

Кормановские  
Чтения

13



---

УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



**Выпуски 1—12**

1994

1995

1998

2002

2005

2006

2008

2009

2010

2011

2012

2013

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет»  
Филологический факультет

## **КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

Выпуск 13

Статьи и материалы  
Межвузовской научной конференции  
(апрель, 2014)



Ижевск

2014

УДК 882  
ББК 83.3 (2)  
К 66

Кафедра истории русской литературы и теории литературы

*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.  
(ответственный редактор);  
И. В. Фазиулина, 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 Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2014) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск : Удмуртский университет, 2014. Вып. 13. – 478 с. : ил.

Очередной межвузовский научный сборник, издаваемый в честь проф. Б. О. Кормана (1922–1983), включает в себя материалы ежегодно проводимых Кормановских чтений, работы, посвященные разным аспектам теории автора в художественной литературе и другим подходам к осмыслению личности во взаимосвязи ее с миром в литературном, историческом и культурном пространстве.

Адресован специалистам-филологам, вузовским преподавателям гуманитарных факультетов, магистрантам, аспирантам, учителям-словесникам.

УДК 882  
ББК 83.3 (2)

© Д. И. Черашняя, составление, 2014  
© Коллектив авторов сборника, 2014  
© ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2014

# СО Д Е Р Ж А Н И Е

## I

Н. Г. Медведева (Ижевск). «...Муза объясняет Судьбе то, что надиктовала» (об одной мифологеме в поэзии И. Бродского) .....	8
А. А. Фаустов (Воронеж). Из истории термина «вторичные моделирующие системы» .....	18
Б. Ф. Егоров (С.-Петербург). Должна ли информация стремиться к полноте? .....	39

## II

К. А. Нагина (Воронеж). От М. В. Ломоносова до Н. М. Карамзина: рождение «горного текста» русской литературы .....	45
С. В. Рудакова (Магнитогорск). Свообразие романтизма поздней лирики Е. А. Боратынского .....	52
В. Ш. Кривонос (Самара). «Другое пространство» в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя .....	59
Г. М. Ибатуллина (Стерлитамак) «А счастье было так возможно...»: фелицитарная тема и ее интерпретации в русской литературе .....	69
Е. А. Иваньшина (Воронеж). Врач в романтической перспективе .....	76
И. В. Фазиуллина (Ижевск). Эголитература, или К вопросу о художественном методе С. Н. Миловского (Елионского) .....	87
О. В. Молодкина (Стерлитамак). Пути ученичества героев И. С. Тургенева и М. А. Булгакова .....	100
Н. В. Дзущева (Иваново). А. Н. Островский из «своего угла»: С. Н. Дурылин о творчестве А. Н. Островского .....	104
Л. П. Куца (Тернополь, Украина). «Трилистник» лирического самораскрытия в цикле «Из книги Кааф» Ивана Франко .....	115
Л. Г. Ибрагимова (Казань). Функция мифопоэтических образов и мотивов в произведениях Ф. Амирхана и М. Ханафи: к вопросу о разграничении романтизма и модернизма .....	124
С. М. Лойтер (Петрозаводск). «Я селезня, да я его любила...» (О новом варианте бесёдной песни) .....	128
Н. В. Пращерук (Екатеринбург). Забытый роман Д. Н. Мамин-Сибиряка. <i>Статья вторая</i> .....	133

А. В. Мельникова (Екатеринбург). Очерки Д. Н. Мамина-Сибиряка «Зимняя вольница» и «Золотое гнездо»: опыт нарратологического анализа .....	139
Нгуен Тхи Тхыонг (Иваново). Антропонимическая семантика в рассказе И. А. Бунина «Натали»: портрет и имя .....	145
А. А. Ильясова (Новосибирск). «Необаллады» И. Одоевцевой .....	153
А. А. Четваев (С.-Петербург). Система персонажей в «Песне о певце и короле» Н. Гумилева (К вопросу о художественной онтологии в книге стихов «Путь конквистадоров») .....	159
А. С. Акбашева (Стерлитамак). Поэтика встречи–невстречи в системе пространства и времени в творчестве Марины Цветаевой .....	170
Л. А. Мироненко (Днепропетровск, Украина). Франция в национальном космосе лирики Марины Цветаевой .....	175
Д. В. Баталов (Ижевск). Структурно-семантическая функция «зеркального письма» в «Поэме без Героя» .....	183
Т. Д. Харитоновна (Ижевск). Циклы «Победа» и «Ташкент зацветает» как «ответ» поэта войне .....	197
Д. И. Черашняя (Ижевск). Опыт семантической интерпретации стихотворения О. Мандельштама «Тянули жилы, жили-были...» .....	206
А. В. Камитова (Ижевск). Культурно-исторический генезис одного мотива в творчестве Ашальчи Оки .....	217
Е. А. Подшивалова (Ижевск). Человек перед лицом смерти: рассказы А. Платонова «Третий сын» и «Мусорный ветер» .....	224

### III

И. Б. Корман (Тель-Авив, Израиль). Литературные квадраты .....	237
Е. О. Айзенштейн (С.-Петербург). Белла Ахмадулина: стихи последнего десятилетия (к 75-летию со дня рождения) .....	249
Я. И. Корман (Ижевск). Роман «Золотой теленок» как литературный источник произведений В. Высоцкого .....	267
Т. В. Зверева (Ижевск). Не прозвучавшее: принципы функционирования поэтического текста в фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича» .....	282
Е. И. Зейферт (Москва). Антология литературы российских немцев «Навстречу недоверчивому солнцу» .....	296
М. В. Серова (Ижевск). К проблеме «личной философии» Людмилы Кутяновой .....	305
А. Н. Дубовцев (Ижевск). Творчество Иеронима Босха и «лики смерти» русского рока .....	317
И. С. Кадочникова (Ижевск). Лирика Владимира Фролова: проблема психологической идентичности .....	324
Е. И. Зейферт (Москва). «Друзья мои, я вас любил под фонарями, облаками...» .....	336

