и одновременно как живой процесс перехода от одной авторской ипостаси к другой.

Во всем тексте «Поэмы», от начала до конца, соискательница пробует уловить и прокомментировать различные формы авторского

присутствия. Поскольку в поэме множество героев, но не названо ни одного имени, наблюдать приходится за личными и притяжательными местоимениями. Местоименным дейксисом обеспечивается то, что сами герои как бы затеваются (тьень — один из любимых мотивов Ахматовой), а на первый план выходит игра соотношений между героями и автором. Герои отражаются в авторе, а автор в комментаторе, редакторе, в самой поэме, при этом автор приподнимает занавес неопределенности над поэмой, когда сближается с героями настолько, что кажется — попеременно надевает маску каждого них. В других случаях, напротив, автор отдаляется от своих персонажей (среди которых и олицетворенная поэма), позволяя им остаться «прикровенными» или развернуться самостоятельно, как бы без авторской помощи. Добавим к сказанному Ю. В. Платоновой то, что не только личные и притяжательные местоимения могут проявлять лирическое движение поэмы. Стилистику поэмы еще скорее можно узнать по характерным для Ахматовой местоименно-соотносительным конструкциям с отрицаниями или без них: «той, которой нету», «тот, что не отразился...» и т. п. Эти конструкции у Ахматовой — своего рода словесная проба призрачного, действенный способ заставить иллюзию ощутимо присутствовать в мире, что отвечает пониманию лирического сюжета как мнимого, но мощно, неодолимо захватывающего читателя импульса⁸.

Опосредующим звеном между авторским «я» и читателем, а также между авторским «я» и текстом выступает многократно и в разных вариантах звучащий в поэме «голос» и «голоса», а также весь спектр акустических мотивов⁹. Однако «голос» понимается Ю. В. Платоновой не как мотив, а как звено, позволяющее распространить авторское «я» на всю сюжетную структуру поэмы¹⁰. Воплощаясь в голос и голоса, не только высказывающиеся, но и улавливающиеся из внешнего пространства, лирическое «я» уходит от себя, вбирает черты неопределенности и становится универсальным проводником, связывающими пересеченные друг другом времена и локусы. Но парадокс заключен в том, что чем больше лирическое «я» уходит от себя, опосредуется, тем больше читатель стремится уловить его «личные» коннотаты, разглядеть «биографические черты» в лирическом «я», поскольку хронологические наслоения «Поэмы...» настолько плотны, что зазоры между разными пластами часто угадываются лишь благодаря знанию тех или иных особенностей поэтики Ахматовой, каких-то биографических фактов, отдельных моментов истории создания текста.

Во второй главе Ю. В. Платонова приводит примеры «затекстовых сюжетов». Проницаемыми оказываются не только пространства автора и героев, проницаемы любые границы, установленные в тексте и текс-

том. Рамки глав, частей, рамки самой поэмы разомкнуты, условна даже черта, разъединяющая процесс создания поэмы и ее готовый текст. Каждый герой, каждая деталь, каждая комната поэмы (а Ахматова любила сравнивать свои поэмы и стихотворения с домами и шкатулками), — все это открыто и способно к смысловому расширению по принципу метонимии. Как уже отмечалось, история драгунского корнета в «Поэме...» «запущена» одновременно с историей России, она литотно разрастается и вбирает в себя мировые ритмы, которые и вмещены внутрь текста, но в то же время выводят текст за его же пределы.

Активно применяемый в работе термин «затекстовые сюжеты» является новацией, Ю. В. Платонова активно им пользуется, но не обосновывает его теоретически, стараясь пояснить на примерах. Один из таких затекстовых сюжетов Ю. В. Платоновой подсказала обложка романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам» 1925 г., на которой отчетливо видны два профиля: Ахматовой и Глебовой-Судейкиной (первая часть романа — «Сестры»). Через два десятка лет в «Поэме без героя» появляется вторящее заглавию А. Н. Толстого обращение к главной героине, прототип которой — Глебова-Судейкина: «Ты голубка, солнце, сестра». Данный факт рассматривается Ю. В. Платоновой не просто как интертекстуальная игра, а как едва ли не преднамеренное создание Ахматовой цитаты «из будущего», Ю. В. Платоновой хочется сделать акцент не на переключке между Толстым и Ахматовой, а на том, что напряженный динамизм ахматовского текста позволяет втягивать в свое поле множество созвучных ему фактов, даже создавать текстом в реальности такие факты, которых не было. Или лучше сказать так: заставить читателя вглядываться в прошлое так, чтобы разглядеть там и сделать фактом почти не замеченное (разве вечный поиск прототипов за условными масками поэмы — это не ответ на ахматовские провокации). В выбранном Ю. В. Платоновой примере установленная Ахматовой параллель между автором и героиней с прототипом Глебовой-Судейкиной выдается за параллель, уже запечатленную Толстым, проведенную не Ахматовой, а совсем другим писателем, литературой, «самой жизнью», будто бы независимой от ее, авторской, ахматовской воли. Важно, что следы между фактами реальности и литературы, между прототипами и предельно условными героями окончательно запутываются. Мысль Ю. В. Платоновой о «затекстовых сюжетах», конечно, очерчивается, но все-таки ощущается недостаток теоретического обоснования термина, на наш взгляд, здесь не помешало бы соотнесение «затекстового сюжета» с интертекстом.

В другом ракурсе «затекстовые сюжеты» могут быть сопоставлены и разведены с «метатекстовыми сюжетами»; кажется, даже слово «за-

текстовые» подсказано словом «метатекстовые», но подобного сопоставления в работе не делается. На конкретных примерах-сравнениях (главным образом — с «Онегиным») развивается мысль о том, что «Проза о Поэме», которая при жизни Ахматовой ни разу не публиковалась в составе «Поэмы», является неотъемлемой составляющей текста. Сам текст поэмы не имеет устойчивой формы, а осуществляется в движении от редакции к редакции, каждая из которых создается с учетом читательских рецептов, соответственно, читатели тоже втягиваются в мир персонажей, и их голоса все сильнее и сильнее начинают звучать в нарастающем гуле «Поэмы».

Как видно из всего изложенного выше, основными в исследовании Ю. В. Платоновой стали едва разработанные в литературоведении, иногда просто окказиональные, понятия: принцип единораздельности, лирический сюжет, сюжетный знак, затекстовый сюжет. Значение этих терминов неустойчиво, текуче, оно формирует научное понятие, а не представляет его уже готовым, в застывшем, догматическом виде. Процесс формирования понятий обеспечивает новизну и актуальность исследования, а также обнажает в замысле работы высокий уровень научных претензий.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Работа была защищена 22.12.09 г. в диссертационном совете Д 212.172.03 Новосибирского государственного педагогического университета

² «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто. СПб.: Мирь, 2009. — 1488 с.

³ С точки зрения поэтики заглавия в один ряд с поэмой Ахматовой можно поставить «Поэму без предмета» В. Перелешина.

⁴ Анализируя «Мимику» Малларме, Ж. Деррида размышляет о «подвешивающей силе» заглавия и о том, как Малларме ослабляет позиции заглавия, лишает его возможности быть лишь «головой и престолом» текста: «...заглавия, которое, подобно голове, престолу, прорицателю, слишком выдается вперед, говорит слишком громко, причем одновременно и потому, что оно повышает голос, и потому, что оно занимает верхнюю часть страницы, которая становится бросающимся в глаза центром, началом, заветом, начальствованием, архонтом... Малларме требует утихомирить заглавие». (Деррида Ж. Диссеминация. Екатеринбург, 2007. С. 224.)

⁵ В ЛГ за 23 ноября 1965 года приведен разговор Ахматовой с Д. Хренковым, где отражено следующее признание поэтессы: «Вспомним первую русскую поэму “Евгений Онегин”. Пусть нас не смущает, что автор назвал его романом. Пушкин нашел для него особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Казалось бы, и строфа, и интонация, так счастливо найденные, должны были укорениться в русской поэзии. А вышел “Евгений Онегин” и вслед за собой опустил шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской “разработкой”, терпел неудачу».

⁶ Вероятно, «кружевной платочек» у Ахматовой — это расплывчатый отзыв пушкинского «То выронит она платок» («Евгений Онегин», 5, XIV), «Или платок подымет ей» («Евгений Онегин», 8, XXX).

⁷ Резко разведя и противопоставив «биографического автора» («человеческое лицо») и лирического героя («легендарного автора») в статье 1921 г. о Блоке, Тынянов в других случаях, например, в «Литературном факте», прибегает к нюансировке отношений между «биографическим автором» и повествователем, для чего вводится понятие «авторского лица» (Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 268).

⁸ «Мнимость», «фантомность» лирического сюжета сквозит и в одном из ключевых определений лирического сюжета Ю. Н. Чумакова: «Лирический сюжет возникает как событие-состояние, проведенное экзистенциально-поэтическим временем, и опознается внутри словесно-стиховых конфигураций, где он присутствует, но не предстает» (Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета. М., 2010. С. 85).

⁹ Мотив голоса (и всевозможные производные мотива, такие, как патефон и т. п.) очень часто акцентируется в современных работах не только о «Поэме...», но и вообще о творчестве Ахматовой.

¹⁰ Мысль Дж. Каллера о том, что «стихотворение представляется высказыванием, но это высказывание осуществляет голос с неопределенным статусом» (Каллер Дж. Теория литературы: Краткое введение. М., 2006. С. 84–85), для Ю. Н. Чумакова служит свидетельством присущего лирике «неразличения авторского голоса и других голосов (не “чужих слов” — их в лирике нет!), что является следствием «реликтового смыкания лирики и мифа» (Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета. С. 42–43).

Б. М. Мансуров

Заметки по поводу книги Ивана Толстого «Отмытый роман Пастернака: “Доктор Живаго” между КГБ и ЦРУ»

В конце 2006 г. мне попалось на глаза интервью Ивана Толстого в газете «Московские новости» (№ 48, 15–21 дек.). Журналист Ольга Тимофеева опубликовала его под интригующим и жизнеутверждающим заголовком «Как ЦРУ издавало роман “Доктор Живаго”». В преамбуле журналистка сообщила, что Иван Толстой (далее в тексте — И.Т.), «известный исследователь истории русской эмиграции, готовит к изданию трехтомник, который перевернет наши представления об эмиграции. <...> Сюжет о Нобелевской премии Бориса Пастернака предстанет в новом, неожиданном свете». Интервью И.Т. имело мажорный настрой первооткрывателя и победителя, в чем читатель позже сам сможет убедиться. Мне была знакома эта тема из книги воспоминаний Ольги Ивинской «В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком». В 1978 г. она вышла на русском языке во Франции и в переводах еще

в 20 странах, в СССР была под запретом до 1992 г., когда с нашей помощью была наконец издана в России (М.: Либрис). Тема романа «Д.Ж.» не раз звучала и в наших беседах с О. Ивинской на протяжении семи лет еженедельных встреч, начиная с 1988 г. по июнь 1995 г. (О. Ивинская скончалась 8 сент. 1995 г.).

До 2006 г. вышло в свет несколько важных работ, где активно освещалась тема издания романа «Доктор Живаго»:

С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. М.: Сов. писатель, 1990;

Данин Д. Бремя стыда. М.: Московский рабочий, 1996;

Борис Пастернак и власть 1956-72 гг.: Документы (из архива ЦК КПСС, КГБ и Президента РФ). М.: РОССПЭН, 2001;

Фельтринелли Карло. Senior Service: Жизнь Джанджакомо Фельтринелли / Пер. с итал. И. М. Заславской, Я. А. Токаревой; Предисл. Е. Б. Пастернака. М.: ОГИ, 2003.

Осведомленный на тему перипетий издания «Доктора Живаго», я обратил внимание на ряд умолчаний и даже нелепостей в интервью И.Т., но решил не реагировать сразу, а дождаться книги И.Т. о ЦРУ и «Д.Ж.».

В 2007 г. появилось в России интересное издание Серджо Д'Анджело «Дело Пастернака: Воспоминания очевидца» (М.: НЛО, 2007). Написанная «соучастником преступления» (формулировка из дела в КГБ о выходе романа «Д.Ж.» на Западе), книга Д'Анджело давала для И.Т. много информации как возможности исправления ряда нелепостей, проявившихся в его интервью 2006 г. и затем перенесенных в книгу «Отмытый роман...» (М.: Время, 2009). И, конечно, мне думалось, что И.Т. дождетса открытия главных материалов из архива Нобелевского комитета за 1958 г. о реальной истории присуждения Нобелевской премии Борису Пастернаку (эти материалы официально открыты 50 лет спустя, в октябре 2008 г., в них опубликованы «тайны» и подробности присуждения Пастернаку Нобелевской премии по литературе). Но господин И.Т. почему-то стал спешить с выпуском книги, и она была представлена в Москве в начале декабря 2008 г. на 10-й международной книжной ярмарке «Non-fiction». 7 дек. 2008 г. обозреватель радиостанции «Эхо Москвы» Майя Пешкова взяла интервью у И.Т. Вновь звучали, как и в интервью 2006 г., его бравурные слова о разоблачении решающей роли ЦРУ в «отмывании романа Пастернака» и «выбивании» для Пастернака Нобелевской премии. По результатам интервью М. Пешкова сделала вывод: «Историк литературы И. Толстой, автор книги “Отмытый роман Пастернака”, утверждает, что ЦРУ подкупило Нобелевский комитет. Это была тщательно продуманная операция».

Однако, рассмотрим ситуацию, как говорит Жванецкий, «по мере поступления неприятностей». В своем интервью 2006 г. И.Т. заявляет:

«Ведь Нобелевская премия присуждена Пастернаку за издание романа на родном языке, как должно быть по уставу».

Где читал И.Т. такой Устав, в интервью не указано.

Следующее заявление И.Т.: «Один из “выдвигателей” Пастернака на Нобелевскую премию 58 года, Альберт Камю, получил следующий ответ: “Комитет хочет присудить премию, но нет русского издания романа”».

Материалы Шведской академии 1958 г. по «делу Пастернака» прочитал журналист Василий Геросин. Его обстоятельная публикация на эту тему вышла в январе 2009 г. в газ. «Взгляд», где он, в частности, пишет:

Архивариус Шведской академии Микаэла Хольмстрем представила материалы, включающие в себя списки кандидатов за 1957-й и 1958-й годы, пояснительные записки шведских литераторов по творчеству Пастернака от 1947-го и 1958-го годов, высказывания членов Нобелевского комитета в отношении кандидатов на присуждение премии.

Согласно архивным данным Шведской академии, в 1957 году кандидатура Пастернака — за его поэзию и переводы [отмечались его стихи и переводы Шекспира за многие годы и знаменитый перевод «Фауста» Гете. — Б. М.] — была выдвинута членом Нобелевского комитета Харри Мартинсоном. В списках кандидатов также значатся Лион Фейхтвангер, Жан-Поль Сартр, Альберто Моравиа, Роберт Фрост, Сэмюэль Беккет и другие.

Пастернак значился также среди четырех финальных кандидатов академии — наряду с датской писательницей Карен Бликсен и французским прозаиком Андре Мальро. Лауреатом же Нобелевской премии 1957 года стал французский писатель и философ Альбер Камю.

В 1958 году кандидатура Пастернака официально была выдвинута профессорами Ренато Поджолли, Харри Левином (Гарвард) и Эрнстом Симмонсом (Колумбийский университет, Нью-Йорк) в том числе и за роман «Доктор Живаго»¹.

К этому времени постоянный секретарь Шведской академии Андерс Эстерлинг уже прочитал роман Пастернака, вышедший на итальянском языке годом раньше. Он отметил, что «академия может принимать решение с чистой совестью», **невзирая на то, что «роман Пастернака пока еще не издан в СССР»**² (выделено нами. — Б. М.).

В книге проф. Стэнфордского университета Л. Флейшмана, наиболее авторитетного в мире специалиста по Пастернаку, читаем, что проф. Колумбийского университета Глеб Струве направил 30 янв. 1958 г. письмо в Шведскую академию с предложением выдвинуть Б. Пастернака на Нобелевскую премию³. Письма с отказом номинировать Пастернака на Нобелевскую премию *из-за отсутствия романа на русском языке* к Г. Струве не поступало.

Очередное яркое заявление в книге И.Т.:

Патовая ситуация, когда комитет согласен, друзья очень хотят, но нет денег (на издание романа на русском языке. — Б. М.). Оказалось, что требуется Бог из машины, черт из коробочки — кто угодно; некая сила, которая бы это издала. Потому что сгущение туч вокруг Пастернака достигло такой степени, что без Нобелевской премии поэту грозила публичная казнь. <...> Жаклин де Прауйяр,

французский славист, единственная на Западе обладала правленной рукописью, но выпустить ее не могла. Сама напечатать книгу по финансовым причинам она не сумела, а отдать в руки ЦРУ — означало гибель карьеры.

Занимаясь сбором материала и написанием книги о «Д.Ж.» в течение 20 лет, И.Т., видимо, забыл, что копии своей рукописи романа Пастернак передавал лично нескольким адресатам: в мае 1956 г. — через Д'Анджело для итальянского издателя; летом 1956 г. — профессору Оксфорда Г. Каткову; летом 1956 г. — Исаие Берлину для передачи сестрам в Англию; в январе 1957 г. — французской славистке Жаклин Д'Пруайяр; летом 1958 г. — представителю американского издательства, Владимиру Толстому⁴ (символическое совпадение фамилий с И.Т.).

О какой «публичной казни Пастернака» в конце 1958 г. стелает И.Т.? Пастернак выполнил требование советской власти задержать публикацию романа на полгода и даже (по требованию той же власти) послал Фельтринелли телеграмму: «Верните роман на доработку», — но получил отказ от темпераментного итальянца, члена и спонсора Итальянской компартии.

Роман вышел в Италии в ноябре 1957 г., разошелся мгновенно, что привело к пятикратному повторению тиража в ноябре-декабре издательством Фельтринелли. Советские власти сделали вид, что такого романа вообще не существует, и спокойно согласились с тем, что Фельтринелли стал присылать часть гонорара Пастернаку. Ведь (по подлой сталинской методике) было прекращено издание стихов и переводов, а также показ пьес Пастернака, что лишило его заработка в своей стране. На обмен гонорарами Пастернака с западными писателями, издававшимися в СССР, как это предложил сделать Фельтринелли, генсек КПСС и «демократ» Хрущев не мог дать разрешение — стыдно, однако. Органы КГБ всё отслеживали, но не мешали.