Е. В. Никольский (Москва). Роман Алексея Иванова «Псоглавцы»: опыт просвещения в эпоху постмодерна?.....	341
Ю. Н. Серго (Ижевск). В поисках России: герой и мир в современной русской прозе.....	351
С. Н. Любарец (Ижевск). Восприятие России в романе Ф. Бегбедера «Идеаль».....	360
И. П. Уварова (Москва). Диккенс.....	367
В. И. Бортников, В. В. Савченко (Екатеринбург). Прагматическая константа «материал» и варианты ее речетекстового воплощения.....	399
Е. Н. Ельцова (Тунис), Н. В. Лекомцева (Ижевск). «Человеческие судьбы трогают душу» (читая «Энеиду» и созерцая мозаичное панно «Вергилий, вдохновляемый музами»).....	406

#### IV

П. Е. Поберезкина (Киев, Украина). Книжный лов на берегу Леты.....	418
Т. В. Зверева (Ижевск). «Обязанность земной должности» [Рец. на: «Любить дело в себе...»: Книга памяти профессора Валентина Айзиковича Зарецкого: воспоминания, материалы личного архива, статьи / ред.-сост. А. С. Акбашева. – Стерлитамак: СФ БГУ, 2013. – 500 с., ил.].....	421
Р. С. Спивак (Пермь). Отзыв [на: Абрамова К. В. Композиционная структура книги Б. Л. Пастернака «Темы и вариации»: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2014].....	424
Е. А. Подшивалова (Ижевск). «Высвобождение стиха из прозы»: о малой форме и лирическом содержании.....	429
Т. Л. Гурина (С.-Петербург). Рабочая программа курса «Итальянская драма конца XIX – нач. XX века (Г. Д'Аннунцио, Л. Пиранделло)».....	435
Е. Ю. Куликова (Новосибирск). Кого предпочитает живопись? Заметки о выставке Н. Гончаровой «Между Востоком и Западом». Государственная Третьяковская галерея. 16 октября 2013 г. – 16 февраля 2014 г. ....	439
Б. М. Мансуров (Москва). Разгадка тайны о любимой иконе Марины Цветаевой.....	456
И. И. Борисова (Орел). Орловская надомная резьба конца XIX – нач. XX века.....	461

\* \* \*

Памяти Э. М. Дыниной (1923–2013).....	468
Памяти Т. Л. Гуриной (1928–2014).....	475



*Н. Г. Медведева*

«...МУЗА ОБЪЯСНЯЕТ СУДЬБЕ ТО, ЧТО НАДИКТОВАЛА»  
(об одной мифологеме в поэзии И. Бродского)



В исследовательских работах, посвященных творчеству И. Бродского в целом или анализу многих конкретных стихотворений, слово «Муза» (или «музы», названные поименно), со ссылками на его разнообразные коннотации у самого поэта, встречается весьма часто. Вероятно, можно объяснить интерес к образу Музы тем очевидным фактом, что в сознании читателей Бродский был (и остался) Поэтом *par excellence*, а это с неизбежностью влечет за собой их (Поэта и Музы) традиционную корреляцию. Впрочем, специальных работ на эту тему не так много; отметим особо исследования И. И. Ковалевой<sup>1</sup>, наблюдения которой (прежде всего прослеженную ею логику эволюции архетипа Музы в поэзии Бродского) мы будем учитывать.

Краткий экскурс в сферу генеалогии муз, предваряющий обращение к нашей конкретной теме, естественно начать с напоминания гомеровской версии, согласно которой девять (пока безымянных) муз — «врачевательниц сердца» — оплакивают смерть Ахилла (Одиссея, XXIV, 60–64). Гораздо подробнее рассказывает о музах Гесиод в поэме «Теогония»:

Радуют разум великий отцу своему на Олимпе  
Дщери великого Зевса-царя, олимпийские Музы.  
Семя во чрево приняв от Кронида-отца, в Пиерии  
Их родила Мнемосина, царица высот Елевфера,

Чтоб улетали заботы и беды душа забывала.  
Десять ночей сопрягался с богинею Зевс-промыслитель,  
К ней вдалеке от богов восходя на священное ложе.  
После ж того как исполнился год, времена обернулись,  
Месяцы круг совершили и дней унеслося немало,  
Единомысленных девять она дочерей народила,  
С рвущейся к песням душой, с беззаботным и радостным духом...  
<...>

Десять богинь, дочерей многославного Зевса-владыки,  
Девы Клио и Евтерпа, и Талия, и Мельпомена,  
И Эрато с Терпсихорой, Полимния и Урания,  
И Каллиопа,— меж всеми другими она выдается...<sup>2</sup>

Аполлодор, автор «Мифологической библиотеки», называет первой Каллиопу, затем следуют «Клио, Мельпомена, Эвтерпа, Эрато, Терпсихора, Урания, Талия, Полимния»<sup>3</sup> (Полигимния). Каллиопа — муза эпической поэзии — не случайно открывает перечень или «меж всеми другими <...> выдается»: в перспективе общего целого то, что греки именовали *techne*, дифференцируется на различные типы деятельности, а литературная история европейской поэзии и начинается с гомеровского эпоса, синкретизм которого далее распадается, формируя различные жанры словесного искусства. В поэзии Бродского, кроме Каллиопы, значимы Клио, Мельпомена, Эвтерпа и Урания (эпизодически упоминается Терпсихора); их иерархию в мире поэта еще предстоит уточнить. Сам он «главной из Резвых» считает Эвтерпу — музу лирической поэзии<sup>4</sup>. В «Новых стансах к Августе» именно встреча с нею знаменует рождение лирического героя как поэта. Существенно для Бродского и то обстоятельство, что, согласно классической версии, музы были дочерьми Зевса и Мнемосины; впрочем, и в более архаическом варианте, согласно изложению мифа Павсанием, «старших» муз, дочерей Урана и Геи, было всего три, но одна из них именуется Мнемой («памятью»)<sup>5</sup>. Оригинальный авторский миф, созданный А. С. Пушкиным в стихотворении «Рифма» («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня...»), связывает одной генеалогической цепью богиню памяти и Рифму = поэзию; в мире Бродского это те силы, которые противостоят тотальному опустошению «глухонемой Вселенной».

Все помнят, что обе гомеровские поэмы имеют общий зачин — обращение к «богине»-Музе с призывом «воспеть» избранный аэдом предмет; о таком обыкновении одобрительно отзывался Гораций в «Науке поэзии»<sup>6</sup>. Вергилий в «Энеиде» нарушает его своим *личным*, без упования на Музу, началом «*Agta virumque capo*» — «Битвы и мужа пою». В. Айрапетян оценивает это как «целый переворот в идее слова»: «Записанное посторонним божественное слово сказителя превратилось в написанное собственноручно собственное слово писателя»<sup>7</sup>.