Относительно заявления И.Т. об отсутствии денег на издание романа на русском языке для Нобелевского комитета, представим читателю несложный расчет. Для членов Нобелевского комитета хватило бы и 5 экз. книги, так как на русском читали из них не более 5 профессоров. Для главных славистов университетов мира — еще 15 экз. Дар шведскому королю и библиотекам Нобелевских столиц Стокгольму и Осло — еще 10 экз. романа. К октябрьскому заседанию Нобелевского комитета уже тысячи культурных людей в Европе прочитали «Доктора Живаго», опубликованного многотысячными тиражами на итальянском, французском и английском языках. Если бы нужен был роман на русском языке, то надо было напечатать не более 50 экземпляров!

Какие деньги на это нужны и кто их мог дать — ясно из интереса к роману со стороны крупнейших издательств Европы и Америки: Галлимара, Коллинз, Фишера, Мичиганского университета, Пантеона и др.

«Угроза» присуждения Нобелевской премии Пастернаку за 1958 г., как это ясно каждому здравомыслящему человеку, для миллионера Фельтринелли создавала сверхрекламу для получения сверхприбыли за изданный им роман. К тому времени его доходы только за «Д.Ж.» перевалили за сотни тысяч долларов (в книге С. Д'Анджело говорится о нескольких миллионах долларов доходов Фельтринелли от продажи книги, передачи прав ее издание на иных языках, экранизацию и т. п.).

Из моих бесед с О. Ивинской знаю, что к октябрю 1958 г. Фельтринелли непосредственно Пастернаку и через Ольгу прислал более 30 тыс. советских рублей (тогда высокой зарплатой в СССР считалась сумма в 200 руб.). Так что на издание 50 экз. книги мог выделить деньги и сам Пастернак из своего гонорара. К слову, И.Т. цитирует эпизод из книги Ольги Ивинской «В плену времени» (с. 365) о том, что Пастернаку от Фельтринелли привезли гонорар — чемоданчик с пачками советских денег. Неужели Пастернак пожалел малую толику из гонорара для издания 50 экз. книг «Д.Ж.» для обеспечения обязательного получения «своей» Нобелевской премии. Денежный размер Нобелевской премии в сотню раз превышал расходы на издание, по заявлению И.Т., сверхнужного мизерного тиража романа «Д.Ж.» на русском языке.

В книге Л. Флейшмана о романе сообщается о встрече Жаблин еще **в августе 1957 г.** с представителем международной организации «Конгресс за свободу культуры», которая выделила средства на издание 1000 экз. романа Пастернака на русском языке. Активный интерес к изданию романа проявили главные политические организации эмигрантов из России: НТС и ЦОПЭ. Их не интересовали нобелевские прожекты, их главной задачей было — донести до советского читателя «антисоветский» роман Бориса Пастернака в период разгара «холодной» войны. Вот почему русский «Доктор Живаго» был напечатан в Бельгии в издательстве «Мутон» срочным порядком — к 24 августа 1958 г. — для **бесплатного распространения среди советских посетителей Всемирной выставки в Брюсселе.**

Эта выставка ЭКСПО-58 стала событием всемирного масштаба, так как проходила впервые после окончания Второй мировой войны. Она **открылась в августе 1958 г. и в октябре уже закрывалась.** Как пишет Л. Флейшман, вручение «Д.Ж.» советским туристам происходило в павильоне Ватикана, расположенном между павильонами СССР и США. Вручал книгу советским гражданам, как уже было сказано, *бесплатно* — Владимир Сергеевич Толстой.

И.Т. в «Отмытом романе» резюмирует:

Да, его [Пастернака] несоветская рукопись сыграла в масть американской разведке и закрутила полмира в политическую схватку. Не стыдиться, а гордиться по-моему сыгранной исторической ролью надо.

Особо выделил это место у И.Т. литературный критик Андрей Воронцов, опубликовавший рецензию на «Отмытый роман» (ЛГ, № 22, июнь 2009 г.): «Убийственны эти комментарии потому, что И. Толстой не только не считает Пастернака героем антикоммунистического сопротивления, напротив, всячески подчеркивает его соглашательство “доживаговского” периода».

Далее цитата из книги И.Т.:

Он принял большевизм настолько, что, к своему запоздалому ужасу, стал советским поэтом, членом правления Союза писателей, обладателем специальных талонов на «место у колонн» и на такси.

Странно, что разоблачитель «обласканного властью» Пастернака не привел в пример своего однофамильца, советского графа — писателя Алексея Толстого, имевшего, кроме «пастернаковских привилегий», еще три автомобиля, спецквартиру, несколько сталинских премий и свободный выезд за границу для прославления «цветущего советского образа жизни» под пристальными лучами самого «умного, родного и любимого, всевидящего вождя всего прогрессивного человечества». И.Т. упустил также возможность процитировать обвинения промонархической части русской эмиграции в адрес автора «Д.Ж.». «Пастернак блестяще выполнил “социальный заказ” партии и правительства. Пастернак не жалел красок, чтобы изобразить в самых мрачных тонах только белых. “Документ эпохи” в “Д.Ж.” составлен так, как нужно большевикам», — этот выкрик из статьи Д. Пронина в газете «Русские новости» (Сан-Франциско) приводит в упомянутой выше книге Л. Флейшман, наряду с категорическим заявлением В. Набокова: «Выпуск “Живаго” у коммуниста Фельтринелли и вся нобелевская история с Пастернаком с начала до конца являются хорошо просчитанной интригой советских властей».

Значит Госдеп, ЦРУ, МИ-6 и прочие разведки Запада не подозревали, какую услугу они оказывали ненавистным Советам, тратя силы и средства на издание «столь просоветского романа» Пастернака, да еще по глупости своей, раздавая книгу БЕСПЛАТНО советским туристам... Из разоблачений И.Т. мир узнал, что Пастернак являлся самым тайным, опытным и коварным агентом Кремля для исполнения задания советских властей по «разложению и подрыву западных, империалистических демократий». Открыто и торжественно пишет он в своей книге:

Перед нами история, закрученная именно Пастернаком, и никем иным, причем до поры до времени руководимая им из Переделкина [нам открыта сверхсекретная тайна о том, что на даче Пастернака был филиал КГБ. — Б. М.], пока она не стала выскальзывать из его рук и подчиняться обстоятельствам, над которыми властвовать в одиночку не мог никто...

Тогда, видимо, уже подключились к делу все главные, тайные и явные, силы советских органов (ГРУ, дипломаты, члены СП, журналисты и пр. агенты влияния), чтобы заставить западные издательства **отказаться** печатать роман «Доктор Живаго».

Парадоксально, но именно И.Т. в интервью с М. Пешковой в дек. 2008 г. на «Эхе Москвы» вдруг стал микшировать «руководящую роль Пастернака из Переделкина» (видимо, ранее неосторожно проговорился о сверхсвятом в КГБ), заявляя:

Над книгой совершали противоправные действия, которые не имели никакого отношения к самому Пастернаку. Он сидел за «железным занавесом» и ничего этого не знал [вот те на! — Б. М.]. Это действия западных разведок, и, прежде всего, американской разведки.

А. Воронцов с интересом отметил нонсенс, связанный с названием книги И.Т. «"Доктор Живаго" между КГБ и ЦРУ»: «КГБ фигурирует в названии ради красного словца — какая-либо его заметная роль в этой истории в отличие от ЦРУ И. Толстым не прослеживается».

Право странно, что за 20 лет собирания материалов к своей книге о Пастернаке И.Т. не удосужился прочитать давно опубликованные письма Пастернака, отражающие зловещую роль советских МГБ, КГБ в «руководстве своим подопечным».

1 ноября 57 г. Пастернак пишет сестре Лиде в Лондон: «Моя дорогая, началась пропажа моих писем, причем самых важных». В письме к Жаклин во Францию: «Жорж⁵ мог бы, если бы захотел, описать Вам замаскированную зависимость, в которой тайная полиция (МГБ) постоянно нас держит (меня и всю семью Ольги⁶, ее сына, дочь и ее саму, как заложников) все время шпиона и следя, судя по собственным открытым и бесстыдным признаниям этого учреждения. А тайна моей переписки!».

Как и многие советские пастернаковеды, И.Т. не приводит текста секретной записки КГБ, направленной в ЦК КПСС 18 февраля 1959 г., об «антисоветской» сути Пастернака:

Как видно из агентурных материалов, Пастернак среди своих знакомых неоднократно высказывал антисоветские настроения <...> Как это установлено в ходе контроля за письмами Пастернака, которые он пытался отправить за границу <...> К числу лиц из близкого окружения Пастернака, не разделяющих точки зрения советской общественности, относится сожительница Пастернака, Ивинская О.В.

Председатель КГБ. Шелепин

Эта записка с целым рядом других секретных документов на «антисоветчиков» Пастернака и Ивинскую была опубликована в 1994 г. именно в Европе, где И.Т. успешно собирал материалы для разоблачения Пастернака. В России же эти материалы стали широко известны

из книги «Борис Пастернак и власть: 1956–1972 гг.». Видимо, подлинные документы КГБ не интересовали автора «Отмытого романа...», поскольку И.Т. не хотел разрушать своих вымыслов и коварных утверждений.

В цитированной выше рецензии на эту книгу А. Воронцов отмечает: «Нетрудно заметить, что самого Пастернака И. Толстой, мягко говоря, недолюбливает... Красною нитью через всю книгу И.Т. проходит мысль, высказываемая не прямо, а намеками, что литературный успех, всемирная слава, Нобелевский триумф — это результат расчетливого пиара, интриг, махинаций, закулисных сделок и действий разведслужб, и менее всего — таланта писателя».

И.Т. не сознается, что мысль о разведках он взял у писателя В. Набокова, который *сразу почувствовал* запах советской разведки в деле с романом «Доктор Живаго» (см. выше). Но откуда же у И.Т. эта неприкрытая злость к Пастернаку? Ведь он хорошо знает о «гневе всего советского народа» в октябре-ноябре 1958 г., в дни травли поэта в советской печати и радио за Нобелевскую премию: *лягушка в болоте, свинья, иуда, изменник, власовец, которому надо загнать пулю в лоб...* Невольно возникает мысль: неужели И.Т. за что-то мстит Пастернаку?

Вспомнил совет Козьмы Пруткова: «Зри в корень!» — и, обратившись к корням И.Т., обнаружил в романе «Доктор Живаго» обилие неожиданных встреч героев, зачастую — невероятных совпадений. Думается, что *случай Ивана Толстого* — одно из таких совпадений. Это встреча с Пастернаком внука советского графа-писателя Алексея Толстого, по линии отца, и внука известного переводчика Михаила Лозинского, по линии матери Н. М. Лозинской.

Автор «Ивана Грозного», «Петра I», трилогии «Хождение по мукам» и др., Алексей Толстой был известен в эпохе и тем, что получил пощечину от поэта Осипа Мандельштама за оскорбление женщины — Надежды Мандельштам. Известно и то, что после экранизации его «Ивана Грозного» (реж. С. Эйзенштейн), где в угоду Сталину прославлялись опричнина, жестокие убийства и деспотизм, Пастернак сказал: «Какая подлость! Какие они свиньи — и Эйзенштейн, и Алексей Толстой, и эти все. Я с ними не мог общаться, на многие годы почти отказался от встреч с людьми. Я не терплю нашей интеллигенции за раболепие перед силой и половинчатость. Это какие-то полулюди!»⁷.

Поразительно, что Пастернак невольно оказался и обидчиком М. Лозинского. В 1940 г. Вс. Мейерхольд, отказавшись принять к постановке трагедию «Гамлет» в переводе М. Лозинского, заказал новый перевод Борису Пастернаку. Известно извинительное письмо Пастернака к Лозинскому от 1 марта 1940 г., где, в частности, есть строки, высвечивающие истинное благородство и честь, присущие Пастернаку:

Я глубоко, против воли и наперекор природе виноват перед Вами. <...> Вы, наверное, знаете, что перевод был предпринят не по моему собственному почину. Побуждение исходило от театров, между прочим, от Мейерхольда. За отделкою и перепискою я обложил себя всеми переводами, чтобы принять в расчет все сделанное. <...> Зачитавшись Вашим переводом, я вообще испытал чувство острого стыда от того, что не позаботился ознакомиться с ним раньше, т. е. оттого, что при таком переводе, пусть и ценой уговоров, я решился на новый. <...> Ваш Данте совершенное чудо. <...> Весь год Вы были у меня на языке. Вы, верно, это знаете от других. Как Ваше здоровье? Напишите, что Вы простили меня. Ваш Б.П.

«Разоблачая» Пастернака, И.Т. в черном свете представил и образ любимой женщины и музыки поэта. Ведь она посмела написать о Пастернаке книгу, приводя его резкие слова в адрес сановных советских писателей, увешанных орденами и сталинскими премиями!

В книге И.Т., в главе «Действующие лица: Ольга Ивинская», она характеризуется «как обманщица, державшая престарелого, но темпераментного поэта в сексуальном плену». Читателю, знающему историю жизни и любви Бориса Пастернака и Ольги Ивинской, трудно представить себе, как могла она «держат в сексуальном плену» поэта, находясь с октября 1949 г. до мая 1953 года в Лубянской тюрьме, а затем — в мордовском концлагере, куда ее бросили «по рекомендации» *рыбного деспота*⁸.

Такое отношение к Ивинской сродни клевете некой журналистки Н. Дардыкиной, в ноябре 1997 г. причислившей Ивинскую к разряду обманщиц и валютных контрабандисток и заявившей «на основании закрытых материалов», что Ивинская была «приставлена к Пастернаку органами и партией». На это профессора-слависты из Франции Мишель Окутюрье и Жорж Нива, близко знавшие Пастернака и Ольгу Ивинскую, ответили:

Грубая и невежественная клевета [Дардыкиной] не скрывает своей подлинной цели: помешать возвращению наследникам О. Ивинской автографов, рукописей и писем Пастернака, отобраанных у нее во время ареста в 1960 г. [речь идет о втором, «хрущевском» аресте Ивинской. — Б. М.]. <...> Пытаться очернить память Ольги Ивинской не просто морально недопустимо, это подло (Известия. 1998. 14 янв.).

Приведем, кстати, реплику А. Воронцова в его рецензии на *скандальную* книгу И.Т.:

Вокруг книги сразу повисло напряженное молчание. Впрочем, многоопытная Н. Дардыкина дала в «МК» довольно большой материал о ней в конце февраля, но написала так общо, так по-советски обтекаемо, со столькими недоговоренностями, что все скандальные углы «Отмытого романа» оказались совершенно сглаженными.

А говорят, в советское время не было в газетах профессионалов! Были!

Конечно, были советские профессионалы со стажем, например Д. Заславский, до ужаса «любивший» поэта Пастернака. Он, видимо, оставил немало прилежных учеников.

Однако вернемся к ЦРУ и Нобелевской премии Бориса Пастернака. После анализа материалов Нобелевского архива журналист В. Геросин обнаружил одну из сенсаций из рассекреченных архивов: **Пастернак выдвигался на Нобелевскую премию шесть (!) раз** — в 1947, 48, 49 и 59 гг., т. е. еще при Сталине, и в 1957 и 1958 г. при Хрущеве.

Некоторые пастернаковеды считают, что если бы Сталин узнал о выдвижении Пастернака на «вражескую» премию, это означало бы, скорее всего, его физическое уничтожение. На мой взгляд, это неверное мнение. За четыре года подряд факт выдвижения Пастернака на премию Нобеля стал «секретом», известным всему свету. Среди членов Нобелевского комитета всегда были писатели с левыми взглядами и даже сочувствующие Советам, они гордились номинированием советского писателя Пастернака на главную в мире литературную премию.

Сталину, считавшему себя «провидцем и мудрым вождем всего прогрессивного человечества», несомненно, льстило то, что он еще в 20-е гг. назначил Пастернака в составе «святой троицы» (Есенин, Маяковский и Пастернак) на роль «глашатаев эпохи». Он даже оберегал Пастернака от завистливой когорты советских писателей, и особенно после самоубийств Есенина и Маяковского — оберегал жизнь последнего «глашатая», но регулярно напоминал ему — «надо почитать хозяина и чаще восхвалять его, тем более, когда пишешь роман».

В. Геросин сообщает любителям и недругам Пастернака:

Рассекреченные архивы никак не подтверждают причастность американских спецслужб и Генсека ООН шведа Дага Хаммаршельда к давлению на Нобелевский комитет в 1958 году⁹. По всему выходит, что Пастернак победил в честной, и, что для нас чрезвычайно приятно, именно в литературной борьбе. Награждению Пастернака в 1958 г. предшествовало его долгое «стояние в очереди», что типично для 50% Нобелевских лауреатов. Нобелевская премия дана Пастернаку в первую очередь «за литературу» — вот, что можно утверждать сегодня с большей вероятностью, чем когда бы то ни было!

Читателю «Отмытого романа...», думаю, интересно будет мнение по данному вопросу Л. Флейшмана, как наиболее авторитетного специалиста, опубликованное в его книге «Встреча русской эмиграции с «Доктором Живаго»»:

Громогласные «разоблачения» причастности ЦРУ к выпуску русского Доктора Живаго бессодержательны и «тавтологичны», поскольку, во-первых, абсолютное большинство эмигрантских (и не только русских) книг, журналов, газет или радиопередач после Войны субсидировалось правительственными инстанциями США, а во-вторых, потому, что эта финансовая поддержка ни в малейшей степени не приводила к унификации мнений и нивелированию оценок. Из давно известного факта причастности ЦРУ к русским зарубежным изданиям

И. Н. Толстой, в стремлении придать старому материалу свежую детективно-сенсационную окраску, сделал в своей книге совершенно ненаучные выводы. <...> Видные представители эмигрантской интеллигенции, в естественном союзе с интеллектуальной элитой Запада, оказывали воздействие на вашингтонскую администрацию в стремлении обеспечить и ускорить появление «Доктора Живаго». <...> Именно совокупные усилия нескольких центров интеллектуальной, общественной и политической деятельности русской эмиграции — ЦОПЭ, НТС, радиостанция «Свободная Европа», мюнхенский Институт по изучению СССР и главные русские газеты Америки и Европы — смогли донести до сознания администрации США значение обнародования романа и смысл всего «дела Пастернака» (с. 214).

В завершение разговора о книге И.Т. приведем два мнения. Вывод, сделанный А. Воронцовым: «Мне неизвестно, пробовал ли автор “Отмытого романа” писать прозу, но чувствуется в нем какая-то Геростратова злоба графомана. А злоба — коварный стимулятор, разум застит».

Напомню также слова Варлама Шаламова — одного из самых честных и пронзительных русских писателей, который, прочитав рукопись романа, отправил Борису Пастернаку письмо: «Я никогда не писал Вам о том, что именно Вы — совесть нашей эпохи — то, чем был Лев Толстой для своего времени. <...> Вы — честь времени, его гордость. Перед будущим наше время будет оправдываться тем, что Вы в нем жили. Я благословляю Вас».

30 сент. 2009 г.

Читатель Борис Мансуров

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Никто из них не получал писем от Академии с отказом на номинацию Пастернака.

² Режим доступа: <http://vz.ru/culture/2009/1/21/248809.html>

³ См.: Флейшман Л. Встреча русской эмиграции с «Доктором Живаго». Стенфорд [США], 2009.

⁴ Л. Флейшман пишет, что редактор издательства «Мутон», которое издало роман «Д.Ж.» на русском языке, получил экземпляр оригинальной рукописи романа с собственноручными авторскими пометами на полях и исправлениями. Ему были показаны письма Пастернака, из которых вытекало, что Фельтринелли не имеет никаких прав на русское издание.

⁵ Жорж Нива, аспирант-славист из Франции, ставший в 1959 женихом Ирины Емельяновой, дочери Ольги Ивинской. Много раз встречался в доме Ивинской с Пастернаком. В 1957 г. проходил стажировку в Оксфорде и жил там, на пансионе у Лидии Пастернак-Слейтер. Письма Пастернака к Жаклин опубликованы были в России в 1992 г. в «Новом мире» (№ 1).

⁶ Ольга Ивинская — последняя любовь и адресат его стихов, «Лара романа Доктор Живаго».

⁷ Об этом написала Ольга Ивинская в книге «В плену времени» (с. 146).

⁸ Об этом также в книге О. Ивинской. Более подробно эта тема, включая сведения о роли О. Ивинской в судьбе поэта, освещена в книге: Мансуров Б. Лара моего романа: Борис Пастернак и Ольга Ивинская. М.: Инфомедиа Паблшерз, 2009.

⁹ На мой взгляд, это давление было более логично в 1949 г. при Сталине, когда в СССР шла подлая по своей сути «борьба с космополитами».

«ОТПУСТИ МЕНЯ, И ТОГДА Я ОСТАНУСЬ С ТОБОЙ...»

[Рец. на: Уланов, Александр. Перемещения +. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2007. — 64 с. (Книжный проект журнала «Воздух», вып. 31)]

Когда самый статичный образ начинает разбег («кем улитка пружина пруда заведена»), невольно становишься в позу бегуна на старте, «...отставая на бабочку следуй за ней». В названиях книг Александра Уланова уже живут динамичные образы («Направление ветра», «Волны и лестницы»). И в новой книге движение продолжается.

«Перемещения +» — пожалуй, нет более точного названия, отражающего особенности поэтической личности Александра Уланова. Поэт и его лирический герой релятивны в пространстве и во времени: в одном месте находятся (или не находятся) «кипяченый китاي» и «зооморфный подвал тугоплавкой москвы» («Москва в пути / что везде означает сплошной Китай»), в одном времени живут «ты» и шумерский царь («что ты делал в день когда погиб Гильгамеш»).

Аннотация к книге сообщает о том, что автор «живет в Самаре, Харбине, Подмосковье и др.», и это правда в той же мере, в какой аннотация не является художественной частью книги. Уланов неуловим, и текст его не поддается неумолимому копанию на одном месте, а растекается по вольным дорожкам горизонтальной строки и вертикальной рифмы (когда ее допускают в стих). Словно по тем расширяющимся полоскам света, что изображены на обложке книги.

Считывать важные смыслы в «Перемещениях +» возможно, не рассматривая текст как предназначенную лично для тебя «шифровку», но оставив в покое «удобное» восприятие синтаксических связей в тексте, освободив себя от косности привычного и начиная становиться самим собой. Если перевешивает раздражение (к примеру, из-за намеренного изменения грамматики и синтаксиса в книге), то его причины стоит искать только в себе.

Ведь Уланов — отличный помощник читателю, подсказчик ему. Поэт дает нам в руки крепкие, как лески, нити смыслов. Только тяни вперед и наслаждайся, предвкушая, какую добычу на конце лески подготавлило для тебя твое собственное воображение. Ловец смыслов, читатель Уланова — со-творец, со-рыбак, со-перник.

Поэт ставит рядом слова: «жертва богу яблоко взгляд и дым», а между ними оставляет богатый улов смыслов. Скрипка дана в руки, но насладиться ее звучанием сможет лишь тот, кто умеет играть на ней. Книга Уланова заиграет в воображении тех, кто понимает или захочет понять, как рождается поэзия. Нередко лагуна между словами уже частично заполнена, искра третьего смысла рождена и запечатлена на бумаге: «Полочки палочки кухонный барабан...».

Уланов не скрывает свою методику письма, а наоборот, рождая из читателя соавтора, обнажает ее. И делает это различными способами.

Создавая (оставляя) синтаксическую неоднозначность:

Над кофейной гущей ветер проносит змей
их? его? или ветер несут?

Предоставляя читателю право самому мысленно расставить знаки препинания, порой по принципу «казнить нельзя помиловать»:

...изгибаются рыбы в ладонях лежат слова
...находя друг друга в открытых ладонях держа

Прибавляя смыслы путем прибавления букв, создавая зримые варианты:

останови (в) слова распространив края

Играя подобиями идиом:

...разбирая постель

Разрешая продолжить строку (причем давая легкое задание):

Глаза и улыбка, больше ничего на лице, да и не надо. Чтобы остановилось сердце у того, кто.

(Читатель продолжит: «у того, кто любит». — Е. З.).

Стыкуя однокоренные слова:

...не боясь бояться и ожидая ждать

Перебирая ударения, словно струны:

...сто́ит ли знать, что в этом полдне превосходит восторг? Стои́т ли знать полевых цветов?

Александр Уланов многообразен и поэтому еще более притягателен для читателя-соавтора. Его поэзия, как из щедро протянутых ладоней, питается из различных ипостасей его личности, допуская вкрапления в русскоязычную ткань стиха английских слов и выражений (Уланов-переводчик), иницилируя диалог с читателем как рождение интриги, интереса, провокации (Уланов — плодовитый и интересный критик), создавая логически живущую структуру (Уланов — кандидат технических наук).

Поэт называет свою книгу «четвертой книгой стихов», но «Перемещения +» — это книга стихов и лирической прозы (прозаических миниатюр). В прозе Уланова, в отличие от его стиха, всегда расставлены знаки препинания, что указывает на программность в сознании автора «Перемещений +» двух типов художественной речи, причем программность формальную, основанную на константных их отличиях — ритме и графике, а также на доминантах стиха. Так, для Уланова важно преобладание в его поэзии строфы, а также эксперимент с фоникой, к примеру, с согласной рифмой в нечетных строках стихотворения «медленно падает волос выпущенный ладонью...»: «ладонью» — «ожиданье», «открытый» — «обороты», «трубы» — «рыба». Но в смысловом поле книги и стих, и проза — одно большое произведение, метатекст.

Исчезающие (надолго) и вновь возникающие знаки препинания, заглавные буквы, изредка оживающие в начале всех поэтических строк или только в начале строф, или в абсолютном начале текста... Почему такое мерцание? Уланов в достатке владеет способностью создавать реалистические произведения, как художник-авангардист — виртуозные зарисовки с натуры. Для читателя в книге подготовлены не только графические и синтаксические аргументы, но и каскад поэтических сентенций, написанных без головокружительных смысловых сальто: «кто желает праздник найти старается праздником быть», «каждый с кем говоришь на тебе оставляет след», «для рисунка пыль на стекле для письма песок или снег», «легче труп оживить чем забытый труд», а порой и созданных словно бы с предельным снисхождением к читателю-новичку: «пусть листья превращаются в бережных птиц».

Рядом с лирическим героем — «те кто молчат с тобой бабочка ящерица пустота». Рядом не люди. Люди — в бинокле его мировоззрения. Он, сторонний наблюдатель, самодостаточный в своей поэтической скорлупе, не ищет человеческой поддержки, потому что склонен давать и любоваться, а не брать и ждать восхищения. Впрочем, это то, что видно на поверхности. Но и это — явный признак силы и гармонии. Лирический герой не один. Но чтобы ярче почувствовать вспышки любви к себе, защиту и покой, поэт очеловечивает неантропоморфные

образы («усталость ив», «угловатый холод», «несерьезный кленовый сироп») и — особенно настойчиво — овеществляет эфемерные явления природы («кожу снимает потерянная метель», «наклонился ровный пустой свет», «ветер изношен до дыр», «замыкая воздух между пальцев»). Так поддержка мира становится ошутимее, крепче.

Эта кровная дружба с животными, растениями, явлениями природы взаимна («выслушай мышь между длинных ногтей»).

Уланов находит анималистические, флористические и другие природные аналогии в своих чувствах, во внешности дорогой сердцу женщины, видимой словно издалека («ящерицей тепла угадывая наклон», «приближаясь в реке каштановой плыть легко»).

Александр Уланов — мастер мини-образа. «Ручные ягоды», «ты в башне из яблок», «кожа яблока неодетого», «между чугунных вишен и кислых скал», «магнитное поле для стальных опилок воды и речи», «теплее пальцев язык»... У поэта есть излюбленные, настойчиво всплывающие мотивы — «чай», «раковинка», «бабочка», «змея»... По мини-образам, как по сегментам моста, по прутьям, из которых сплетен соломный каркас, читается динамичная книга Уланова.

Крайне редко стихотворения А. Уланова воспринимаются как сконцентрированные в себе капсулки. К примеру, автономно стихотворение «Хриплый холод на коросте сна...», в котором воссоздан уникальный образ болезненной бессонницы, рожденный мотивами съедающих «цвет» «клея и кислоты», «человека», проглоченного «дрожью потолка», «ртутных пушинок на окне», «опухшей двери», «вареной кровати», «плавленого сырка мозга». Но в отличие от подобного замкнутого художественного мира, практически все произведения Уланова своими частями живут в других текстах книги — нет, не только интертекстуально, а именно физически, их полное рождение происходит только при знакомстве со всей книгой. Словно бы прутья моста расположены не по порядку.

помощь помеха одно и то же осколки мосты

В «Перемещениях +» — стихи, «написанные без разрешения», «ворованный воздух» (по эпиграфу из Мандельштама, предпосланному к книжной серии, в которой увидели свет «Перемещения +»), и они живут по своим законам, не важно — внутри ли цикла, растворенного в книге (цикл «Сплошной Китай»), или капсулкой бессонницы.

«Даже если проснешься с цветком в руке», а может, и с веточкой лавра, ловец смыслов, осознай, что это метафора, просто она — конкретна. Верь в нее, и тогда произойдет «встреча на берегу руки», которую вызвал к жизни Александр Уланов.

В ПАРКОВОМ РАЮ

[Рец. на: Рецепттер, Владимир. Ворон в Таврическом : книга стихов. 2006–2008. СПб. : Балтийские сезоны, 2009. — 80 с.]

«Погружаешься в парк, как роман, / Где ветвятся живые сюжеты...»
Художественное пространство новой книги Владимира Рецепттера по ходу ее движения становится адекватным парку. Очертания нового ландшафта обитания лирического героя возникают в книге постепенно — мир получает форму, планировку парка, сужается и расширяется до парка.

Законы возможного видоизменения ландшафта заданы самим автором: «А пространство не ищет финала». Петербург легко узнаваем в книге Рецепттера, его очертания не растворяются в «цветах петербургской химеры». Частичка «петербургского, стареющего этноса», лирический герой преображает город. Теперь не парк находится внутри города, а город внутри парка. Деревня как утопическая мечта лирического героя («Хочешь, вернемся сюда на века? <...> Сядем, поедем, вот — облака...») тоже бытует внутри парка и по его законам. Егеря выводят «собачек на овсяный луг», отдыхают, устраивая праздник на свежем воздухе.

В своем интервью с Вячеславом Куприяновым о феномене Райнера Марии Рильке я в свое время спросила: «Бытует известная фраза Рильке: “Если бы моя душа была городом, то она была бы Москвой”. Вячеслав Глебович, если бы ваша душа была городом, то каким?». Куприянов ответил: “Мне иногда кажется — лучше бы моя душа была деревней. Так проще ориентироваться...”. Лирический герой книги В. Рецепттера «Ворон в Таврическом» в своем душевном пространстве совпадает с парком.

Стремление идти «чокнутым канатходцем» «туда, куда долго влекло», и «одинокость, как коридор, / у которого нет окончания», вызывают к жизни художественный образ бесконечной прогулки в парке. «Ловитва» для героя «слаще, чем улов». Ловя приметы осени, он продолжает переживать весну («Тыловишь всё приметы...»).

Душа лирического героя эквивалентна и парку, и ворону в нем.

О, парк мой, чуть справа, вблизи от меня,
я чувствую, право, что ты мне — родня,
с замшелым прудом и скамейкой,
и вечно звучащей жалейкой.

(«О, парк мой, чуть справа, вблизи от меня...»)

С дурашливым видом, нетвердым шажком,
мой ворон в Таврическом ходит пешком.

Ему надоело летать, да спешить,
Он хочет, как люди, на старости жить.

Мой ворон невесел, да вряд ли уныл.
Немного он весил, добра не скопил.

<...>

Газетку подстелешь, натянешь треух,
пустого не мелешь и спишь во весь дух.
Всё лето в Таврическом ходишь пешком,
да глазом космическим косишь тишком.

(«С дурашливым видом, нетвердым шажком...»)

Описание птицы в парке постепенно переходит в описание героем самого себя.

Сиди да любуйся, но лучше не трожь,
добрей, да темнее в саду не найдешь.
И враг, и товарищ, и птица, и бомж...
Сидишь и не варишь, где сам-то помрешь...

Лирический герой (и ворон в Таврическом) — хозяйева парка. Остальные, соприкасающиеся с их миром, «пришлые».

Обитающих в парке человека и птицу объединяют бесцельность прогулок и одновременно внешняя деловитость (а скорее дурашливость), неприхотливость, одиночество, чувство «бездомности». Ощущение себя как «ворона в Таврическом» (или «старого грача», или «стрижа бездомного»), как и ощущение окружающего мира как парка приходит к лирическому герою не сразу, но неуклонно, настойчиво: «Становясь как будто на ходу / вороном в Таврическом саду». Не только сам герой, но и его друзья-ровесники воспринимаются им как «старые вороны» (см. в стихотворении, посвященном Станиславу Рассадину: «Живи молчком, как старый ворон, / кося на пришлых черный глаз»).

Живя в парке, герой сочувствует всему живому и умирающему в нем:

Четыре гибнущие ели
свое сегодня отболели
и пали поперек тропин...
Я возле них стою один,
зрачки расширены судьбою.
И жизнь, и смерть даются с бою,
а боль, утихшая вчера,
нешадна, словно медсестра...

Стареющий человек, выпадая из рутины, живет в контексте птиц, животных, деревьев: «На сколько лет давалось тело / Их [четырёх елей] душам в парковом раю? / В свою ли очередь стою?..». Важным событием является только уход, что яснее, чем человек, осознает собака:

Собака лежит на пороге
затем, чтобы я не ушел.
И все мои страсти убоги
пред тою, что пес предпочел.

И в мудрой его укоризне
не смена погод и свобод,
а знанье, что в нашей отчизне
событие — только уход...

Парк как душа становится «спасеньем от пустоши и нищеты», «отрадой, охраной, оправой». Парк не просто источник вдохновения, он существо, диктующее «слова, убеждения и страсти». Лирический герой записывает откровение парка и исповедуется ему. «Деревья, как стихотворенья, дают дышать».

Стареющий лирический герой сравнивает себя со стареющим парком:

...А парк стареет. Вот старенье,
способное свести с ума.

Опять латают дупла жезью,
увозят срубленный сушняк.

<...>

Идут просушки и подсадки,
Все чаще запрещают вход.

«Паутину отводишь с лица, / и она налипает на руки...». Старение как странное, непривычное ощущение себя другим волнует лирического героя, неустанно называющего себя «вороном» (аллегория мудрости, долгожительства), «старым грачом», «перестарком», «стариком бородатым, кудлатым», «глухим стариком», «старым олухом».

В пожилом возрасте «тело не по душе, а душа не по телу», «после книги шатает», «живешь, как больной». Синонимом жизни пожилого героя становится творчество: «И чокнутый старик / строчит стихотворенье / к последнему впритык / всё той же ручкой штучной, / простушкой без затей, / как с жизнью полнозвучной, / боясь расстаться с ней...». В мире «обрастанья вещами», в мире «пустых плащей», владельцы которых умерли, не остается места излишеству: «То и радуется нас, перестарков, / Что поблизости лишнего нет». Единственным, что остро необходимо в жизни, помимо еды, питья, сна, становится творчество: «Чистый стол, стопка чистой бумаги, / ручка-шарик, да стержень в запас. / Ведь попадает всё с колымаги, / что «Спецтранс» приготовит на раз».

Прошлое становится синонимом совести, честной прямоты жизни: «Что ищешь в горестях былых? / Да чистый звук. / Да честный стих / с помарками и без помарок», «Не лживой жизнь была, не лживой». Без честности и чистоты «пыль прошлого на легкие садится и не дает вдохнуть».

Герою приходится жить во времени, когда «горят, горят библиотеки». «Прощание с библиотекой» — так, по названию одного из стихотворений, входящему и в книгу «Ворон в Таврическом», озаглавлена книга В. Рецептера, вышедшая в 2007 г. в издательстве «Время» в серии «Поэтическая библиотека». Автор прощается и в буквальном смысле с библиотекой, которой «не пережить грядущий переезд», и с «библиотекой» как символом культурных ценностей, копилкой прошлого.

При радующей жизненности, естественности стиха книга В. Рецептера «Ворон в Таврическом» к тому же и тщательно организована. Так, разделенная на 4 части, в 1, 2 и 4 из них она повторяет название раздела в первой или второй строке его первого стихотворения («После книги...» — «После книги шатает. Живешь, как больной...»; «Пересечение зимы...» — «Пересечение зимы...»; «Ворон в Таврическом» — «...мой ворон в Таврическом ходит пешком...»). Заглавие 3-й части дублируется в названии одного из ее стихотворений — «Жил на свете...».

Не только поэт, но и известный актер и режиссер, Владимир Рецеттер в своей новой книге языком поэзии говорит и о театре, в прямом и символическом («жизнь — игра») смыслах этого слова. Можно убежать «со сцены прочь», но все равно окажешься «в другом порочном круге». Нынче «залы прорежены», «зритель не тот». Стал легендой и анекдотом «праведный дух творенья». Изображение тягот выживания в актерской среде («Премьер хотел жену зацапать. / Брал за кулисами за грудь...»; самоубийство уволенного артиста Кафтанова) соседствует у Рецептера с ласковым снисхождением к своим театральным собратьям: «Как к братьям меньшим относись к актерам. / Прикармливай и гладь по голове...». Оксюморон «благородного облика» и «оскала» заложен в «звериной природе» актера.