С другой стороны, в рассуждениях платоновского Сократа об отношениях поэта и Музы можно уловить иной оттенок смысла. Муза трактуется им как божество, вдохновляющее поэтов, повергающее их в «состояние вдохновения и одержимости»: «Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз»<sup>8</sup> — теперь функция Музы не в том, чтобы самой быть субъектом «пения», а в том, чтобы «подвинуть» творить поэтов. К «ответам на вопрос о говорящем» (В. Айрапетян) мы еще вернемся, поскольку именно к этому побуждает проблема настоящей статьи, сформулированная цитатой из Бродского.

Две молодых брюнетки в библиотеке мужа  
той из них, что прекрасней. Два молодых овала  
сталкиваются над книгой в сумерках, точно Муза  
объясняет Судьбе то, что надиктовала (III, 228).

Образ, совершенно очаровательный по визуальной выразительности, абсолютно соответствуя свойственному человеку антропоморфному представлению не только о Музе, но и о Судьбе, чрезвычайно сложен по своему метафизическому потенциалу.

Прежде чем попытаться его интерпретировать, вернемся к Музе. В оригинальном ракурсе — «от бабочки к мухе» — развитие этого образа прослежено авторами, обратившими внимание на «сближение мухи и Музы по принципу паронимической аттракции» (в стихотворении «Муха»)<sup>9</sup>. По тому же принципу обе попадают в рифменную позицию в стихотворении «Жизнь в рассеянном свете»:

Еле слышный  
голос, принадлежащий Музе,  
звучащий в сумерках как ничей, но  
ровный, как пенье зазимовавшей мухи,  
нашептывает слова, не имеющие значенья (IV, 22).

По четырем томам «Сочинений Иосифа Бродского» можно подробно проследить формирование и эволюцию в них мифологемы Музы, начиная со стихотворения «Закричат и захлопочут петухи...» (I, 178). Оно посвящено А. А. Ахматовой, в чьей руке оказывается «трубочка бумажная» — одновременно намек на традиционное изображение Эвтерпы с авлосом (греч. *трубка*), распространенным в Греции музыкальным инструментом, и отсылка к ахматовскому образу Музы как «милой гостьи с дудочкой в руке», и прообраз будущих собственных метафор (например, «Я благодарен бывшим белоснежным / листам бумаги, свернутым в дуду»). Постепенно тема обретает оригинальное звучание, связываясь в сознании

поэта с темой времени («Сонет», 1964; «На смерть Т. С. Элиота», 1965 и т. д.).

И. Ковалева точно прочерчивает основные этапы восприятия Музы Бродским: «Образ Музы постепенно претерпевает значительные изменения. Будучи первоначально унаследован из классической, пушкинской традиции русской поэзии <...> образ Музы разветвляется у Бродского на три самостоятельных персонажа — Эвтерпу, Клио и Уранию». Позднее на первый план выходят Клио и Урания, особенно вторая («Урания старше Клио»), которой посвящены стихотворение «К Урании» (1981), и одноименный стихотворный цикл, и сборник «Урания» (1987). «В стихотворении “Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова (1973)” поэт рисует выразительные портреты обеих Муз»<sup>10</sup>. Очевидно, с этого момента Урания, «Муза утраты очертаний», становится определяющей силой в его поэтике:

Муза точки в пространстве! Вещей, различаемых  
лишь  
в телескоп! Вычитанья  
без остатка! Нуля!  
Ты, кто горлу велишь  
избегать причитанья,  
превышения «ля»  
и советуешь сдержанность! (III, 55)

Отсюда — позднейшие характеристики голоса Музы как «сдержанного, частного голоса» (III, 202), а ее самое — как той, что нечто «велит» и «нашептывает» поэту.

Думается, следует обратить внимание на явное предпочтение, оказываемое Бродским не только Урании, но и музе трагедии — Мельпомене. Так, одно из поздних «театральных» стихотворений, реализующих старинную метафору «жизнь — театр» в соотношении «сцены» и «зрительного зала», названо «Храм Мельпомены» — музе комедии Талии в мире поэта нет места. Та же идея — в «Портрете трагедии», объект которого постоянно двойится: с одной стороны, это драматический жанр, созданный афинскими трагиками и Расином, с его узнаваемыми «детальями» и общей характеристикой как «оборотной стороны медали» (помимо прочего, имеется в виду и общее происхождение трагедии и комедии). С другой — «портрет» трагедии экстраполирован на жизнь вообще, приобретая универсальный характер; поэтому трагедия становится синонимом судьбы:

Кто мы такие, не-статуи, не-полотна,  
чтоб не дать свою жизнь изуродовать бесповоротно?  
<...>  
Врежь по-свойски, трагедия. Дави нас, меси как тесто.  
Мы с тобой повязаны, даром что не невеста... (IV, 105)

Если попробовать разобраться «в толчее, в перебранке Камен / на пиру Мнемозины» и составить какую-то классификацию или иерархию «муз» у Бродского, то можно заметить, что постепенно термин, теряя определенность конкретики (муза чего?), обретает обобщенное значение (при этом в семантической памяти, разумеется, удерживается исходная функция каждой музы). Так Муза вступает в корреляцию с Судьбой, о чем мы будем говорить далее.

Но прежде заметим, что при обращении к Музе поэта в читательском сознании, как обычно в подобных случаях, прежде всего всплывает имя конкретной женщины. О том же говорят многие люди, лично знавшие Бродского. «Я считаю, что “пронесенная через всю жизнь любовь Бродского к Марине Басмановой” есть типичный случай выбора поэтической музы <...> поэту нужна муза», — свидетельствует Ася Пекуровская<sup>11</sup>. Нам приходилось уже писать о несогласии с трактовкой этой темы в статье Снежаны Крыловой «Образ “разжалованной Музы” в поздней лирике И. Бродского»<sup>12</sup>; сейчас мы лишь зафиксируем на еще одном примере такое же отождествление Музы с любимой женщиной. Конечно, при этом всегда делаются оговорки относительности условности подобного отождествления, тем более что сам И. Бродский исчерпывающе разъяснил свой взгляд на отношения двух «дам» в эссе «Altra ego». «Общая схема такова: женское естество Музы предполагает мужское естество поэта. Мужское естество поэта предполагает женское естество возлюбленной. Вывод: возлюбленная и есть Муза или может так называться». И чуть ниже: «Облик девы, конечно, облик / души для мужчины», написал один русский поэт» (пер. Е. Касаткиной; VI, 72–73)<sup>13</sup>.

Однако всё не так просто. Прежде всего, Муза — «старшая дама», поскольку она бессмертна. Возлюбленная — ее «хороший дублер, обретающийся по эту сторону реальности» и заставляющий «старшую даму» говорить. Это и есть главная мысль автора: Муза, «в девичестве “язык”», «всегда толчется около языка и, по-видимому, не возражает, когда ее принимают за простую девушку. Посмеявшись над такого рода ошибкой, она пытается исправить ее, диктуя своему подопечному <...> строки, где голос человеческой страсти уступает голосу лингвистической необходимости» (там же, 79).

Свойственное Бродскому «отождествление Языка с Музой» (В. Полухина) хорошо известно и многократно анализировалось в качестве одной из концептуальных основ его поэтической вселенной. «Согласно поэтической декларации Бродского, — пишет, например, А. Ранчин, — подлинным Творцом поэзии является не человек, обычно именуемый автором, а Язык»<sup>14</sup>. По мнению В. Полухиной, «отсылки к духовному аспекту языка у Бродского так значительны, что формируют нечто вроде теологии языка»<sup>15</sup>. Эссе

«Altra ego», трактующее о Музе, в силу специфики этой лингвистической метафизики говорит и о Судьбе — прежде всего, судьбе поэта, жизнь которого — «поиск души в форме лирической поэзии» (VI, 73).

Семантическое поле концепта «судьба» в поэзии Бродского насыщено различными смысловыми обертонами; процитируем наугад несколько метафор: «Я всегда твердил, что судьба — игра» (II, 427); «И географии примесь / к времени есть судьба» (III, 183). Не ставя себе задачей целостный анализ «судьбы» у Бродского, ограничимся теми общими интерпретациями этой универсальной мифологемы, которые, по нашему убеждению, свойственны и его поэтическому миру.

Н. Д. Арутюнова пишет, что судьба может пониматься как реализация определенной программы, жизненного сценария, объединяя в себе понятия активной силы (сверхличного предписания или собственной, индивидуальной воли) и текста. В частности, «модель судьбы меняется, как только предназначение осмысляется как призвание. Призвание имплицитно талантирует, суженный судьбой или Богом в долг и в рост как в евангельской притче о талантах (Мф: 25, 14). Судьба Заимодавец дает ссуду под проценты. Предназначение ассоциируется с высшей силой, призвание — с природным даром. Поэтами и музыкантами рождаются, но ими нужно стать. Критик С. Лурье писал о И. Бродском: “Поэзия управляет биографией, превращает ее в судьбу... И связан механизм этот управления, видимо, с тем, что не просто человек рождается с дарованием, а дарование формируется одновременно с сюжетом, который призван его оформить и выразить” <...>. Вынуждение силой сменяется долгом перед даром. Дар требует жертв. Жизнь становится служением. В модели Судьбы Заимодавца цель человека и цель судьбы совпадают. Но человеку нужно, прежде чем поставить перед собой эту цель, обрести в ней уверенность. Он должен “не искать признания, а искать призвания”<sup>16</sup>.

В контексте «лингводицеи» (Ан. Глушко) Бродского становится очевидным приоритет Музы: по отношению к Судьбе она также «старшая дама» (и, вероятно, «та из них, что прекрасней»). Как процитировано выше, «Муза объясняет Судьбе то, что надиктовала». Логично заключить, что судьба — слепая, внерациональная сила, Муза же обладает не только творческим потенциалом, но и высшим знанием, определяющим жизненный сценарий. Примечательно, что в одной из «Римских элегий», героини которой персонифицируют Музу и Судьбу, действие происходит в библиотеке: «Два молодых овала / сталкиваются над книгой в сумерках, точно Муза / объясняет Судьбе...». Следовательно, мы вправе интерпретировать «книгу» как Книгу Судьбы<sup>17</sup>: надиктованное Музой уже записано — вот тут и нужен был поэт. Ему, а не Судьбе как таковой, диктует Муза; поэт — демиург и творчества, и самореализации в нем.

Я слышу Музы лепет.  
Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет:  
мой углекислый вздох пока что в вышних терпят,

\*

и без костей язык, до внятных звуков лаком,  
судьбу благодарит кириллицыным знаком.  
На то она судьба, что понимать на всяком

наречье... (III, 150)

В наследии Бродского немало поэтических текстов, которые могут быть прочитаны как варианты «сценариев Судьбы». Один из самых выразительных примеров — стихотворение-перформатив «Назидание» (IV, 13–16), целиком построенное в императивной модальности; адресат, как обычно в текстах с глаголами повелительного наклонения, назван «ты», являя собой типичное для Бродского отождествление лирического «я» с «человеком вообще». Другой вариант, в оптативной модальности, — советы бывшей возлюбленной в стихотворении «Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне»: «Знаешь, лучше стареть там, где верста маячит, / где красота ничего не значит...» (IV, 123–124). В «Колыбельной» пророческим рефреном повторяются слова Богоматери об открытом Ей будущем Сына:

Привыкай, сынок, к пустыне  
как к судьбе.  
Где б ты ни был, жить отныне  
в ней тебе.  
<...>  
В ней судьба открыта взору.  
За версту  
в ней легко признаешь гору  
по кресту (IV, 116–117).

«Негативный» вариант жизненной программы сформулирован в стихотворении «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку» (II, 410). Примеры можно умножать, но в нашем случае продуктивнее рассмотреть, как в текстах подобного рода реализуются отношения Музы и Судьбы; иными словами, воплощается ли в «действительности» «надиктованный» Музой поэту сценарий Судьбы, или же он остается в потенциальной модальности, или оказывается в принципе невоплотимым. Подобная постановка вопроса подразумевает, во-первых, судьбу биографического автора, по поводу которой ограничимся цитатой из стихотворения «1972»:

Всё, что я мог потерять, утрачено  
начисто. Но и достиг я начерно  
всё, чего было достичь назначено (III, 17).