Обращаясь к литературной классике, Рецеттер проявляет необычное свойство продолжения, развития классического мотива. К примеру, четыре старика, несущие умершего юношу в «Скупом рыцаре» Пушкина, порождают в воображении современного поэта «REQUIEM», в котором прошедшие мимо «четыре еврея» влекут за собой развертывание мотивов народа, поколения, истории. Второстепенный мотив рождает масштабные лирические переживания. Пушкинское «Жил на свете рыцарь бедный...» оживает в стихотворении «Жил на свете...», посвященном памяти типического современного русского поэта.

Лирического героя В. Рецептера характеризует особенное ощущение полноты жизни, благодарной удовлетворенности.

Господи, Господи, что я хочу,
кроме того, что имею?
Да ничегошеньки!..
Чем оплачу
Чудную эту затею?

Слово «жизнесмерть», вызванное к жизни В. Рецептером, означает амбивалентное состояние жизнелюбия и понимания неизбежности смерти. В начале книги лирический герой просит возлюбленную не стареть («Не старей, моя радость, замри! / Опрокинь это быстрое время!») и в конце книги это сбывается («Ты умудрилась сорок лет спустя / одним едва заметным поворотом / пронзить меня, как вешнее дитя, / беспечно улыбаясь этим счетам»).

Жизнь вновь и вновь перетасовывается, память влечет к прошлому («калеча старые глаза, читаю письма фронтовые»; мальчик в метро с «цветущим нарывом на носу» как знак извечного повторения событий и ощущений; юношеский сон о девушке как «грех», который «ни вспомнить, не забыть»; «пальтишко-реглан» на старике в метро такое же, как было у героя в молодости).

Тема времени приводит за собой тему смерти. У Рецептера она особенно проникновенна и сопряжена с мотивами родства, дружбы: «Родные, родные!.. Мы с вами!.. / С крестами, потом — под крестами...»; мертвые друзья «появляются вмиг» на юбилейных застольях «из своих ненаписанных книг» («О, какая тоска — уходящая жизнь / и нехватка своих за столом!..»). Смерть для Рецептера, создающего образ «могилы-«коммуналки», — это и своего рода пристанище в кругу семьи.

Лирический герой, «умирая от радости», ждет ласточку. Кушнеровская ласточка-душа влетает в эти строки Рецептера (не зря именно А. Кушнер — автор отзыва о нем в книге «Прощание с библиотекой»). Ласточка Рецептера — «прочерк в небе, разбег, отголосок, черно-белая радость, душа, черновик, карандашный набросок» — черточка между двумя мирами.

Для стареющего человека особенным сокровищем становится молчание, немое созерцание («живи молчком», «молчи, с мобилкой не судачь», «да глазом космическим косишь тишком»).

Молчание и изнутри (особая немота), и внешне (особая глухота).

Господь мне посылает глухоту,
чтобы настроить не на спор и рынок,
а лишь на ту земную частоту,
что ловит бездну звуковых картинок.
(«Господь мне посылает глухоту...»)

И врубаются время в звучащий простор.
Электричество. Свет.

Немота...
(«Свет пропал, и приходится свечи зажечь...»)

Глухота и немота даны для того, чтобы успеть «расслышать всё до нитки, пока не отеканена черта, и дата не оттиснута на плитке...». «Светящая русская речь» стиха отодвигает тьму, а «родная глухота становится непостижимым слухом».

ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ НА ПУТИ К ДИАЛОГУ

Размышления театрала

Люди, напрямую не связанные с искусством, при соприкосновении с ним часто испытывают ощущение присутствия некоей тайны. Человеку бывает непросто объяснить самому себе причину того восторга, который сопровождает восприятие произведения искусства. Так, например, обсуждая спектакль, зрители говорят на своем *зрительском* языке:

— Понравился спектакль?

— Да.

— А чем именно?

— Музыка хорошо подобрана, актеры здорово играли, декорации...

Хотя профессиональный внутритеатральный язык — совершенно особый, именно таких простых слов и ждут создатели спектакля. Зритель — всё-таки гость, приглашенный ненадолго в таинственный театральный мир, каковым он ему представляется. Таковым он ему и должен представляться, по закону иллюзии, который является важной составляющей театра! Но в это короткое время зритель желает стать частью той тайны, сущность которой ему так непросто сформулировать, и очень важно сделать зрителя со-участником и со-творцом происходящего на сцене. Чувство ответственности и долга перед зрителем не может оставаться в стороне при создании спектакля. Эту мысль можно счесть неактуальной, а кто-то прямо скажет, что она в корне неверна: мол, художник есть художник, он независим от чужих мнений. Но кардинально отличаются друг от друга эти два пункта: «помнить о зрителе» и «действовать на потребу публике». Второе — сковывает в рамках моды, общественного мнения и т. п., первое же, напротив, служит подспорьем в творчестве, как и любое другое проявление сочувствия и умение понять и принять *другого* человека.

Итак, продуктивный диалог, при котором все участники слышат друг друга — одна из неперемennых целей театра. Но каким образом могут быть достигнуты такие гармоничные взаимоотношения, желанное взаимопонимание? Идеальный вариант в данном случае, наверное, таков: не идти на поводу у толпы и вместе с тем уметь «угадывать» настроение зрителей таким образом, что каждый находящийся в зале чувствует: всё происходящее — про него и для него. На пути установления такого диалога возможны различные решения. К некоторым

из них обращаются ижевские театры. Наиболее продуктивным с этой точки зрения представляется творчество театра «Молодой человек», в спектаклях которого часто используется прием активного взаимодействия со зрителем. Сквозным, то есть переходящим из спектакля в спектакль, можно назвать режиссерский прием, когда актеры выходят в зал и общаются со зрителем. Это неизменно вызывает сильные эмоции и отклик зала. Выбранный для общения зритель чувствует себя причастным к тайне более остальных, чувствует себя особенным, почти артистом. На первый взгляд, это — прием, чаще используемый в детских спектаклях, где, чтобы по-настоящему увлечь непростую аудиторию, необходимо задействовать ее в происходящем, а публика «взрослая» в этом смысле гораздо более закрытая, ей такого рода игра ни к чему. Однако может оказаться мифом то, что серьезный взрослый зритель менее охотно включается в общение с артистами. Игра — великая объединяющая сила, уравнивающая всех!

Почти ни одна постановка Евгения Столова (такие, как «Остров уединения», «Эмигранты» и др.) не обходится без этой увлекательной игры со зрителем. В спектакле «Навсегда, навсегда!» самого отважного из зрителей выводят на сцену и таким образом отчасти развоплощают его из зрителей в артисты. А самым показательным с этой точки зрения является, созданный по мотивам произведений Ф. М. Достоевского спектакль «Театр смешного человека». Е. Столов внимательно отнесся к текстам писателя, сумев на материале нескольких произведений вычленить такие эпизоды и сцены, которые органично сошлись в едином целом. Здесь уже все зрители максимально вовлечены в происходящее, поскольку сами находятся на сцене! Качество спектакля зачастую зависит от того, каков зрительный зал, но в данном случае эта зависимость усиливается в разы: если зрители не поддерживают *игру* — спектакль не сложится. От зрителя требуется открытость, умение принять условия игры и стать ее частью. Казалось бы, слишком многое требуется, но не случайно именно этот спектакль идет с большим успехом уже много лет и интерес к нему не утрачивается с годами!

Аналогичная в плане формы попытка постановки спектакля была недавно предпринята нашим Театром оперы и балета. Действие оперы «Риголетто» происходит в непосредственной близости от зрителя, который находится здесь же на сцене. Об успешности этой попытки пока говорить рано, поскольку спектакль еще не прошел испытания временем, но хочется надеяться, что сама попытка говорит о стремлении театра контактировать с аудиторией. В данном случае возникает вопрос о доступности подобного представления, ведь специфика опер-

ного искусства ставит перед режиссером и актерами ряд очевидных трудностей. Не окажется ли посещение такого спектакля роскошью для отдельных немногих зрителей, а не средством к сближению с залом?

Говоря об активном взаимодействии со зрителем нельзя не упомянуть о моноспектакле Ижевского Театра кукол «Записки сумасшедшего», где одному актеру (А. Мустафин) удается, как кажется, с легкостью удерживать внимание всего зала. В течение спектакля артист то и дело выводит зрителей на сцену (так, кроме всего прочего, создается эффект присутствия большего количества актеров), подбрасывает им реплики, даже переодевает. И само собой снова от зрителя требуется *игровой* настрой. Вообще, любой спектакль способна «убить» пассивность зрителя, здесь же и у него высокая, ко многому обязывающая, ответственная роль.

Разумеется, независимо от вышеописанных приемов, настоящее взаимопонимание достигается все-таки за счет *невидимого элемента*, — того, что трудно объяснить словами. Режиссер, актеры и зрители — союзники в творчестве, по крайней мере, должны таковыми быть, потому что они завязаны друг на друге, не существуют друг без друга. Еще одна сторона — критик — это «шпион» от зрителей, который смотрит из зала, но имеет к тому же доступ в закулисы и теоретически подкован в том (в частности в профессиональном языке), что театр осуществляет на практике. Ему, летописцу театральной жизни, тоже приписана высокая роль: служить проводником между театром и зрителем, то есть опять же способствовать развитию диалога между ними.

Глубокая вовлеченность в процесс театральной жизни всех сторон — режиссера, артистов, зрителей, критиков — залог развития театра как «живого организма». Не случайно знаменитое: «театр — храм искусства». Этот «храм» принимает в свои стены тех, кто ищет такие переживания, которые можно получить только здесь. Поэтому театр не должен быть глух и равнодушен к зрителю. По крайней мере, в таком виде он не может существовать долго, или тогда неизбежно возникает вопрос о себестоимости такого существования. Момент взаимопонимания между создателями спектакля и зрителями напрямую связан с жизнеспособностью театра.

Т. В. Зверева

«АХ, ЕСЛИ БЫ И ВПРЯМЬ ТО БЫЛО СКАЗКОЙ...»:

«Принцесса Турандот» на сцене Государственного театра кукол

Каждая новая постановка «Принцессы Турандот» — это не только преодоление исходного материала пьесы К. Гоцци, но и очередная оглядка на легендарную постановку Е. Вахтангова (1922), которая давно превратилась в миф. В большей или меньшей степени, но все последующие режиссеры оказывались в плену театральной легенды и были вынуждены преодолевать ее реальность. Казалось бы, в сложившейся ситуации театр обречен на поражение: вне зависимости от того, каким будет спектакль, он будет беднее того, *вахтанговского*, как вообще беднее наша действительность в ее соотношении с мифом. Однако вот уже почти 100 лет театральные труппы продолжают эту безуспешную борьбу с идолом. Режиссер Государственного театра кукол (Ижевск) Федор Шевяков — среди тех, кто решил бросить вызов и заявить о себе, ибо постановка «Принцессы Турандот» — это всегда испытание театра на зрелость, проверка его на жизнеспособность.

Обращение к классической основе (и здесь Федор Шевяков не изменяет себе) как всегда радует. Если уж провинциальный театр обречен утешать публику, то пусть это будет «высокое» утешение, и со сцены звучит текст Карло Гоцци в переводе Михаила Лозинского. Вместе с тем впечатление, полученное от посещения данного, несомненно, талантливого и зрелищного спектакля, нельзя назвать однозначным. Подобное впечатление вызвано не концепцией ижевского режиссера, а, скорее, проблемой бытования сказки К. Гоцци в современной России. «Принцесса Турандот» сыскала себе славу импровизационного спектакля, разрушающего границы «готового» слова. Триумфальное шествие итальянской пьесы в советское время обусловлено той внутренней свободой, которую она несла и которой так тогда не хватало. Злободневные шутки, отпускаемые актерами, способствовали ломке жестких идеологических и эстетических границ.

Современный театр существует в иных условиях — в мире, лишенном каких бы то ни было границ и запретов. Мы переживаем уникальную эпоху — эпоху, в которой возможно всё. Ситуация, о которой предупреждал когда-то Ф. М. Достоевский («всё позволено»), стала страшной реальностью. Отсутствие табу губительно как для общества в целом, так и для искусства в частности. Тем более что юмор чрезвычайно чувствителен к категории границы, его существование возможно лишь на грани дозволенного и недозволенного. Вследствие

этого современные актеры оказываются в трудной ситуации — шутить можно надо всем, но в, конечном итоге, — не над чем. Парадоксально, но свобода слова обернулась немотой для современного искусства.

Быть может, именно поэтому интуитивно Федор Шевяков почти уходит от импровизации, от острой злободневности спектакля. Его «Принцесса Турандот» всецело обращена к самой себе: «сказка для театра» становится «сказкой о театре» (не случайно режиссер обозначил жанр своего спектакля как «театральная сказка»). Артисты наслаждаются возможностью ничем не стесненной игры, разоблачая ее на глазах у зрителя и обнажая условность театрального искусства. Интерактивный характер разворачивающегося действия здесь более чем уместен. Бригелла (нар. арт. УР В. Климов), Труффальдино (А. Кузнецов), Тарталья (К. Мехряков) и Панталоне (засл. арт. РФ А. Мустаев) развлекают публику добрыми шутками и не менее добрыми песнями, одновременно зарабатывая себе деньги (которые очень кстати при нынешних окладах заслуженных и народных артистов Удмуртской республики). Зрители с удовольствием открывают свои кошельки и бросают монетки на поднос, который время от времени пронесит по залу Труффальдино. Кстати сказать, все четыре героя решены в соответствии с традицией итальянской комедии масок. Ну а то, что Труффальдино носит костюм китайского производства и говорит с одесским акцентом, а Бригелла является лицом кавказской национальности, вовсе не мешает «правдоподобности» комедии dell' arte и только способствует «вавилонскому столпотворению» на сцене.

Как известно, сказка К. Гоцци относится к жанру пародии, соответственно, зритель должен видеть перед собой не героя, а Артиста. Чем более оголена система речевых и пластических поз, тем более Артист обособляется от героя, превращаясь в главное действующее лицо пьесы. В ижевской версии «Принцессы Турандот» выигрышными являются те роли, в которых заведомо обнажена «искусственная» природа персонажа. Турандот (нар. арт. УР Г. Шевякова), Скирина (нар. арт. УР Т. Скобелева), Альтоум (засл. арт. УР С. Чирцев) воплощают на сцене особый пластический рисунок. Их движения уподоблены движениям марионеток, которыми руководит режиссер. Эта несамостоятельность артиста, его зависимость от концепции создателя как нельзя лучше подчеркивают условность всякой театральной системы. «Ненастоящий», иллюзорный характер происходящего на сцене воплощен в Альтоуме, который по существу вообще оказывается куклой, движениями которой управляют Панталоне и Тарталья. «Кукольность» явлена в фигуре Зелимы, имеющей «такие огромные груди, каких зритель, верно, никогда не видывал» (Н. В. Гоголь). Условность действия обнажается Бригеллой, «бергамский диалект» которого проявлен

в чрезмерном использовании частицы «как бы» («как бы театр», «как бы сказка», «как бы актеры» и т. д.). В конечном счете, все происходящее на сцене и в зрительном зале оказывается сводимым к общему знаменателю, обозначенному словом «как бы». Не только театр, но и сама реальность обнаруживает в себе черты иллюзорности. Кульминацией этого «условного» сюжета является диван мудрецов, представляющий собой незатейливую конструкцию соединенных между собой деревянных болванок.

Вместе с тем некоторые роли решены в принципиально ином ключе — здесь на первый план выступает образ Героя, в то время как сам артист остается в тени. Комедия масок уступает место комедии характеров. В подобном ракурсе представлены роли Калафа (арт. С. Антонов), Бараха (засл. арт. УР А. Тарасов) и Тимура (нар. арт. УР Е. Перевозчиков). Рисунок этих ролей, быть может, менее занимателен для зрителя, но очень важен для понимания общего замысла спектакля. Комический эффект возникает в результате столкновения различных манер исполнения. Так, например, взрывы смеха в зрительном зале вызывает появление Сирины, движения которой подчеркнута гротескны и неестественны, и Бараха, интонации и пластика которого, напротив, подчеркнута реалистичны. Еще большее комическое впечатление вызывает соединение в пределах одной мизансцены Калафа, пытающегося играть высокие трагические страсти, и Зелимы (нар. арт. УР А. Степанова), телесность которой разрушает заданный высокий план. Так еще и еще раз обнажается система театральных приемов, вследствие чего *язык театра* оказывается осязаемым и зримым.

Наконец, особо отметим, что одним из главных действующих лиц ижевского спектакля является маска. Речь идет не об итальянских масках, неотделимых от персонажей, а о маске как относительно самостоятельном персонаже пьесы. На мой взгляд, это одна из самых удачных находок Федора Шевякова. Маска — знак театра как такового. Однако не менее значимо и то, что маска соединяет два плана — внешний (явный) и внутренний (тайный), указывает на наличие скрытого сюжета. Маска в буквальном смысле задает героям еще одно «измерение». Так, Турандот, лицо которой, благодаря гриму, уподоблено маске, держит в руке белую или красную маски. Смена ликов становится самостоятельной линией сюжета. Система манипуляций, которые производит Галина Шевякова с маской, окончательно отделяет маску от персонажа, превращая ее в самостоятельное лицо. Показательно, что часто артистка, поворачиваясь к зрителю в профиль, держит маску анфас, как бы признавая ее ведущую роль.

В пространстве сцены маски визуально соотношены с очертаниями отрубленных голов и тем самым — со смертью. В спектакле Федора

Шевякова трагедийный план почти не прочерчен, он лишь просвечивает сквозь темные прорези масок. (Особенно важна в данном аспекте — красная маска, поскольку влечет за собой шлейф самых разнообразных ассоциаций, от знаменитой «Маски Красной смерти» Э. По до символистской рефлексии Вяч. Иванова: «Играет в куклы жизнь, — игры дороже свечи, / И улыбается над сотней масок — Смерть».) Вообще, пьеса К. Гоцци — классическое подтверждение первоначального симбиоза комедии и трагедии, а внешне занимательный сюжет о китайской принцессе восходит к древнейшей конструкции словесного агона, где, как известно, ответ на вопрос означает 'жизнь', а отсутствие ответа — 'смерть'...

Роль принцессы Турандот — несомненная удача Галины Шевяковой. Скорее трагическое, нежели комическое решение роли как нельзя лучше отвечает замыслу К. Гоцци. Красавица Турандот, чьи чары покорили Калафа, не скрывает, а обнажает свою подлинную натуру. Замечательно, что Галина Шевякова не боится некрасивости своей роли. На протяжении спектакля жесточайшая внутренняя борьба не раз искажает лицо героини, не раз из уст принцессы вырываются непозволительные интонации. Артистка идет в своей игре до конца, вызывая откровенную неприязнь к своей героине со стороны зрительного зала. Две маски (белая и красная), два платья (белое и черное) как бы переводят внутренний конфликт во внешний план. Чудесное перерождение Турандот в конце пьесы — это не только победа добра над злом, здесь скрывается отречение от себя, принесение в жертву своей гордыни.

Вместе с тем счастливый финал, усиленный замечательной песней в исполнении всех артистов, всё же не является однозначным. Переживаемое просветление — просветление Театра. Принимая вслед за К. Гоцци заведомо «смирительную» позу, Федор Шевяков разместил на программке к спектаклю следующие слова: «Мои недоброжелатели, с их исключительными дарованиями, имея в руках подобный прекрасный сюжет, несомненно, сделали бы из него знаменитейшую пьесу, гораздо лучше моей и которая, несомненно, имела бы огромный успех. Я готов с этим согласиться». Это, действительно, программное заявление, полное иронии и самоиронии. Да, ижевские скоморохи сыграли «прекрасный сюжет», сделали свое благородное дело, — в течение двух с половиной часов они забавляли публику, позволяя зрителю забыть о его «невзгодах и бедах».

Но остаются в памяти прорези темноты на масках; остается городская стена, с головами жертв; остается диван мудрецов, символизирующий сокровенную природу всякой Власти... Наконец, остается жизнь, которая так не любит проигравших...

ВОСПОМИНАНИЯ

Е. А. Шпаковская

ЛЕНИНГРАДСКИЕ ГОДЫ

*Фрагмент воспоминаний**

Примерно в середине моей аспирантской жизни, а точнее, после первого года, произошло событие, которое многое изменило в моей судьбе. Мой руководитель по аспирантуре доцент Лидия Арсеньевна Гладковская летом 1947 года, когда все были в отпуске, уволилась и уехала с мужем в Ленинград. Она вернулась в свой родной город и родной университет, ее взяли на кафедру советской литературы. Квартиру они получили, то есть, большую комнату в общежитии на Невском, 10.

Вот так я оказалась без руководителя, с еще не сданными несколькими экзаменами и едва начатой диссертацией — в подвешенном, так сказать, состоянии. Моя приятельница, Дина Филатова, съязвила по этому поводу: «Тебя сдали по акту, как и все другие кафедральные дела». Но я этому не могла поверить. На кафедре сменялись временные заведующие (Якобсон), пока в 1949-м году не пришел из МГУ надолго В. В. Кусков. Тогда он еще не защитился (это будет в 1952 году). У нас появились опытные доценты Г.Е и А.В. Тамарченко, был еще доцент Николай Николаевич Арденс (Апостолов), вот его-то мне и предложили в руководители. Он читал спецкурс по Льву Толстому, рассказывал о своих встречах с Толстым, Маяковским и другими, но я ни за что не хотела попасть под его руководство — не казался он мне большим авторитетом в науке! Позднее, в период борьбы с космополитизмом, он был уволен из университета, но об этом еще напишу.

* Елена Антоновна Шпаковская, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Уральского государственного университета (г. Екатеринбург). Годы работы в УрГУ — 1945–1999. Воспоминания, включающие разделы о детстве и юности, преподавательской и научной деятельности, литературной и культурной жизни Свердловска-Екатеринбурга, создавались с 1992 по 2008 год.

Лидия Арсеньевна была серьезным ученым, пусть еще очень молодым, и я написала ей письмо со множеством вопросов и с просьбой не оставлять меня. С этого момента наша переписка, которую составляют около сотни ее писем, длилась вплоть до ее смерти в начале 90-х годов. А сколько было приездов и встреч! Ленинград стал моим вторым домом.

Первое письмо (от 26.09.47) очень важно, я его дожидалась с нетерпением и надеждой. Л.А. сожалела, что не виделась со мной перед отъездом: «Конечно, я не собиралась от вас отказываться. Всё, что в моих силах и возможностях, — к вашим услугам. На мою помощь вы можете рассчитывать». Она считала необходимым мой приезд в Ленинград, что и осуществилось, — еще до официального утверждения, и советовала хлопотать «об официальном прикреплении к какому-нибудь профессору»; «это обстоятельство сыграет существенную роль при защите»... Она предлагала свою помощь, но официально нужен был другой руководитель. Предлагала обратиться к профессору Г. А. Бялому, П. Н. Беркову, подумать об ИРЛИ. «Вы прекрасно понимаете, Леля, что вам все равно не обойтись без более квалифицированной помощи, чем моя...». Призывала быть настойчивой и добиваться. «На днях в Свердловск вылетает Г. А. Гуковский (его вызывает свердловское Общество по распространению знаний). Поговорите с ним на эту тему. Думаю, что он тоже может вам подсказать пути к осуществлению этого дела». Этот совет был судьбоносным. Еще она советовала не падать духом и «двигать ту часть диссертации, которая требует большого литературного фона» (имелась в виду демократическая литература 70-х годов XIX века в «Отечественных записках»).

Приезд профессора Григория Александровича Гуковского в Свердловск стал событием в жизни гуманитарной интеллигенции. Помню, в огромном зале и на галерке Дома офицеров полно было учителей, студентов и вузовских преподавателей, все слушали увлекательные лекции блестящего лектора и аплодировали ему! Он читал главным образом о Пушкине, и таких глубоких и тонких лекторов в университете не было; никаких шаблонных фраз и лозунгов, а все о жизни, о неповторимости душевного мира личности, о человеке, который «должен быть хорошим и счастливым»...

Мне сказали на факультете, чтобы я проводила Гуковского из гостиницы «Большой Урал» в УПИ (Уральский политехнический институт), где его ждал И. А. Дергачев, бывший там директором библиотеки. Я ужасно скованно себя чувствовала, когда шла пешком рядом с Гуковским по улице Ленина до УПИ. Он расспрашивал обо всем, что касается города, университета, интеллигенции. Говорил, что наш город — инженерной, технической интеллигенции, вероятно, больше,

чем гуманитарной. Когда я завела речь о своих проблемах, он легко и просто, одним махом их решил: «Мы вас прикомандируем к кафедре русской литературы ЛГУ!». Он ведь был заведующим этой кафедрой, так что совет Лидии Арсеньевны попал в точку.

Время шло, еще полгода я сдавала экзамены, велась переписка, посылались документы в ЛГУ и министерство. Л.А. писала нашему проректору по науке, определяя профиль моего последнего кандидатского экзамена, чтобы спецвопрос «работал» на тему диссертации, которая могла расширяться («Из истории демократической беллетристики 70-х годов 19 века», чтобы «Осипович-Новодворский попал в приличную компанию»). Г. А. Гуковский на обращение из УрГУ наложил резолюцию о моем прикреплении, и осенью 1948 года я получила ответ от отдела аспирантуры ЛГУ с просьбой выслать документы и о том, что руководителем назначается Г. А. Бялый. Бумажек потребовалось немало: 1) заявление на имя ректора; 2) нотариальная копия диплома; 3) автобиография; 4) характеристика (общественная и производственная); 5) личный листок по учету кадров; 6) выписка из протокола ученого совета о прикреплении к ЛГУ. Только после этого будет приказ. В конце была приписка: «Если вы хотите прикрепиться на один год, согласно приказу НВО СССР № 745 от 04.06.1948-го, то такое может быть оформлено только через Москву, то есть через МВО СССР. Сообщите ваши соображения» (06.11.1948).

Министерство продлило мне срок пребывания в аспирантуре, в 1949-м году пришла бумага, в которой разрешалось это: вместо планового срока окончания аспирантуры к 15 октября 1949 года разрешается продлить срок до 1 января 1950 года. Причина продления: отсутствие научного руководителя в течение семи месяцев. Работу я закончила и защитила в 1950 году.

А сейчас хочется написать о самом счастливом времени моей жизни — ленинградском периоде. Итак, я прибыла в бывшую российскую столицу. В конце 40-х годов я узнала Санкт-Петербург — тогда он назывался Ленинградом — и навсегда полюбила этот самый европейский российский город. Аспирантские годы, проведенные здесь, были самыми счастливыми годами в моей жизни. Сколько названий у него. Северная Пальмира, Петрополь, Санкт-Петербург, Петербург, Петроград, Ленинград. А сами жители чаще всего его любовно называют: Питер. Сегодня утвердилось стараниями А. Собчака название Санкт-Петербург, возвращение которого мне очень нравится. Но в те годы, когда мне пришлось там бывать очень часто, это был город Ленинград, и так я его и должна называть. В послевоенные годы город залечивал свои раны, нанесенные войной и блокадой, но все равно это был «Пе-

тербург чародейный». Одни белые ночи чего стоят. Помню, я жила у мамы Лидии Арсеньевны на Петроградской стороне. И вот в белые ночи, открыв окно и положив на подоконник недавно появившийся роман Ажаева «Далеко от Москвы», прочитала его почти до конца, не зажигая света, как у Пушкина: «...читаю без лампы». Была чудесная весенняя белая ночь, и роман нравился, и спать не хотелось, а спала я у Натальи Александровны, милой интеллигентной ленинградки, на составленных стульях, и каждый раз, когда я появлялась в этом доме, мне говорили: «ваше место свято». Лидия Арсеньевна также писала: «Что же касается романа Ажаева, то тогда ведь и не подозревали, что там описывается строительство, которое вели заключенные».

Меня томила жажда все увидеть, боялась не успеть (по пословице — *Ars longa, vita brevis*). Это была жажда сверхбытовых ощущений. Я ходила каждый день заниматься в библиотеку имени Салтыкова-Щедрина (в прошлом — «щедринку»).

Во мне жило спасительное сознание, что корень учения горек и должен быть горек! Хотелось поумнеть. Недаром же на фронтоне библиотеки над входом стоит статуя мудрой девы Афины Паллады с совой (а сова мудрости прилетает поздно...).

Иногда перед походом в библиотеку утром или в середине дня я присаживалась на скамеечку под деревьями в сквере напротив библиотеки и любовалась памятником императрице Екатерине Второй; хотелось подышать свежим воздухом (на природе бывать тогда времени не было), а в летнюю пору погреться под солнышком и съесть мороженое, почитать и понаблюдать за кипучим движением жизни в центре на Невском. Если перейти на Невский напротив библиотеки, можно забежать в «Елисейский» роскошный магазин, там тоже можно полюбоваться зеркальными интерьерами, но купить бедной аспирантке многое не по карману. Зато билеты в Театр Комедии, находящийся рядом, всегда найдется возможность приобрести.

Не могу не удержаться, чтобы не написать про этот знаменитый Академический театр Комедии, который притягивал, как магнит. Сколько там было сатирической эксцентрики, импровизаторства, блестящих выдумок и шуток в игре народных и заслуженных артистов, например, Елены Юнгер или Зарубина. А как ярко талантлив был режиссер и театральный художник Николай Акимов, всеми любимый и, однако, порой изгоняемый из театра и возвращавшийся вновь туда. Н. Акимовым была поставлена пьеса Щедрина «Тени» — на сцене ленинградского театра Ленсовета, а в 1953-м году Ленфильмом снят по ней фильм. У меня есть хорошая книга «Тени» издательства «Искусство», 1954 год. В ней — прекрасная статья Акимова «Заметки режиссера»; рисунки и обложка тоже принадлежат ему (теньевые силуэты).

В 50-е годы пьеса приводилась как образец остроконфликтного произведения — как раз в то время, когда советская критика вела борьбу с бесконфликтностью в искусстве. У меня есть набор из 10 открыток удивительных портретов деятелей искусства работы Н. Акимова. Его любила Лидия Арсеньевна, страстная театралка, читавшая спецкурс по драматургии в ЛГУ. Я видела его блестящие театральные плакаты; он был профессором ленинградского института театра, музыки и кинематографии, иллюстратором книг. Есть у меня его своеобразная театральная красочная программа (показываю на спецкурсе «Проза Чехова»). Акимов был автором театральных инсценировок «Пестрые рассказы», которые состояются в различных сочетаниях из таких произведений А. П. Чехова: «Счастливый», «Мститель», «Водень», «Драма», «Бумажник», «Рассказ госпожи NN», «Ниночка», «Произведение искусства», «Сапоги» и «Трагик поневоле». Когда я была на спектакле, двух рассказов не было, остальные разыграны были блестяще и сопровождались музыкой Бетховена, Шопена, Оффенбаха и Глинки.

В Театре Комедии я бывала часто, в 50-е годы там шли сатирические сказки Евгения Шварца («Обыкновенное чудо» и др.). О его сказке «Дракон», написанной во время войны, потом запрещенной, а потом напечатанной и поставленной лишь в 1962 году, ходило много разговоров. Официально это — антифашистская пьеса, но угадывался и другой, антитоталитарный подтекст, в драконовских мерах, как говорили вполголоса, сквозили сталинские... Сталин, как известно, не любил Ленинград, относился к нему с подозрением.

Одним из первых театральные спектаклей, которые я видела в Ленинграде, было «Дворянское гнездо» в Александринском театре имени Пушкина. Театр этот — рядом с библиотекой. Сидя в сквере на скамеечке, можно было наблюдать, как к величественному зданию, созданному архитектором Карло Росси, спешат на репетицию актеры и балерины с их удивительной красивой походкой. Я их еще не узнавала, но Черкасов, Симонов и другие были давно известны. Симонов играл Лаврецкого, и билет мне был продан на этот спектакль в «царскую ложу». Любила я и просто прогуляться по улице Карло Росси, которая состоит всего-то из двух огромных и красивых зданий и идет прямо от театра.

Поначалу я узнавала близлежащие от библиотеки культурные заведения. Конечно, многое было известно и до приезда. Приезжаешь в Ленинград, как домой: известно, прочитано, узнаваемо и восхитительно... Гуляй по Невскому, ведь там ни одного похожего дома, каждый оригинален. Ленинград не тот город, чтобы в нем скучать, один Эрмитаж чего стоит! И жизнь кажется прекрасной и удивительной.

По Невскому я ходила и ездила в университет и в библиотеку. Удивляло обилие «морячья» на улицах (у нас в Екатеринбурге моряков на улицах не встретишь). Впрочем, чему удивляться: город — порт, рядом Балтийское море. Не случайно профессор Г. А. Бялый сравнивал в одной своей работе крупных писателей с флагманскими кораблями... Моя студентка Надя Ямшанова (впоследствии видный сценарист), услышав это от меня, удивлялась: «Откуда у вас такое странное сравнение?».

Конечно, я заходила во все книжные и букинистические магазины на Невском, Литейном и повсюду, где встречались. Вскоре после войны в обычных букинистических магазинах Ленинграда можно было совсем дешево купить редкие книги, которые во время блокады попали сюда от голодающих или умерших владельцев. И это парадокс нашей жизни, как ни грустно это осознавать. Я искала книжки по теории литературы, искусству, философии, написанные учеными ленинградской школы, изданные до 1917-го года, а то и в 19 веке, и не без трепета держала в руках экземпляры, которые находил на дальних высоких полках продавец. До сих пор в нашей домашней библиотеке есть такие книги. Вот, например: А. Скабичевский «Беллетристы-народники», Спб., 1888 г.; А. Скабичевский «История новейшей литературы», Спб. 1909 г.; Е. Ляцкий «И. А. Гончаров», Спб. 1904 г.; В. Зелинский «Собрание критических материалов для изучения И. С. Тургенева», М., выпуск 1-й, 1906 г., выпуск 2-й, 1910 г.; Ф. И. Рерберг «Краткий курс истории искусств», М., 1908 г.; А. А. Фет «Полное собрание сочинений», Спб., 1912 г.; В. Савочкин «Очерки истории русской литературы 19-го века», М., 1916 г.; В. Зелинский «Эпитеты русской литературной речи», М., 1913 г.; С. Я. Надсон «Полное собрание сочинений», Пг., 1917 г.; П. Н. Сакулин «На грани двух культур».

Дома, капеллы, набережные, золотые острые шпили... Уходя с Невского, я однажды наткнулась в сквере у Адмиралтейства на бюст Пржевальского, но приняла его сначала за Сталина. Вот поразительное сходство. Недаром есть версия происхождения И.В. не от пьяного сапожника, а от знаменитого путешественника. Переходя Дворцовый мост, сколько раз, возвращаясь из библиотеки, я останавливалась на Стрелке Васильевского острова. Этот архитектурный городской ансамбль — один из научных центров города. Сюда я ездила в ИРЛИ, в университет, кунсткамеру. Недалеко от здания Биржи с ее готическими колоннами была автобусная и троллейбусная остановка — моя пересадка по дороге домой.

По дороге к университету надо миновать здание Академии наук и двух египетских сфинксов с головами какого-то фараона у Академии художеств. Огромное по протяженности здание университета стоит торцом к Неве, его можно поначалу и не заметить. Оно построено в Петровские времена архитектором Трезини — бывшее здание

12 коллегий. Когда я впервые зашла в этот главный корпус (филфак — рядом), то поражена была длинным коридором, где на втором этаже стояли бюсты великих ученых, учившихся здесь. А Юрий Тынянов в «Автобиографии» признавался, что «университет испугал его обширностью коридора».

Позднее бывала я там в отделе аспирантуры, а внизу, на первом этаже была бухгалтерия, где работала мама Лидии Арсеньевны — Наталья Александровна, я иногда забегала к ней.

Ну, вот, я наконец добралась и до филфака. При первом знакомстве впечатляет разнообразие филологических специальностей: я проходила мимо дверей с надписями, которые свидетельствовали, что на филфаке ЛГУ, кроме русского языка и литературы, есть еще и такие специализации (по алфавиту): болгарская, венгерская, испанская, немецкая, итальянская, новогреческая, польская, португальская, сербохорватская, чешская, шведская, прикладная лингвистика и, кажется, еще и японская философия. Хотелось приоткрыть дверь и хоть одним глазом взглянуть. У нас в университете, конечно, ничего подобного нет.

Во время первых командировок в Ленинград, еще до официального прикрепления к ЛГУ, я занималась в библиотеке, знакомилась с университетом, побывала на защитах диссертаций, чтобы понять, каков должен быть процесс защиты, присутствовала на факультетских научных конференциях и дискуссиях. Ленинградские ученые, кумиры нашей аспирантской и научной молодости — Б. М. Эйхенбаум, Г. А. Гуковский, Г. А. Бялый — это люди универсальных знаний. Их лекции и доклады, полные артистизма, глубины, новаторства, экспериментов, импровизаторства, юмора, изящества, оканчивались неизменно аплодисментами, давали эстетическое наслаждение, и недаром девицы бегали за ними с горящими глазами.

Вот Борис Михайлович Эйхенбаум — выдающийся русский филолог. Однажды я слушала его тонкий доклад на кафедре на тему «Из студенческих лет Льва Толстого». Он много писал о Толстом, вел в ЛГУ семинар по Толстому, раскопал интересный материал и дальше «прогуляться по этой дорожке» предлагал и как бы завещал присутствующим аспирантам и преподавателям. Его интеллигентная внешность, пенсне, тонкий нос, красивое благородное лицо, изящество во всей фигуре — запоминаются навсегда. Он знал и победы, и «трудные сезоны» (об этом чуть позже).