Примечательно, что стихотворение написано за двадцать с лишним лет до ухода из жизни, однако свидетельствует об исключительной ясности понимания судьбы и предназначения.

Во-вторых — и это для нас главное, — в поэтическом мире Бродского отношения двух «дам» чаще всего драматичны. Вот одно из посвященных М.Б. стихотворений:

То не Муза воды набирает в рот.  
То, должно, крепкий сон молодца берет.  
И махнувшая вслед голубым платком  
наезжает на грудь паровым катком.

И не встать ни раком, ни так словам,  
как назад в осиновый строй дровам.  
И глазами по наволочке лицо  
растекается, как по сковороде яйцо.  
<...>

Я бы заячьи уши пришил к лицу,  
наглотался б в лесах за тебя свинцу,  
но и в черном пруду из дурных коряг  
я бы всплыл пред тобой, как не смог «Варяг».

Но, видать, не судьба, и года не те...

За системой метафор явственно проступает сюжет неосуществленных надежд. При этом Муза свое сказала (и продолжает говорить, диктуя поэту стихотворение!); однако ее слова, «адресованные» Судьбе, ничему не помогли; более того, они утратили собственную витальность, причем безнадежно, подобно живым когда-то деревьям, ставшим дровами. «Все помножено на два, кроме судьбы...» (III, 239); в многочисленных других стихотворениях варьируются мотивы разлуки, одиночества героя, его «исчезновения из виду», которое достигает апогея в знаменитой последней строфе приведенного выше текста:

Навсегда расстается с тобой, дружок.  
Нарисуй на бумаге простой кружок.  
Это буду я: ничего внутри.  
Посмотри на него — и потом сотри (III, 196).

Как пишет С. С. Аверинцев, «общезначимость художественного произведения обусловлена тем, что в творческом акте происходит восприятие глубоких внеличных импульсов <...> и, что еще важнее, переработка личных импульсов, без остатка переводящая их во внеличный план. <...> Человеческая судьба, оплачивающая своим жизненным трагизмом творческий акт, служит гарантией нешуточности обращенного к людям слова»<sup>18</sup>. Эта максима с абсолютной точностью характеризует поэзию Бродского.



Вполне закономерно, что тематической доминантой этой поэзии принято считать Время, превращение «действительности» в «недействительность» или же будущего — в прошлое. Интересно проследить, каково в понимании Бродского соотношение Времени и Судьбы — это может внести некоторые коррективы в наше восприятие мировоззренческой позиции поэта. Судьба и ее синонимы, такие, как предназначение, предопределение, жребий и т. д., связываются прежде всего с будущим временем. «Сценарий судьбы перспективен. Он прочитывается по мере его осуществления. Законченное представление о судьбе складывается тогда, когда наступает развязка, т. е. после смерти человека. Поэтому о судьбе судят ретроспективно, хотя концепт судьбы предполагает предварение событий, их пред-определенность»<sup>19</sup>. Именно этим обстоятельством было продиктовано выше наше обращение к семантической категории модальности: различные «сценарии» Судьбы, предлагаемые в поэзии Бродского («назидание», советы, наставления, пророчества...) могли бы быть реализованы в будущем, гипотетически. Кроме того, выстраивание биографии как текста само по себе уже предполагает обращенность в будущее. Но вот что пишет автор в стихотворении «Посвящается Пиранези»:

...вы знаете, что судьбе  
удобней, чтоб человек себя полагал слугою  
оставшегося за спиной, чем гравия под ногою

и марева впереди (IV, 146).

Несмотря на это убеждение «пилигрима», отношение Бродского к формам времени, видимо, сложнее; свойственный его поэтике «принцип маятника» работает и тут. «Ключевая для поэта тема Времени видится клубком антиномий», — пишет И. И. Плеханова, отмечая, что человеку Бродского присуще «существование как в прямой, так и в обратной перспективе»<sup>20</sup>. Недаром Муза — дочь Мнемосины.

## П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель: сб. статей. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003 (особенно с. 174–178, 186–187). К сожалению, оказалось недоступным более полное, очевидно, изложение данной концепции в статье: Ковалева И. И. Бродский и Музы // Развитие средств массовой коммуникации и проблемы культуры: матер. II Междунар. науч. конф. М.: Новый гуманитарный университет, 2001.

<sup>2</sup> Гесиод. Теогония. [Электронный ресурс] Код доступа: <http://mify.org/books/theogonia.txt>. См. также интерпретации гесиодовской версии в работах: Ковалева И. И. Сколько Муз у Гесиода и о чем они поют? // НЛО. 2008. № 93; Михайлин В. Дочери Мнемосины: кто такие Музы и почему они врут? // Там же.

<sup>3</sup> Аполлодор. Мифологическая библиотека. [Электронный ресурс] Код доступа: <http://greekroman.ru/library/apollodor/index0004.php>

<sup>4</sup> Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 3. С. 210. Далее произведения И. Бродского цит. по этому изд. с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>5</sup> Павсаний. Описание Эллады. Т. 2. [Электронный ресурс] Код доступа: <http://greekroman.ru/library/pavsaniy/index1141.php>

<sup>6</sup> Гораций. Наука поэзии. К Пизонам / пер. М. Гаспарова // Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 386.

<sup>7</sup> Айрапетян В. Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 30.

<sup>8</sup> Платон. Ион // Платон. Апология Сократа. Критон. Ион. Протагор. М.: Мысль, 1999. С. 376–377.

<sup>9</sup> Ранчин А. М. Двойчатка Иосифа Бродского: «Бабочка» и «Муха» // Иосиф Бродский в XXI веке: матер. Междунар. науч.-исслед. конф. СПб., 20–23 мая 2010 г. СПб., 2010. С. 149. См. также: Ранчин А. М. От бабочки к мухе: Метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского // Новый мир. 2010. № 5; Айзенштейн Е. «По кличке Муза»: О стихотворении «Муха» Иосифа Бродского // Нева. 2011. № 9.

<sup>10</sup> Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского. С. 174. Особый интерес в этой работе вызывает увиденная в функции Музы Персефона («Памяти Т.Б.», 1968). О предпочтении Бродским Урании см. также его «Письмо Горацию» (VI, 372) и коммент. В. А. Куллэ к эссе Бродского «Профиль Клио» (VI, 427). О том же — замечание Бродского в эссе «Муза плача»: «Просодия едва ли нуждается в истории» (V, 42).