Очень поучительно было для меня присутствие на защите диссертации Кануновой о журнале 19-го века «Московский вестник» (орган любомудров). Оппонентами были П. Берков и Г. Гуковский, который блестяще выступал, говорил, например, что работа от редакции к редакции до удивления менялась, а это признак одаренности,

бездарность упорствует. Рассуждал и о скользкой манере: задеть и не решить вопроса. Если не можешь объяснить, то стоит хотя бы квалифицировать явления. Что значит: «Пушкин идет к историзму?». «Икс» идет к «игреку». Непонятно, что такое историзм и почему Пушкин идет. Нельзя ослепляться банальными формулировками и «нажимать»: много нажимов — будет гул, если очень нажать на педали, не слышно «до или ре звучит»... Гуковский выступал сторонником того, чтобы диссертации писались еще в большей академической манере, с точностью употребления терминов (пусть в ущерб изяществу).

На защите выступал заезжий москвич Архипов, осудивший всю концепцию диссертации. Жирмунский, Азадовский, Берков ввязались в дискуссию о романтизме. А Берков заметил, что доцент Архипов дал не картину диссертации, а свое представление. Такой метод полемики: создается воображаемый портрет, иначе говоря, воображаемый дурак... Спор шел и о том, кто предпочитал идеи декабристов, только ли Герцен?

Запомнилась еще одна защита тех лет: вернувшийся с войны Г. А. Бердников защищал работу по драматургии А. П. Чехова. Оппонентом был Г. А. Бялый, который, хорошо оценив работу, между прочим, критиковал «беспощадное, резкое отношение к героям», которое якобы есть в пьесах Чехова (с точки зрения Бердникова, выпрямляющего и упрощающего авторскую позицию). Бердников впоследствии сделал большую карьеру, стал деканом, потом и замминистра, переехал в Москву, много издавал и переиздавал свои книги по Чехову.

Уважаемы были имена Б. И. Бурсова (вел спецсеминар по Чернышевскому, в 1949 году вышла его книга «Чернышевский как теоретик литературы»); Г. П. Макогоненко; Николая Ивановича Мордовченко (мой будущий оппонент на диссертации). Среди ученых Пушкинского дома (ИФЛИ) и Герценского пединститута тоже, конечно, было немало известных профессоров — Борис Викторович Томашевский, Б. С. Мейлах. Непререкаемым авторитетом пользовался старик В. А. Десницкий, его особенно ценил Л. С. Шептаев, который, кажется, был его учеником. Старый учебник «Теория литературы (поэтика)», 1931 года, написанный Б. В. Томашевским, был для меня, занимавшейся тогда и впоследствии двадцать лет теорией литературы, ценнее многих стандартных и более современных учебников по введению в литературоведение (Потапова, Тимофеева, Абрамовича, Щепиловой и других). Среди крупных ученых надо назвать и Б. С. Мейлаха. Знаменитости не очень любят ссылаться на начинающих, но Мейлах однажды в печати сослался на мою статью по диссертации (к моей великой радости). Смотрите: «Русские повести 70-х — 90-х годов 19-го века», Москва, 1957 год, том 1-й, со вступительным словом Б. С. Мейлаха, на страни-

цах 18 и 675 (речь идет о полемике Осиповича-Новодворского с Тургеневым в моей статье, опубликованной в «Ученых записках ЛГУ», 1954-го года, в № 171). А сын Мейлаха, человек другого поколения, диссидент, писал совсем на иную тему, о поэтах-трубадурах. Такова жизнь.

В Ленинграде обучение аспирантов было поставлено лучше, чем у нас. Я посещала спецсеминар аспирантов, где познакомилась, между прочим, с учениками В. Е. Евгеньева-Максимова, некрасоведами — М. Гином и А. Гаркави, потом мы переписывались. Гаркави посылал мне все новые книги по Некрасову. Аспиранты любили заниматься не только в «публичке», но и в библиотеке Академии наук (БАН), так что в ходу была фраза: «Я буду в БАН'е». Аспирант института истории АН СССР, мой «библиотечный» знакомый Николай Киреев занимался в основном в БАН'е. Обо всех друзьях-аспирантах я еще напишу. А сейчас хочу рассказать об аспирантке Нине Друян — она была моим первым «путеводителем» по Ленинграду, где, по словам Анны Ахматовой, лучшие в мире огады:

Я к розам хочу в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград...

Нина Друян была дипломницей Г. А. Бялого, потом аспиранткой старого профессора А. С. Долинина (Ленинградский государственный пединститут имени Покровского) и защитила диссертацию о Помяловском в 1952 году. Но дипломную работу в университете она писала об Осиповиче-Новодворском. Так что у нас было много общих интересов и разговоров, я читала и ее работу, а самое главное, у нас был общий обожаемый руководитель — профессор Григорий Абрамович Бялый. Нина так просто была влюблена в него, во всяком случае, очень неравнодушна, хотя он этого как-то не замечал. Но он помог ей после защиты и после того, как она поработала в Пскове, остаться в Ленинграде, и Нина стала работать в библиотеке Салтыкова-Щедрина.

Другая моя близкая ленинградская подруга — аспирантка Женя Гольцин, она жила близ Летнего сада, на улице Пестеля. Умная и приличная, она посмеивалась над моими «поклонниками», писала мне письма в Свердловск, когда хотела переезжать туда, так как не находила работы в Ленинграде. Но потом она потеряла своих родителей, один за другим умерли ее отец и мать, и Женя оставила планы о переезде, оставила и аспирантуру, и наши связи прервались.

В 1947 году, когда после реставрации открылся Летний сад и Летний дворец, Женя водила меня в этот Петровский «царский огород» и на Марсово поле. Гуляя в Летнем саду, вспоминали, что здесь бывали почти все писатели, и красота возвышала душу. Белые прекрасные мраморные скульптуры и статуи, которых здесь, возможно, около ста.

И, кажется, что они разговаривают между собой. Скульптуры чередуются с бюстами великих римских императоров, философов, ученых, украшают аллеи — гроты и площадки. Я вообще очень люблю античность, и она там, конечно, присутствует, — персонажи античной мифологии, музы, сивиллы, Аполлон Бельведерский, аллегорические скульптурные группы («Слава», «Навигация», «Правосудие», «Милосердие» и другие).

Нева, Фонтанка, Мойка, Летняя канавка — со всех четырех сторон окружают Летний сад, плещется о гранит невяская волна... А фонтаны! А изящная красота ограды с ее классической пропорциональной решеткой — где такое еще увидишь! Она массивна и одновременно легка, гармонично сочетание гранитных колонн с позолотой и легкостью решетки. А вот решетка у Храма на крови, места убийства Александра II народовольцем, слишком массивна, чугунно тяжела и чем-то раздражает. Ведь есть эстетический закон: изящное становится утонченнее рядом с тяжеловесным, а массивное становится еще энергичнее по соседству с изящным, так как одно становится для глаза мерилom для другого. А здесь — все не ажурно, а тяжеловесно.

И у нас, в Екатеринбурге, есть разные кованые ограды у пруда, у моста, возле крылечек, у старинных домов. Но, если металлические звенья решетки Летнего сада выковывали на Тульском заводе, то наши, наверное, в Каслях. Впрочем, не знаю точно. Ненасытный голод узнавания сопутствовал моему пребыванию в Ленинграде. Так, во время прогулок по Летнему саду и Летнему дворцу я впервые узнала, что такое маскароне. Это, оказывается, скульптурные украшения в виде человеческого лица или головы животного, срезанные сзади (как маска).

После войны, к концу 40-х годов в стране обострилась, как написал в своей последней книге «Дни поражений и побед» (М., 1997) Е. Т. Гайдар, «удушающая обстановка показного патриотизма, нарастающего антисемитизма, погромных литературных и музыкальных идеологических кампаний». Началась борьба с «безродным космополитизмом», с «низкопоклонниками перед западом». При правильных газетных разговорах о литературе Сталиным вдохновлялась кампания по искоренению космополитизма. В «Правде» появилась статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», в которой расшифровывались псевдонимы авторов-евреев, вынужденно принявших русские фамилии. В библиотеке я видела такого несчастного театрального критика — Березарка, который долго ходил безработным.

Все иностранные названия начали подвергаться переименованию, так, булка «французская» стала «городской». Спортивные футбольные понятия были изменены: не «голкипер», а вратарь, не «форвард», а на-

падающий, вместо «бэка» и «хафбэка» получился защитник и полузащитник, штрафной — вместо «пенальти» и т. д.

Отстаивание русского приоритета во всех, даже немислимых областях, приводило к смешным крайностям, наверно, в эти годы и родился анекдот на тему: «Россия — родина слонов».

Был на Невском близ библиотеки прекрасный маленький магазинчик, нечто среднее между кафе и кондитерской под названием «Nord». Устав сидеть в библиотеке, мы с подружками высказывали на полчаса проветриться и перекусить в «Nord», в котором чудесно пахло утонченными ароматами теплых, свежее испеченных пирожных и можно было посидеть с чашкой кофе в уютно устроенных местечках. В один прекрасный день исчезла надпись «Nord» и появилась вывеска «Север». И что было антипатриотического в названии «Nord»? И сколько в русском языке прижилось иностранных слов?! Нам, филологам, известны целые словари таких слов.

Вскоре началось изгнание профессоров, преследование писателей. У нас, в Свердловске, я знаю несколько таких случаев. Был в УрГУ профессор Николай Николаевич Арденс (Апостолов), даже заведовал кафедрой в 1942 году, занимался Толстым (я об этом уже писала), но в 1949 году «изгнан из УрГУ за космополитическое толкование литературных явлений», так написано в книге «УрГУ в биографиях» (Екатеринбург, 1995. С. 277). А в Свердловской писательской организации гонениям подверглись Ю. Хазанович и И. Ликстанов, задевали и Беллу Дижур. Коснулось это и некоторых преподавателей на кафедре (Мария Львовна Мамаева, Борис Федорович Закс и Хася Иосифовна Гордина — все хорошие преподаватели, и пережили нервотрепку). Б. Ф. Закс говорил: «Не могу поверить, чтобы партия проводила антисемитскую политику...». На словах — не проводила, а на деле...

Когда в Ленинграде проводилось подобное, я была в Свердловске, но из писем Лидии Арсеньевны могла узнать подробности. Сначала кое-что произошло в ИРЛИ. Гонимым литературоведом оказался Алексей Николаевич Веселовский, чья беломраморная статуя была задвинута в дальние комнаты, с глаз долой. В ИРЛИ проходили ученые советы «показного характера» (как пишет Л. А. Гладковская), вызванные рядом критических статей. Еще в 1946 году Б. М. Эйхенбаум после резкой статьи Б. Фюренкова в газете «Культура и жизнь» подал заявление с просьбой освободить его от заведования кафедрой. На филфаке даже занимались вопросом «Итоги сельскохозяйственной дискуссии и задачи филологического факультета». Молодой декан Г. П. Бердников громил всех за остатки буржуазной методологии. Многие каялись, оправдывались. Но, пишет Лидия Арсеньевна, всё было как-то не очень серьезно.

Но вот в письме от 06.04.1949 она уже сообщала о двухдневном заседании ученого совета, посвященного борьбе с космополитизмом в университете. Очень серьезной критике подверглись Жирмунский, Эйхенбаум, Азадовский и Гуковский, их деятельность, оказывается, приносила огромный вред, «они не преодолели грехов формализма, чужды марксистско-ленинистской методологии». Жирмунского, помимо всего прочего, обвинили в развале работы кафедры, Азадовского уличили в лакейском отношении перед заграничной наукой. Работы Эйхенбаума признали чуждыми, Гуковского критиковали за его теорию стадиальности и концепцию литературы 18 века.

Азадовский и Эйхенбаум из-за болезни отсутствовали на Совете. Жирмунский и Гуковский вынуждены были признать свои ошибки. Жирмунский, по словам Лидии Арсеньевны, в значительной степени формально, Гуковский искренно, хотя и говорил, что космополитом все-таки себя никак не может признать. Было ясно, что они будут сняты с заведования кафедрами, ходили слухи, что они совсем будут «убраны» из университета.

Л.А. писала, что мой «шеф» Бялый также был подвергнут критике «за формализм, за идеализацию явлений прошлого, за слабое обращение к классовой основе литературных явлений, за стиль для избранных», то есть за эстетство. В этом духе критиковался и Берков. Их самокритичные выступления были приняты положительно. В отношении к ним, очевидно, никаких радикальных мер не будет приниматься. Л.А. назвала все это «основательной встряской», это надо осмыслить, ведь речь, как никак, идет и о моих учителях. В ИРЛИ уволен с директорства Плоткин. Г. А. Бялого репрессии действительно не коснулись. А вот Эйхенбаум на несколько лет остался без работы, его почти не печатали, он занимался текстологической работой к собранию сочинений И. С. Тургенева, пережил болезнь, внутренний кризис («теперь нет литературоведческого языка»). Он нуждался, его друзья (Бялый и другие) собирали для него деньги из своих зарплат. Только в 1956 году Эйхенбаума пригласили в ИРЛИ для возвращения на работу. Он умер в 1959 году, после выступления на литературном вечере. Такова судьба знаменитого филолога. Давно готовая его работа «Толстой — студент» лежала без движения и была напечатана через 10 лет, в 1958-м, за год до смерти.

А вот Гуковский был арестован и погиб в тюрьме (ему, кажется, инкриминировали какие-то связи с международными еврейскими организациями). У его красавицы-дочки всегда был «хвост» поклонников, которые «куда-то» делись. А книги Гуковского и сегодня изучают студенты.

Когда сегодня, в 1998 году, пишешь обо всех этих нелепых преследованиях наших лучших филологов-литературоведов, дико и стран-

но все это, и поистине теперь другой «литературоведческий язык». Скольким талантливейшим людям была испорчена жизнь, а за что?

После драматической весны 1949-го я к началу следующего учебного года приехала в Ленинград, когда «все уже утряслось», как предвидела Л.А. И вот теплым солнечным сентябрьским вечером я шла к 6 часам слушать спецкурс Г. А. Бялого (спецкурсы в ЛГУ были перенесены на вечернее время, и можно было переходить, послушав то одного, то другого лектора). Я увидела, что впереди меня вдали у стены истфака идет он, маленький изящный профессор, в черном, с портфелем. Я догнала его и представилась, сказав: «А я иду Вас слушать, Григорий Абрамович, хочу ходить на все лекции спецкурса». Так произошло наше личное знакомство.

Я напонила, что стараниями Григория Александровича Гуковско-го меня прикрепили к нему, он стал расспрашивать о Свердловске. Когда мы дошли до раздевалки, помог даже снять пальто. Рядом стоял профессор А. С. Долинин, который тоже читал какой-то спецкурс, они переговаривались и шутили. В здании было довольно прохладно, и Долинин заметил: «Не простудите вашу новую аспирантку». Целый учебный год с 1949-го по 1950-й (с некоторыми пропусками, когда уезжала ненадолго в Свердловск) я раз в неделю ходила слушать спецкурс по И. С. Тургеневу. Вместе со мной его посещала и Нина Друян. До сих пор у меня хранятся бесценные конспекты этих лекций. Среди слушателей было много студентов не филологов, старых ленинградских интеллигенток. Бялый говорил, что занимается благотворительностью: слушают спецкурс 100 человек, а сдают 10–15 студентов.

Потом, в 60-е годы, когда мне пришлось читать спецкурс «Творчество И. С. Тургенева», в основу моей методички был положен этот спецкурс (издание 1964 года), в ней я выразила свою искреннюю благодарность своему учителю (послав ее ему). А в те годы, когда еще не вышла книга Г. А. Бялого «И. С. Тургенев и русский реализм», мой спецкурс в нашем университете был новым, последним словом в тургениведении, — об этом однажды сказал Г. К. Щенников, бывший одним из первых моих слушателей. Это потом уже я рекомендовала студентам книгу Г. А. Бялого, по которой они сдавали зачеты по спецкурсу. Концепция творчества Тургенева созревала у Бялого в 40–50-е годы, в ряде его статей и докладов, о чем писали мне и Лидия Арсеньевна, и, позднее, И. Столярова. Так, Л.А. сообщала о диссертации, посвященной повестям Тургенева 50-х годов, где существенные черты концепции Бялого о философской позиции Тургенева были развиты, то есть концепция все больше утверждалась в науке.

Молодая преподавательница ЛГУ Ирина Столярова, приехавшая в 60-е годы из Омска, ученица И. Г. Ямпольского, сообщая мне о кафедральных новостях, описывала манеру чтения докладов Бялым: «Как всегда, его выступление доставляло нам огромное удовольствие. Мысль развивалась легко, естественно, выговаривалась как бы сама собой. Удивляла емкость каждой фразы, которую при желании можно было бы развить в целый период. Восхищала точность мысли и изящество ее выражения. Словом, я пожалела, что тут не было тебя, и тема ведь тебе близкая. Как ни странно мне находиться среди своих учителей — небожителей, все же постепенно я “обвыкаю”. Они относятся ко мне дружественно».

Такое дружественное доброжелательное отношение чувствовала я и не только со стороны Г. А. Бялого. Во все свои следующие приезды в Ленинград я обязательно встречалась с Лидией Арсеньевной и с Григорием Абрамовичем, приходила на факультет на заседание кафедр, покупала в киоске здесь же нужные книги, со многими другими виделась в ИФЛИ и в библиотеке. От Бялого у меня осталось около 20 писем и открыток, с ним я, конечно, реже переписывалась, чем с Л.А. Я приезжала на его 70-летие в 1975 году, но об этом расскажу в свое время. А здесь хочу сказать о его характере. Человек этот при исключительном обаянии был доброжелательно-требователен, прост, пронизателен, широко эрудирован и философичен, добродушен и мягок, благороден и артистичен. Он отличался несуетностью и необыкновенной скромностью, умел удивляться и был ироничен с головы до пят. У него был яркий лекторский талант, он любил и умел работать с любой аудиторией, обладая способностью учить не поучая.

Когда я с ним познакомилась, ему было 40 лет, он был молодым профессором. Мы с Ниной пытались в своих лекциях подражать ему, но пришли к выводу, что это редко удается, нельзя просто повторять. Все же любимые его формулировки, удачные словечки и шуточки запомнились на всю жизнь.

Мои аспирантские годы, проведенные в Ленинграде, сблизили меня навсегда с семьей Лидии Арсеньевны. В их квартиру на Невском я заглядывала часто. В те годы жизнь людей интеллигентных была нелегкой, если вспомнить невысокие зарплаты (даже доцентские), перенаселенные коммунальные квартиры без всяких удобств.

Лидия Арсеньевна и Николай Васильевич жили в одной комнате общежития текстильного института, где работал Н. В. Адамов, доцент кафедры математического анализа (так было в университете), а здесь... только и было прекрасно, что — в центре. Удобства все — общие, среда — студенческая. Но стоило войти в комнату — и сразу по-иному воспринимаешь быт: не с досадой, тоской или отчаянием,

а с философическим спокойствием. В этой уютной комнате вас согревал теплый свет шелкового абрикосово-оранжевого абажура (у нашей мамы тоже был в моем детстве такой абажур). Никаких роскошных вещей не было, все очень скромно. Правда, пол — паркетный, и Николай Васильевич осыпал пеплом от сигарет этот паркет, к великому сожалению Лидии Арсеньевны. Много книг. Был и рояль, кажется взятый напрокат. Нет, рояль был наследием отца-композитора А. Гладковского. Единственные предметы роскоши: красивые, почти музейные чайные пары, разные чашки с блюдцами тонкого фарфора — антиквариат, который, так сказать, «коллекционировал» Николай Васильевич (их всего-то было три-четыре). Он любил крепкий чай и чтоб, разливая его по чашкам, «не сметь хотя бы капнуть мимо...». Он был свободолюбив, постоянно философствовал и критиковал все недостатки той жизни. Занимался фотографированием, у меня в альбомах много его снимков, запечатлевших красоты Ленинграда и его пригородов.

Странный и удивительный он был человек, пренебрегал внешней респектабельностью, мог рукавом стирать мел с доски, очень любил иронизировать, зачитывался книжками писателей «стран поздней демократизации», как тогда говорили, то есть покупал в соседнем магазине книжки в мягких обложках то на польском, то на чешском, то на румынском и других языках и читал их. Не знаю, откуда он знал и когда изучал европейские языки. Потом эти книжки валялись на полу и подоконниках, на рояле и под роялем, и при переезде на другую квартиру (на Охту) эти книжки от них выносили какие-то люди. Николай Васильевич хорошо знал живопись и любил водить приезжих свердловчан в Эрмитаж и Русский музей. Театралы они с Лидией Арсеньевной были страстные, из филармонии не вылезали. Любили путешествовать, много раз были на юге (там мы сфотографировались). Я с Лидией Арсеньевной не раз бывала в филармонии (но тем временем туда еще трудно было попадать). С сестрой Л.А., милой Женечкой, я бывала в Мариинском театре, тогда еще в балетах там танцевала знаменитая Дудинская. Лидия Арсеньевна научила меня, между прочим, играть в карты, раскладывать большой прекрасный пасьянс, его я до сих пор люблю и отдыхаю с ним.

Быт этой семьи помогала обустраивать хлопотливая Наталья Александровна, мама Л.А., жившая на Петроградской стороне и возившая оттуда в судочках обеда, так как и Л.А., и Н.В. много работали, занимались в библиотеках и приготавливать пищу дома не любили, да и не было удобств для этого (общая кухня в общежитии). Но всякие вкусности, торты и пирожные у них, конечно, бывали, и нас с Ниной, когда мы забегали в гости, угощали.

Хорошо помню поход с Лидией Арсеньевной на «Трехгрошовую оперу» Брехта. Но самые потрясающие впечатления были от посещения филармонии. Само по себе прекрасное помещение с отличной акустикой создавало праздник для души. А любимый дирижер Евгений Мравинский! Сколько концертов я с ним прослушала! Высокий, худощавый, элегантный, он чувствовал музыку как никто, и чутко, и властно руководил симфоническим оркестром. Особенно я полюбила Шестую симфонию Чайковского, дважды или даже трижды присутствовала на концерте, стремясь уловить в этой лирико-философской музыке, очищающей душу, историю жизни человека от рождения до смерти. Жизни, полной борьбы, страданий, радостей и упований.

Писательские музеи, как и пригороды Ленинграда, я осваивала постепенно, по мере приездов в Питер. А в предзащитные годы все время поглощалось диссертацией, над которой я работала ежедневно, с утра до вечера, с 10 до 10, сидя в библиотеке. Чтобы вспомнить об этом, я на днях перелистала сохранившийся у меня черновой машинописный 4-й экземпляр диссертации. В нем 300 страниц плюс приложения, плюс список литературы. В то время еще не было строгого ограничительного правила: не выходить за пределы 200 страниц.

Художественные тексты я освоила еще в Свердловске, а теперь нужно было выстроить концепцию щедринской школы, которую мы с Л.А. нащупали, ее надо было уяснить и объяснить. Потом, на защите, эта самая школа так заинтересует всех выступавших, что будут предлагаться ее варианты и т. д. Я копалась в старых журналах («Дело», «Отечественные записки» и другие), сидела в архивах. Много мне дал архив Иеронима Ясинского, в рукописном отделении «публички» нашлись письма сестер писателя; очень непростой была полемика Осиповича-Новодворского с романом Тургенева «Новь»; видела в ЦГИА цензурное дело и т. д. С удовольствием читала письма Щедрина.

Было немало трудностей в понимании эволюционного развития творчества писателя, мало известного, почти не изученного, трудно было развести его с народничеством. Сколько мемуаров, старых газет пришлось перечитать. Работать было интересно. Прав был Г. А. Бялый, который мне сказал: «Чем писать тысяча первую работу по Толстому, напишите первую по Осиповичу!».

В Ленинграде я познакомилась в те годы, когда работала над диссертацией, с Александром Ивановичем Груздевым. Он был знаком с Лидией Арсеньевной, переписывался с музеем Мамина-Сибиряка в Свердловске и являлся автором статей и предисловий к произведениям Мамина. Не знаю даже, был ли он тогда доктором или кандидатом наук, и в каком из ленинградских пединститутов работал. Мне он казался серьезным ученым, и к тому же — он интересовался творчеством

Осиповича-Новодворского! Изредка видела его в библиотеке. Однажды, когда в моей работе случилась какая-то пауза, и я никак не могла найти логики развития мысли писателя, понять, почему после такого произведения, как «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны», последовал рассказ «Карьера», где намечались черты нового типа героя, — вот тут я обратилась к Груздеву. Он был очень любезен, пригласил меня к себе (канал Грибоедова), и у него дома мы побеседовали пару часов, и все уяснилось. Я была очень благодарна ему. Лидия Арсеньевна подсказала мне (это уже было после моей защиты) послать Александру Ивановичу тома выходившего в Свердловске нового собрания сочинений Мамина-Сибиряка. У меня есть два письма, в одном (от 26.12.50) Груздев благодарил за присланные книги и писал: «Вы меня спрашиваете относительно новых материалов о Мамине-Сибиряке. Наиболее новые материалы о нем я получил от вас». И далее он хвалит комментарии Е. А. Боголюбова к томам свердловского собрания сочинений, называет и свои статьи о Мамине 40-х годов, пишет о событиях научной жизни в Ленинграде, конференциях и т. п. Груздев — автор одной из первых монографий о Мамине-Сибиряке (1958), и, конечно, его книга лучше книги челябинца Сержантова, которую я рецензировала. Но книга нашего И. А. Дергачева богаче и лучше книги Груздева. Конечно, тут и время выхода очень важно, дергачевская вышла на 20 лет позднее, в 1977 году. Я послала Груздеву отпечаток своей статьи о Тургеневе и получила в письме его (от 21.09.68) вместе с благодарностью комплимент: «Работы ваши отличаются точностью, обстоятельностью при некоторой сдержанности тона. Все это вызывает чувство уважения к вам как к исследователю. Вы знаете давно, что мне очень симпатичны ваши душевные качества». Это был бальзам на мою душу!

В период работы над диссертацией очень помогало общение с друзьями-аспирантами, которые также трудились над своими темами. В холле библиотеки стояли диваны, на которых мы встречались во время небольших перерывов для отдыха и обсуждали свои дела. Я уже писала о Нине Друян и Жене Гольцин. Кроме них, были у меня в то время и другие знакомства в Ленинграде. Я почему-то привлекала внимание друзей-аспирантов, бывалых многоопытных ленинградцев, своей, наверное, провинциальной наивностью. Чего греха таить, порой я могла и сыграть слегка в наивную девушку, что было нетрудно, так как на самом деле этого было во мне предостаточно. Нина и Женя удивлялись, посмеивались, когда мы с ними обсуждали моих героев-кавалеров библиотечных. Ироничная и остроумная Женечка однажды так описала их на листочке, наклеенном на подаренную фотографию: «Лелечке в память об осени и зиме 49–50-х годов, проведенных в Ленинграде. Помни о длинной пляде “героев” (лысых, волосатых и

в красных галстуках), о наших коротких девичьих посиделках (на диване в “публичке”) и о писанине до зеленых кругов в глазах. Не забывай о кафе “Норд” и выпитом там вине!.. 21.06.50. Ленинград. Женя».

Павел Гусев действительно был лысый, хотя и молодой (28–30 лет), его дразнили «гусем». Он был степенным, серьезным, аккуратным, слегка ухаживал за мной, но я о нем почти ничего не знаю. И вскоре его приятель Николай Киреев постарался, так сказать, дезавуировать, снизить его образ в моих глазах, постоянно подтрунивая: «Леночка, что такая грустная? Павел уезжает?». Киреева мои подруги звали Nicolas, и это он иногда ходил в красном галстуке. Николай был историком, аспирантом в Академии, его руководителем, кажется, был Левин, автор книг по истории России второй половины 19 века. Таким образом, нам было интересно разговаривать друг с другом, так как работали над одной эпохой. Николай Киреев дружил с Александром Хватовым, филологом, кажется, из ИРЛИ (потом он писал о Шолохове), но в библиотеке Хватов появлялся редко. Николай Киреев был красив, часто мрачно настроен, старше других, не женат, но иногда, уходя из библиотеки, звонил в холле по телефону, и мои «злыязычные» девчонки, как он их называл, говорили: «Павел звонил своей любовнице» (предполагаемой). Судьба его была трагичной. Он бросился с лестницы в большом доме (как Всеволод Гаршин); может быть, это было не самоубийство, а трагический случай, я точно не знаю — это случилось много позже, в 60-е годы. И сказал мне это по телефону Александр Хватов, его друг. На мой вопрос: «Как поживает Николай?» — он оторопел и спросил: «А вы разве не знаете?».

Киреев был мне в те годы (конец 40-х) симпатичен, присутствовал у меня на банкете после моей защиты; тема его работы была связана с Шелгуновым, но у него долго что-то не ладилось с защитой. Однажды мы целой компанией, с Nicolas, Хватовым, его женой отправились отдохнуть «в гости», на дачу к И. С. Репину — в Пенаты, в музей-усадебку. Тогда там все только обустроивалось. Поселок Репино, бывший Куоккала — 44 километра от Ленинграда. Во время войны там все сгорело, и музей был восстановлен намного позднее, в 1962 г. Финский залив, сосны, песчаный пляж... Мы долго шли пешком, потом отдыхали, загорали и купались. Шум моря. Красота северной природы. И почему-то запомнился вопрос жены Хватова о том, люблю ли я Николая. Почему она вдруг заинтересовалась этим? Мы с ним этого не выясняли и как-то не планировали, он был сдержанным; может быть, любил выпить (так я предполагала), о его жизни никогда не спрашивала, мы разговаривали только о науке и Ленинграде. А после банкета он поцеловал меня в щечку. На следующий год после защиты (12.04.51) во время моего приезда он подарил мне свою фотографию, и на этом все кончилось.

Были в нашем окружении и другие молодые люди, которых я сейчас с трудом могу вспомнить. Волосатый — это, наверное, Виктор, но кто он был, не помню. Был еще самодовольный юноша по имени Мир, который оставался работать в Ленинграде, читать политэкономии в мединституте. А вот интереснее всех них был Исидор Савич Кацнельсон, востоковед, уже не юный москвич, который подолгу жила в Ленинграде в «Астории», занимался в библиотеке, переводил и пр. Надо мной он все посмеивался: «Ну что вы все сидите со своим Добролюбовым, пойдите проветримся, я вам покажу Ленинград!». Для него все демократы, которыми я занималась, были Добролюбовыми. Он был одессит по происхождению, ездил туда к родителям, писал мне письма в Свердловск, когда я уезжала. Сообщал о редактировании очередной «космополитической», то есть английской, книги для издательства «Иностранная литература».

Исидор недолюбливал нашу Нину Друян, которая не хотела его замечать, и считал ее старой девой. Часто говорил, что ученые дамы годятся только в старые девы и что ноги для женщины, несомненно, важнее головы, что возмущало Женю. Жене и мне он симпатизировал, а она описывала мне с юмором, как приезжала в Ленинград жена Исидора и как от его независимого вида ничего не оставалось. Женя называла его «обольстительным легкомысленным Исидором», говорила — «он хоть и не красив, но в нем чувствуется интеллект, лицо хоть интеллигентное». В одном письме Женя приводила написанное им стихотворение по поводу критики Марра (после статьи Сталина о языкознании).

Однажды Исидор Савич вытащил-таки меня из библиотеки и повел показать чудесной красоты архитектурное сооружение архитектора Валлена-Деламота — Новую Голландию. В прогулке по городу видела я его же здание Академии Художеств, на Шпалерной — Шереметевский особняк, «Фонтанный дом», где жили писатели, в том числе — Анна Ахматова. На фронтоне дома латинская надпись «Deus conservat omnia» (Бог сохраняет все). Этот фронтон воспроизведен в книге «Воспоминания об Анне Ахматовой» (М., 1991).

Но вернемся в предзащитные месяцы, полные волнений и надежд. В то время мы не вылезали из «публички», прямо переехали в библиотеку. Чем хороши аспирантские годы — хоть и утомительно, но интересно, работаешь на себя. Говорят же остряки, что научная деятельность — это удовлетворение своего любопытства за счет государства. А недавно слышала похожую сентенцию из уст современного аспиранта, пародирующего стиль прошлых лет: «Спасибо партии родной за трехлетний выходной!». Но я бы так не сказала! Хорош выходной!

Хорошо, конечно, работается в библиотеке: но сначала постой в очереди в раздевалку, а если опоздаешь, простоишь до обеда. Не войдешь и свободных мест не найдешь (они бывают лишь в профессорском зале, но туда нас не пускают. Но вот подошла очередь, дай монетку «на чай» гардеробщику (они — старые, ленинградские, воспитанные и вежливые, знали нас, завсегдатаев, и «прощали», если не было денег); не забудь билет в публичку, а то милиционер, стоящий постоянно перед входом, ни за что не пропустит; получи контрольный листок — без него не выйдешь. Ищи и выписывай в каталоге шифры, консультируйся с библиографами, если никак не находится нужное издание; заказывай на кафедрах в разных залах книги, жди, когда приедет заказанное, выясняй, почему столько отказов, и думай, где же искать эту книгу. Ходи за разрешением в закрытый фонд; тащи громоздкие подшивки пожелтевших газет столетней давности, которые едут по эскалатору из хранилища; портя глаза, читая мелкий газетный шрифт или в рукописном отделе рукописи и письма братьев-писателей. Если найдешь удобное спокойное место где-нибудь в конце зала, где меньше ходят, будет целый день хорошо работать за большим столом на двоих. Но от света настольных ламп устают глаза, от пыли старых книг чувствуешь уже не только восхищение; проголодавшись, спускаешься в подвальный этаж, где столовая и буфеты, где можно расслабиться; небольшой отдых в холле на диване, встречи с друзьями, обмен новостями — и снова за стол. Выходить из библиотеки в середине дня невыгодно, много теряется времени на то, чтобы сдавать и брать стопы книг; в читальных залах полно всяких выставок, которые постоянно сменяются и хочется все посмотреть, взять что-нибудь из новинок с витрины или пойти в журнальный зал полистать последний свежий номер журнала. Наконец, поставив штампы в контрольном листке, идешь на выход, сдаешь милиционеру его; если старик-гардеробщик помог тебе надеть пальто (а это он часто делает), то опять надо дать денежку (за вешалками к концу дня раздается звон монет — подсчитываются «чаевые»...). И вот когда ты выжата, как лимон, и голова уже ничего не воспринимает, тогда, сойдя с крыльца в манящие огни Невского, тянет пойти побродить по улицам и полюбоваться красотами это удивительного, по словам Достоевского, города — даже и под дождем, постоянным в Ленинграде.

Однажды, не помню с кем, кажется с Ниной Дрян, была я на Волковом кладбище, это почти мемориальный музей, на Литераторских мостках в Волково похоронена... вся русская (петербургская) литература. Среди могил и памятников все время останавливают имена: вот Белинский, рядом с ним завещал себя похоронить Тургенев (рядом с учителем), но рядом лег Добролюбов, который и после смерти как

бы противостоит Тургеневу, чья могила дальше. Потом — Салтыков-Щедрин, Блок, а вот Глеб Успенский — памятник на его могиле удивителен: как живой и с папироской в руке, курит на своем пьедестале. Налево и направо от Литераторских мостков лежат знаменитости, классики русской литературы, и ходишь, потрясенный.

Прав Виктор Шкловский: «Петербург был наполнен водой, туманом, дворцами, завода и славой».

За время работы над диссертацией я особенно полюбила Тургенева и Щедрина — и это осталось навсегда. Потом почти 20 лет читала спецкурс по Тургеневу, занималась и Щедриным. Главы диссертации одну за другой внимательно читал Бялый. Может, поэтому, придя к нему за отзывом с готовой диссертацией в портфеле, перепечатанной и переплетенной, я на его предложение показать, как все в итоге выглядит, ответила: а зачем? Вы же все это видели и читали. Потом он после защиты напомнил мне это, удивлялся, почему не показала. Оглавление к работе я сделала так, как было в только что вышедшей книге Г. А. Бялого о Короленко: не просто обозначение главы, а в форме назывных предложений весь круг проблем, которые рассматриваются в каждой главе. Это делало структуру работы наглядной, композиционно четкой. Сдав работу в отдел аспирантуры, я занялась авторефератом. Дело в том, что авторефераты недавно были введены в процесс защиты и не имели еще в то время тех обязательных разделов, которые можно увидеть в сегодняшних. Так, у меня нет указания на ведущие учреждения, не названы ни научный руководитель, ни оппоненты. Просто тогда этого не требовали обозначать.

Весной 1950 года мне уже нужно было возвращаться в Свердловск, поэтому я оставила напечатанный на машинке автореферат Нине, которая обещала сдать в типографию и потом разослать все 185 экземпляров. Но все это оказалось не так-то просто, и эпопея с авторефератом заняла все лето. Нина описывала в письмах свои хождения по инстанциям, все перипетии, и в итоге опечатки были исправлены не все, осталась самая досадная: «трудовое время», тогда как роман Слепцова называется «Трудное время». Нина должна была уехать в Кингисепп отдохнуть и поручила вычитку другой девушке, и вот результат. Даже на защите кто-то упомянул об этом, но Бялый заметил, что реферат вычитывала не я. Ленинградские аспиранты, оказывается, демократическую литературу шестидесятников помнят слабо. Но что об этом теперь говорить!