<sup>11</sup> Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников (2006–2009). СПб., 2010. С. 91. «Музой Бродского» называет Марину Басманову и сама В. Полухина (Там же. С. 7).

<sup>12</sup> Крылова С. Образ «разжалованной Музы» в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, откуда белое есть...»: Антиномии Иосифа Бродского: сб. статей. Томск, 2006. С. 53–68. См. нашу работу: Медведева Н. Г. К семантике «последнего» стихотворения И. Бродского // Вестник Удмуртского ун-та. История и филология. Вып. 4. Ижевск, 2010. С. 84–95.

<sup>13</sup> Здесь Бродский цитирует свое стихотворение «Прощайте, мадемуазель Вероника» (II, 205). Та же тема развивается в стихотв. «Мужчина, засыпающий один»: «Мужчина, засыпающий один, / ведет себя, как женщина. А стол / ведет себя при этом, как мужчина. / Лишь Муза нарушает карантин / и как бы устанавливает пол / присутствующих» (II, 145).

<sup>14</sup> Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М., 2001. С. 20.

<sup>15</sup> Полухина В. Больше самого себя: О Бродском. Томск, 2009. С. 233.

<sup>16</sup> Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 616–630 (раздел «Истина и судьба»). Историческая дифференциация и эволюция «понятия-мифологемы» судьбы прослежена С. С. Аверинцевым (Аверинцев С. С. София-Логос: словарь. Киев: Дух і Літера, 2006. С. 404–410). См. также: Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. Судьбе И. Бродского в этом аспекте посвящена работа В. Полухиной «Миф поэта и поэт мифа» (Полухина В. Больше самого себя: О Бродском. С. 300–313).

<sup>17</sup> См.: Серова М. В. Анна Ахматова. Книга Судьбы. Ижевск; Екатеринбург, 2005.

<sup>18</sup> Аверинцев С. С. Автор // Аверинцев С. С. София-Логос: словарь. С. 24–25.

<sup>19</sup> Арутюнова Н. Д. Указ. соч. С. 621.

<sup>20</sup> Плеханова И. И. Перспективы ретроспективного сознания (одна из антиномий И. Бродского // Иосиф Бродский в XXI веке. С. 75.

А. А. Фаустов

ИЗ ИСТОРИИ ТЕРМИНА  
«ВТОРИЧНЫЕ МОДЕЛИРУЮЩИЕ СИСТЕМЫ»<sup>1</sup>



В 1974 году Ю. М. Лотман в последний раз целенаправленно обратится к обсуждению терминологического статуса «визитного» для тартуско-московской семиотической школы<sup>2</sup> понятия «вторичные моделирующие системы»<sup>3</sup>, после чего формула эта на долгое время из лотмановских работ едва ли не бесследно исчезнет<sup>4</sup>, для того чтобы под конец промелькнуть в нескольких поздних текстах ученого. Уже само заглавие тезисов «О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах» расставляет некоторые характерные ударения: не «первичные» и «вторичные» системы, а «первичное» и «вторичное» в системах, и не в моделирующих, а в коммуникативно-моделирующих. И действительно, суть ревизии концепции сводится к двум взаимосвязанным утверждениям. Противопоставление первичных и вторичных знаковых систем истолковывается теперь как сугубо эвристическое (в духе декартовских правил для ума), поскольку первичному — естественному — языку исторически всегда сопутствуют языки вторичные — эстетические, социальные, религиозные и др. А известная по различным лотмановским работам триада языков — естественные, искусственные, вторичные (и среди последних в особенности — язык поэтический, их для Лотмана «типический прототип») — располагается теперь по шкале возможной переводимости. На одном полюсе — в текстах на искусственных языках — запрещается любая двусмысленность, на другом — в текстах поэтических — заведомо исключается однозначность, поэтому одни оказываются целиком переводимыми, а другие — нет; тексты же на естественном языке занимают промежуточную позицию. Суммируются два этих утверждения так: «...вопрос о первичности того или другого определяется функциональной направленностью данного акта перевода (что на что переводится)»<sup>5</sup>. И весьма показательно, что Лотман, в расширенном формате воспроизведя эту логику в панорамной монографии «Внутри мыслящих миров» (1990), за ненадобностью оставит за скобками почти все сопряженное с идеей «вторичных» систем<sup>6</sup>.

Если окинуть взором весь цикл развития категории «вторичные моделирующие системы», то такая предельная релятивизация «вопроса

о первичности» знаменует переход Лотмана от одной онтологии текста к другой. Представление о тексте как о «вторичной» системе, которая надстраивается над естественным языком (или в другой версии — над человеческим сознанием<sup>7</sup>) и подвергает его дополнительному упорядочиванию, уступает место взгляду на текст (и на всю культуру в целом) как на своеобразное интеллектуальное устройство, мыслящий субъект, способный хранить, передавать и порождать информацию. При этом креативная функция текста напрямую выводится из его неполной переводимости (новое у Лотмана предстает чем-то вроде продукта неверного перевода старого), которая, в свою очередь, объясняется множественной (по меньшей мере — двойной) закодированностью текста, его «внутренним полиглотизмом», разыгрывающим в миниатюре исконное сосуществование в культуре различных языков.

В смене двух этих онтологий есть, однако, ряд опосредующих звеньев, во многом снимающих ее революционность. В одном из первых собственно семиотических выступлений Лотмана — в тезисах «Проблема знака в искусстве» (1964) — специфика поэтического / художественного текста усматривается в том, что «план содержания» и «план выражения» в нем до такой степени тесно связаны друг с другом, что его значение нельзя выразить при помощи других знаковых систем (т. е. адекватно перевести на нехудожественный язык)<sup>8</sup>. В «Лекциях по структуральной поэтике» (1964) и особенно в статье «Тезисы к проблеме “Искусство в ряду вторичных моделирующих систем”» (1967) эта точка зрения получает окончательное закрепление, причем в итоге на сосюрвовское положение о произвольности лингвистического знака у Лотмана наслаивается пирсовская типология знаков по их отношению к объекту. Точнее говоря — как бы наслаивается. Если ссылки на Соссюра мы встречаем у Лотмана с самого начала его семиотических штудий (и это же касается сосюрвовских терминов, зачастую в глоссематической их редакции), то о Пирсе Лотман почти не упоминает и его терминологической системой — именно как системой — не пользуется<sup>9</sup>. Так, к примеру, лексема «индекс», сгущенное употребление которой приходится на статью «О двух моделях коммуникации в системе культуры» (1973), с пирсовским термином имеет немного общего (хотя, как мы еще убедимся, с ним и соприкасается) и обозначает «сокращения» слов, пригодные для автокоммуникации. Исключением является как будто бы термин «иконический» (впрочем, в «Лекциях» 1964 года Лотман еще разграничивает «символические» и «идеографические» знаки), который в лотмановских работах фигурирует достаточно часто, но и в его понимании ученый далеко отклоняется от Пирса. В специальном примечании к одной из статей 1973 года (и к этому мы еще вернемся) можно прочесть: «В наполнении понятия “символ” мы идем

за Соссюром, а не за Пирсом, который противопоставлял его «икону»<sup>10</sup>. Как несложно заметить, триадическая логика Пирса подстраивается тут под двоичную логику Соссюра, так что знакам-индексам в этой оппозиции места не достается. Главное же, иконичность у Лотмана — это не сходство между знаком и объектом, а результат снятия произвольности самого знака, уподобление друг другу означаемого и означающего.

Неотделимость в произведении искусства плана содержания от плана выражения (или иначе — информации от моделирующей структуры) интерпретируется в «Тезисах» 1967 года так: художественный текст, в отличие от высказываний на естественном языке, «...строится по принципу иконических знаков»<sup>11</sup>. Более того, исторически условному отношению в натуральном языке знака к денотату (и здесь снова — незаметное смещение от Соссюра к Пирсу) противопоставляется моделирование как таковое, по природе своей аналоговое, иконическое, что входит в осязаемое противоречие с позиционированием естественного языка как «первичной моделирующей системы»: если перед нами моделирующая система, то как быть с ее конвенциональностью? Но так или иначе это позволяет определить вектор «вторичной» переработки именно как иконизацию той словесной основы, которая служит для «вторичных» языков материалом и/или прототипом.

Подчеркнем, что Лотман не сразу пришел к такой концепции и что она до конца оставалась во многом неявной, поскольку на авансцене оказывалось другое — проблема соотношения художественного и нехудожественного, синтагматического и парадигматического, непереводаемого и переводимого и т. д. В лотмановском предисловии «От редакции» ко второму выпуску «Трудов по знаковым системам» (1965), где впервые обосновывается необходимость в понятии «вторичные моделирующие системы» (этот термин вынесен и в заглавие опубликованной в том же выпуске статьи Лотмана — «О проблеме значений во вторичных моделирующих системах»), логика еще другая. Сначала, со ссылкой на Летнюю школу по вторичным моделирующим системам 1964 года<sup>12</sup>, будет сказано: «Была достигнута договоренность под вторичными моделирующими системами понимать такие из них, которые, возникнув на основе языка (первичной системы), получают дополнительную вторичную структуру особого типа». Помимо всего прочего, здесь бросается в глаза то, что термин не столько определяется, сколько вводится *ad hoc*, причем его появление на свет подается вдобавок как плод некоей коллективной акции, своего рода небольшого «общественного договора» (если не сговора)<sup>13</sup>, и подобная «нестрогость» сказывается даже на грамматической двусмысленности («такие из них» — то есть такие из «вторичных» систем?). Затем, в следующей фразе — с ее неожиданно обобщающим начальным

жестом — говорится: «Таким образом, природа вторичных моделирующих систем неизбежно включает весь комплекс отношений, присущих лингвистическим структурам...». И из этого сразу же извлекается вывод: «Отсюда вытекает убеждение, что любая знаковая система в принципе может изучаться лингвистическими методами...»<sup>14</sup>. Перед лицом современного языкознания, с его «особой ролью», «вторичные» системы пока еще своей специфики не обнаруживают. Но, как мы видели, уже в «Тезисах» 1967 года механизм иконизации, обеспечивающий эту специфику, вполне выйдет на поверхность.

В любом случае, имеются ли в виду косвенно все «вторичные» системы или же — по принципу *pars pro toto* — вместо них открыто говорится об искусстве или о художественной литературе (и по преимуществу — о поэзии), в фокусе внимания Лотмана довольно быстро оказалась оппозиция «конвенциональное ↔ иконическое». В «Структуре художественного текста» (1970) иконизация, постулируемая в качестве родового свойства словесного искусства, истолковывается как стремление преодолеть произвольность языкового знака и «...построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах...». Подчеркивая в произведениях последних наличие наглядного, зримого сходства с объектом, Лотман даже сравнит «вторичный знак изобразительного типа» с «образом» традиционной теории литературы<sup>15</sup>. И такой визуализацией дело не исчерпывается. В «Тезисах» 1967 года важнейшим следствием иконичности произведений искусства выступает то, что в них «...специфически художественное содержание есть содержание синтагматическое»<sup>16</sup>. А в книге 1970 года это положение будет вдвойне усилено: снятие антитезы семантики и синтагматики приводит, согласно Лотману, к размыванию границ между составляющими текст элементами естественными языка и к обращению всего текста в один «целостный знак» — уникальный и непереводимый<sup>17</sup>.

Еще один шаг будет совершен в статье 1973 года «Замечания о структуре повествовательного текста»<sup>18</sup>. Идея иконического сворачивания текста в единый и неделимый знак вызовет к жизни антитезу дискретного и недискретного (континуального), которую можно считать «превращенной формой» противопоставления словесного/конвенционального и иконического. В дальнейших исследованиях Лотмана она получит разнообразную функционально-смысловую нагрузку (в том числе в его трактовке риторики) и глобализируется до взгляда на культуру как на информационно двуканальное образование. Примечательно, что в коллективных «варшавских» «Тезисах к семиотическому изучению культур» (1973), резюмирующих развитие советской семиотики в 60-е годы, вскользь еще упоминается о «вторичных моделирующих системах», но сразу вслед за этим

говорится об особой роли противопоставления недискретных и дискретных семиотических моделей / текстов, «...частным проявлением которого может выступать антитеза иконических и словесных знаков»<sup>19</sup>. Так вот, в статье о структуре повествовательного текста дискретное — это синоним словесного, строящегося путем прибавления друг к другу языковых единиц, а недискретное — синоним «проективного» (изобразительного, музыкального и пр.), развертывающегося за счет трансформации текста как целостного объекта. В заключение же статьи Лотман выскажет мысль, возводящую в общеэстетический закон то, что в «Структуре художественного текста» относилось к искусству словесному. Продуктивный семиотический конфликт, динамизирующий (а в конечном итоге, «интеллектуализирующий») текст, возникает потому, что искусства пытаются превзойти свой материал, обрести свободу по отношению к нему, и если словесное тем самым иконизируется, то проективное — «вербализируется»<sup>20</sup>.