Самоотверженная Нина Друян сделала все, что могла. Даже титульный лист переплела, когда Бердников потребовал переставить в названии «Традиции» и «Осиповича». Нельзя, мол, в скобках называть главный предмет исследования. А каких только мелочей не требовала

типография: подписать, что сверены цитаты из классиков марксизма-ленинизма (у меня была одна-единственная цитата из «Краткого курса...»), и, пока некому было подписать, реферат лежал в типографии и не печатался, только в сентябре его выдали. Но все это было без меня, я была в Свердловске и уже читала весеннюю экзаменационную сессию заочникам. При отъезде из Ленинграда меня провожали мои подружки, а билет у меня был в бесплацкартный вагон, потому что не было денег на лучшее место. Сохранилась переписка в это лихорадочное предзащитное время: письма Нины, Жени и Григория Абрамовича Бялого. Женя писала (21 июня 1950 года), что хотела бы лететь в Свердловск хоть на крыльях, говорила, что завидует мне, что я при деле, и «при деле интересном, что много работы, и работы нужной, серьезной, хотела бы и я так». Позднее она ездила в Москву и увидела, как в министерстве толпятся многие десятки молодых специалистов, алкающих, как и она, периферийной работы. Ей не повезло, предлагали Фергану, на что она не решилась, и вернулась не солоно хлебавши. У нее были знакомые в Свердловске, я передавала ее письма в гороно, в консерваторию. Все хлопотали, но чиновники в гороно не давали никаких справок с обещаниями для нее хотя бы старших классов в школе. И в итоге ничего не состоялось, ни обмена квартиры, ни работы. К тому же умерли ее родители.

Г. А. Бялый написал мне в письме от 10 сентября 50 года, что «защита назначена на 13 октября. Надеюсь, вас не пугает это число?». Он сообщал и о том, что оппонент И. Г. Ямпольский уже прочитал работу и отнесся к ней, судя по всему, доброжелательно. «Говорю “судя по всему”, так как он, как вы знаете, немногословен и не комплиментщик. Возражение у него, в сущности, одно: слишком близкое родство Осиповича со Щедриным. Вы, по его мнению, приписываете воздействию Щедрина то, что относится к эпохе вообще и, во-вторых, есть у Осиповича кое-что, не уместяющееся в щедринские рамки. Осипович — писатель “с надрывом”, что вы, по его мнению, затушевываете».

Удивительно то, что за месяц до защиты Бялый в этом же письме подробно отвечает на мой вопрос, чем мне заняться в ближайшие 5 лет. «Я бы предложил такую тему — Щедрин 80-х годов. Очень интересно, совсем не исследовано, к тому же эта тема может бросить новый свет на эпоху 70-х, поможет взглянуть на 80-е годы не через Чехова, Гаршина, Короленко, как это делали до сих пор все, а через Щедрина. Словом, Щедрин после закрытия “Отечественных записок”. Это для вас будет органично...» Он считал, что должны получиться «Очерки литературного движения 80-х со Щедриным в центре, Толстым во втором центре, Чеховым и другими на флангах». Какая стройная программа. Тут же даются конкретные советы, что и как брать о Щедрине,

как вести семинар о нем и т. д. И в конце прелестная шуточка: «Да, вы спрашиваете, какой я веду нынче семинар. “Послевоенная советская проза”. Это потруднее, чем Щедрин. И то я не ропщу...».

Доброжелательно успокаивал меня: «Насчет защиты не бойтесь. Готовьтесь, конечно, но без страха, “в надежде славы и добра”. Никаких оснований для беспокойства пока нет. Надеюсь, и дальше не будет. Ну, вот и все. Скоро увидимся...».

Когда определилось число защиты и появилось объявление в «Вечернем Ленинграде», Нина спрашивала меня в письме, как я отношусь к 13 числу, с предвзвешенными ли я и в случае чего надо телеграфировать, и она попытается изменить день защиты. Вся Нина в этом! Конечно, ничего этого не надо. Но она очень много для меня сделала: разносила и лично вручала автореферат ленинградских ученым, например, Груздеву; потом на защиту привозила на машине одного из оппонентов и т. д. А Женя, увидев в библиотеке на витрине мой автореферат, писала: «Знай наших!».

4 октября я приехала на защиту (в университете дали командировку на 2 недели). О том, что 10 октября у меня день рождения, я забыла, и об этом никто и не думал. Последние дни перед защитой я была в Гатчине у Нины, и она водила меня по гатчинскому парку, отвлекая от мыслей о защите.

Защита была в пятницу, в 30-й аудитории, в 5 часов вечера. Именно в этой аудитории 100 лет назад сам Чернышевский защищал свою диссертацию. Ученый совет филфака (отделение литературоведения) состоял из следующих небожителей: Алексеев М.П., членкор АН СССР; Толстой И.И., академик; Пиксанов Н.К., членкор; Евгеньев-Максимов В.Е., профессор; Мордовченко Н.И., профессор; Реизов, профессор; Смирнов, профессор; Бердников Г.П., доцент; Западов А.В., доцент; Наумов, доцент; Сорокин, доцент; Еремин, доцент. Были на защите и профессора А. С. Долинин, П. Н. Берков, доцент И. Г. Ямпольский, Б. И. Бурсов, Мейлах, Груздев.

Все друзья-аспиранты были, в том числе Гаркави; Женя не могла быть, так как получила временную работу и уехала читать курс в Петрозаводск. А квартиру свою предоставила, чтобы нам собраться после защиты. Было все семейство Лидии Арсеньевны, друзья-лингвисты Nicolas, Марочка и Геля. Мара сейчас доктор филологических наук. Нина мне летом писала: «Шей скромное платье на защиту». Но нового платья у меня не было, а было все то же, с беленьким воротничком, коричневое, шерстяное.

Описывать защиту невозможно. Отзывы оппонентов были длинные и хорошие. Я отвечала на все вопросы и замечания, обстановка была дружелюбная, никаких неожиданностей не происходило. Дискуссия

была интересной, что важно для ВАКа. Сама идея щедринской школы очень заинтересовала выступавших неофициальных оппонентов старичков-профессоров, которые начали размышлять о щедринском поколении писателей, находили несколько ответвлений, видов, типов и пр. Потом, после защиты, мне поручили в протоколе описать все эти выступления. Голосование — единогласное (о чем послала маме телеграмму «защитила единогласно, целую крепко, Леля»).

В Ленинграде задержалась еще на несколько дней и для того, чтобы сделать вечер — не скажу банкет, так как очень трудно всё это было, не будучи дома, организовать. Но 14 октября на квартире у Жени Гольцин собрались мои друзья, руководители (старый и новый — Л.А. и Г.А.) и оппоненты. Родители Жени куда-то ушли, предоставив нам свою квартиру на улице Пестеля, 5. По правде говоря, я никогда и дома-то не устраивала «банкеты», еще не было забыто голодное военное время. Хозяйством в доме ведала мама. И поэтому я спрашивала Нину, что покупать из закусок, а Николая — какое вино приобретает. И, конечно, не учла, что вот огурчиков или овощей надо было обязательно. Профессор Западов даже попросил «солёнького», но что я могла в чужой квартире, где вилки и ложки надо было спрашивать у соседей... Но, конечно, несмотря на то, что ножей и вилок не хватало, речей было много, весело было и шумно.

Нина Друян через месяц после моей защиты прислала мне выписку из протокола заседания Большого ученого совета ЛГУ об утверждении меня в ученой степени кандидата филологических наук. И поздравляла, так как оставался только ВАК, а это — формальность. Результаты голосования в Большом совете: 44 «за» и один бюллетень недействителен. Григорий Абрамович сказал: «Кто-то усомнился в достоинствах Осиповича-Новодворского». Лидия Арсеньевна в апреле 51 года общалась мне в письме: «Нина Друян видела вашу диссертацию в библиотеке имени Ленина, из чего можно заключить, что в ВАКе она уже прошла. Теперь обязательно делайте статью; сборник еще в зародышевом состоянии».

Нина в это время много писала о своей диссертации, которая плохо двигалась; пребывая в плохом настроении, считала, что ничего не напишет. Нина долго мучилась в поисках «Корней нигилизма». Аркадий Семенович Долинин, пишет Нина о своем руководителе, «для поощрения кормит меня конфетами и гладит по голове. Бедный старик! Мне жаль его и стыдно перед ним. А еще больше стыдно перед Григорием Абрамовичем. Ведь я его ученица». Мое умение работать противопоставляет своей «разболтанности». Она писала даже, что Г.А. ставил ей в пример меня, но я думаю, что ее самокритичные письма преувеличивают многое. Нина и ее аспирантское окружение побаивались того,

что вскоре и у них тоже настанет защитная пора. А потом попадешь по распределению неизвестно куда, будешь одинок, а жизнь проходит. И тут возникали мысли устраиваться на работу к нам в Свердловск.

Вслед за моей защитой быстро прошли защиты по Некрасову у Гина, Шаши Гаркави, Жени Кийко. Затем филфак ЛГУ постигло большое несчастье: в январе 51 года умер мой оппонент профессор Николай Иванович Мордовченко. Г. А. Бялый тяжело переживал это и написал мне большое письмо. Николай Иванович Мордовченко созрел как крупный ученый очень медленно, лекции читал сухо, был очень требователен и строг к себе. Он заболел еще при моей аспирантской жизни и умер после операции по поводу рака желудка. Бялый пишет: «Выступление на вашей защите было его последним публичным выступлением». Лидия Арсеньевна тоже написала о Мордовченко, которого очень любили на факультете: «...говорят, что в последний день перед смертью в больнице он прочел лекцию о “Евгении Онегине”. Похороны были очень торжественными». «После его смерти некоторое время кафедры оставались без руководителя. Теперь ее возглавил И. П. Еремин, — продолжает Л.А. — Возбрался он на это место с удовольствием, работает со вкусом, старательно, так что, видимо, все будет на месте...»

В упомянутом мною выше письме Бялый прислал также интересные рассуждения по вопросу о методе и мировоззрении (модной тогдашней теме дискуссий) и сообщал, что сборник Ученых записок ЛГУ, которым ведает И. Г. Ямпольский, еще не собран, и чтобы я высылала свою статью по диссертации. Л.А. писала, что Ямпольский при всяком удобном случае справляется о моей статье и упускать такой случай нельзя. Эта статья была вскоре напечатана и стала одним из первых моих печатных трудов. По тем временам, перед защитой не требовали обязательного минимума в 2–3 статьи.

Ленинградский период моей жизни закончился, но ездить в этот прекрасный город я не перестала и в последующие годы, любовь к нему неизменна.

От редактора-составителя

Когда сборник был уже в работе, Екатерина Долгова, дочь Елены Антоновны Шпаковской, прислала нам письмо: «Сегодня воскресенье, много света и немного времени, которое стараюсь использовать, что-

бы печатать мамины воспоминания. Очень хочу сделать в итоге книжку, маленьким, конечно, тиражом, для своих. Но речь вот о чем. Такой кусочек мне попался буквально полчаса назад, вот ведь как бывает! Это ее обращение ко мне:

Вот тебе одно стихотворение, которое я очень люблю, для твоей оптимистичной природы вполне подходит:

МАЛАДЫЯ ГАДЫ

*Маладыя гады,
Маладыя жадання,
Ні жуды, ні нуды,
Толькі шчасце кахання.*

*Помніш толькі красу,
Мілы тварык дзявочы,
Залатую касу,
Сіняватыя вочы.*

*Цёмны сад-вінаград,
Цвет бяленькі вішнёвы, —
І агністы пагляд,
І гарачыя словы.*

*Будзь жа, век малады,
Поўны светлымі днямі!
Пралятайце, гады,
Залатымі агнямі!*

С этим стихотворением, которое знаю наизусть до сих пор, была такая небольшая история. Много позже, в 60-е годы, приехал по приглашению* прочитать спецкурс по проблеме автора слепой профессор из Ижевска Б. О. Корман. После лекции я и наш зав И. А. Дергачев разговорились с ним, и вдруг Корман, на вопрос о любимом поэте, начал читать в ответ... это стихотворение, заметив, что мы вряд ли знаем его автора**. Но я тут же подключилась, и мы вместе с удовольствием и к удивлению Ивана Алексеевича прочли до конца. Корман, конечно, расспрашивал меня, откуда я знаю это стихотворение: ему было странно услышать на Урале белорусскую речь».

* В Уральский государственный университет им. Горького (Свердловск, ныне Екатеринбург).

** Стихотворение белорусского поэта М. Богдановича. В 1951 г. Б. О. Корман защитил в Институте русского языка, литературы и искусства АН БССР (Минск) диссертацию на тему «Поэзия Максима Богдановича».

Елена Антоновна Шпаковская
1950 г.



Ученый-филолог
Г. А. Бялый





*На открытии мемориальной доски в честь
Бориса Осиповича Кормана*



Ректор БГПИ М. Я. Пащенко

Т. А. Недосекина, В. М. Голованов, М. Н. Капрусова



СОБЫТИЯ

Об одном важном дне из жизни Борисоглебского пединститута

23 декабря 2010 года. 10 часов утра. Главный корпус института, где в течение двух десятилетий работал профессор, доктор филологических наук Б. О. Корман. Открытие памятной доски в его честь. Это — время и место действия. Подобные мероприятия проходят по-разному. Иногда помпезно-официально, при большом скоплении людей, но в общем-то равнодушно. Иногда — камерно и светло...

Камерно — потому, что хотя собралось большое количество людей, среди них не было случайных. Пришли только те, кто хотел прийти, включая студентов (которые трогательно снимали действие на свои мобильные телефоны, приговаривая: «родителям / друзьям / ученикам покажу»). Светло — потому, что не было у собравшихся людей ощущения победы смерти над жизнью этого конкретного человека. Появилось сомнение в бесспорности известного утверждения, что жизнь человеческая — только тире между двумя датами. Вероятно, бывают случаи, когда тире перечеркивается стрелкой, устремленной вверх. Так бывает, когда человек остается в своих делах (в данном случае — в научных трудах, которые до сих пор современны, и индекс цитирования их автора куда выше, чем у большинства ныне живущих). Так бывает, когда человек столь многогранен и необычен, что остается в памяти не только своих коллег и учеников, но и детей учеников и учеников этих детей. Такая цепочка бесконечна и, значит, бесконечна жизнь человека.

Борис Осипович Корман был личностью именно многогранной. Поэтому и получился столь многокрасочным словесный портрет, написанный совместно всеми выступающими.

Ректор Борисоглебского государственного пединститута М. Я. Паченко, открывший митинг, сказал о роли Б. О. Кормана в становлении нашего института, об авторитете этого человека в городе, о том, что именно благодаря его деятельности наш институт знают в стране и за границей.

М. В. Меркулов, которому довелось работать с Б. О. Корманом в начале своей преподавательской карьеры, рассказал об атмосфере уважения между коллегами, которая установилась благодаря мудрому руководству Бориса Осиповича, о том, как на всю жизнь он запомнил один их разговор об ответственности человека за публично произнесенное слово. Как много делал Борис Осипович для воспитания молодых преподавателей, часть которых (как и сам Меркулов) тогда пришла с фронта. Справедливость, интеллигентность, объективность, уважение к человеку независимо от его возраста и статуса — вот главные черты Бориса Осиповича, по мнению М. В. Меркулова.

Р. Я. Ерохина и В. М. Голованов подчеркнули значимость трудов Кормана для мировой науки, недаром переиздаются и остаются востребованными работы этого ученого, недаром информация о нем есть в электронных энциклопедиях и Интернете.

О Борисе Осиповиче Кормане как учителе учителей и прекрасном методисте сказала его бывшая студентка и коллега Л. М. Макеева, всю жизнь отдавшая преподаванию русского языка и литературы.

О том, чего может достичь человек *вопреки* судьбе, физическому недугу, о воле, силе духа как составляющих облик Кормана, говорила Т. А. Недосекина, его бывшая студентка и секретарь-помощник.

Н. В. Фоминых, представитель последнего выпуска, сделанного Б. О. Корманом в Борисоглебске перед переездом в Ижевск, вспомнила, как старались студенты не уронить себя в глазах глубокоуважаемого и любимого педагога, как невозможно было при нем быть неподготовленным, неумным, невоспитанным. Как слушали его (никогда не повышавшего голос)! Как ясно теперь, что его спецсеминар по творчеству А. А. Фета и Ф. И. Тютчева учил не только специфике научного труда, но пробуждал огромную любовь к русской поэзии. И как потрясло их, выпускников, на прощание его пожелание простого земного счастья из уст человека, которого они считали небожителем!

Единственной среди выступавших, кто никогда не видел Б. О. Кормана, не знал его лично, была пишущая эти строки. Но этот день — важная веха и на моем пути. Мои родители — ученики Б. О. Кормана, и с детства я слышала рассказы о нем. Я привыкла видеть его глазами родителей, воспринимать его живым и — в определенном смысле — близким себе. Я помню, как папа с удивлением и бесконечным уважением рассказывал о том, как этот большой ученый (а студенты это понимали!) просто и демократично общался с ними, разговаривал о книгах, не жалел времени на то, чтобы прийти на студенческий концерт. Он садился поближе и смеялся их шуткам, делая своих учеников гордыми собой и абсолютно счастливыми. Сколько педагогической муд-

рости было во всем этом. И сколько во всем этом было жизнелюбия и света! Теперь я рассказываю об этих моментах своим студентам.

Наши студенты читают работы Бориса Осиповича Кормана. Наши преподаватели рассказывают им об этом удивительном человеке и ученом. Мы помним о дне его рождения. Он с нами и в трудные времена «проверок», и в моменты радости. И значит, смертью не всё заканчивается: существуют варианты бессмертия.

А открытая в декабре 2010 года памятная доска — не только знак уважения Б. О. Корману, но и, как отметил М. Я. Пашенко, наглядное свидетельство того, какой славной может быть жизнь человека, преданного своему делу и не изменявшему себе, для всех, кто придет еще учиться и работать в наш институт.

30.01.2011

*М. Н. Капрусова,
зав. кафедрой литературы
и методики ее преподавания (БГПИ)*

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 10

Статьи и материалы Межвузовской научной конференции
(Ижевск, 2011)

Редактор-составитель

Д. И. Черашняя

Техническое редактирование, дизайн, верстка **И. Г. Абуговой**

Подписано в печать 04.04.2011

Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Печать — ризография. Гарнитура Pragmatica.

Уч.-изд. л. 24,93. Усл. п. л. 22,44. Заказ № 651.

Тираж 150 экз.

Редакционно-издательский отдел УдГУ.

Типография Удмуртского государственного университета.

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.