\* \* \*

В том же 1973 году Лотман опубликует две статьи (одну — в соавторстве с Б. А. Успенским), посвященные мифу, — «Происхождение сюжета в типологическом освещении»<sup>21</sup> и «Миф — имя — культура» (вторая из них будет напечатана в том же VI выпуске «Трудов по знаковым системам», что и статья о повествовательном тексте)<sup>22</sup>. Разграничение в первой статье двух текстопорождающих устройств — «центрального» (мифологического), фиксирующего закономерности, и «периферийного», фиксирующего случайности, — совершается как раз по линии пока еще только формирующейся в системе мысли Лотмана базисной антитезы недискретного и дискретного, которая в проекции на временную ось принимает вид антитезы циклического и линейного. Соответственно, мифологическое рисуется здесь как мир «интегрального структурного целого», «одного и того же» (события, героя и т. д.), которое бесконечно воспроизводится, трансформируется, проявляет себя на более низких уровнях в обличье разного, но семантически тождественного между собой и сводимого к одному благодаря фундаментальному изоморфизму, существующему между различными сферами подобного космоса<sup>23</sup>. А периферийное предстает почти полярно противоположным миром множественности, однократности и присоединительных цепочечных операций, производимых над всевозможными его «самостоятельными единицами». Одним словом, место оппозиции словесного и иконического в статье занимает антитеза немифологического и мифологического, за которой просвечивает противопоставление дискретного и непрерывного.

Позднее эта конструкция в главных своих чертах перейдет в совместную с З. Г. Минц статью 1981 года «Литература и мифология», где будет

уже открыто подчинена противопоставлению континуального и дискретного и где именно в силу такой смены доминант ее исходный (в перспективе развития лотмановской мысли) прототип — антитеза иконического и словесного — предельно обнажится. В статье, например, говорится о том, что миф первоначально разыгрывался в форме ритуала, в то время как протолитературу образовывали «чисто словесные сообщения»<sup>24</sup>. Еще более прозрачно описание воздействия мифа на такого рода бытовое/историческое сообщение: в результате оно «...насыщалось элементами сверхъязыковой организации, становилось не цепочкой слов-знаков, а единым сложно организованным знаком — текстом»<sup>25</sup>. Это едва ли не буквально совпадает с тем, как в «Структуре художественного текста» интерпретировалась «вторичная» иконизация высказываний на естественном языке, только теперь имеется в виду не иконизация, а мифологизация таких высказываний.

Но дело не только в этом. В статье о происхождении сюжета смещается вся «узаконенная» прежде логика порождения «вторичных» текстов, и этот пафос будет целиком унаследован статьей 1981 года, с тем только отличием, что скрытого отталкивания от идеи «вторичных моделирующих систем» в ней уже нет. В обеих статьях анализируется соперничество и взаимовлияние двух семиотических механизмов, причем если воздействие мифологического на бытовое еще может быть представлено в духе надстраивания «вторичных» систем над естественным языком, то обратное воздействие «периферийно-литературного» на «центральное» описывается не столько как переход в новое качество, сколько как разложение мифа: он утрачивает изоморфизм между различными своими уровнями, в него привносятся чуждые ему категории «начала» и «конца», линейная временная организация и т. п. Перед нами явная асимметрия, и она напрямую связана с тем, что миф выступает маркированным членом оппозиции (противоположная ему инстанция даже не наделяется у Лотмана устойчивым именем!). Но самое важное заключается в том, что в обеих статьях вообще рассматривается не движение в одном направлении — от языка к «вторичному» тексту, а их взаимодействие. И в этом смысле чрезвычайно значимо, что в статье 1973 года художественный текст характеризуется как реализация «оптимальной» соотношенности мифологической и периферийной — конфликтующих — семиотических структур, при которой они «...располагаются не иерархически, то есть на разных уровнях, а диалогически — на одном»<sup>26</sup>. Иерархичность модели «вторичных» систем оказывается тем самым подорванной.

В совместной с Успенским статье миф запечатлен по преимуществу в другом аспекте — не в структурном, а в коммуникативном, со стороны тех эффектов, которые вызывает его работа как особой моделирующей



системы. Мифологическое на этот раз противопоставляется дескриптивному (логическому) как то, что подразумевает наличие изоморфизма между миром и его описанием. Парадоксальный мифологический семиозис — язык собственных имен — носит неконвенциональный характер (название тут тождественно называемому объекту, которым и манипулирует мышление), а потому принципиально непереволим. В целом все это достаточно хорошо согласуется с пониманием мифа как царства «одного и того же», однако локализуется мифологическое здесь иначе. Лотман и Успенский говорят об изначальной — и в стадильно-историческом, и в онтогенетическом планах — неоднородности, гетерогенности человеческого сознания и языка, в которых противоречиво уживаются мифологическое и немифологическое. Миф оказывается укоренен в языке на правах особого его пласта и являет собой «...инкорпорированный в толщу естественного языка некоторый другой, иначе устроенный язык»<sup>27</sup>.

Всё это разительно отличается от того, как мыслилась трансформация словесного сообщения в художественный знак в других лотмановских работах, где она расценивалась как плод то иконизации, то «подражания» проективным/изобразительным искусствам в стремлении преодолеть условность своего натурального означющего, но в обоих случаях толковалась как результат перехода на более высокий семиотический уровень. Миф же, согласно Лотману и Успенскому, находится даже не рядом с естественным языком (как в статье о происхождении сюжета), а внутри него. Если несколько переиначить излюбленную лотмановскую метафору, миф здесь — это необходимый «внутренний враг», да еще и такой, который занимает центральную, отмеченную позицию. По сути, мифологическое превращается в еще одну «первичную моделирующую систему», конкурирующую с естественным языком на его же территории. Больше того, если собственные имена — язык мифа и детства, то у этой системы оказывается даже генеалогический приоритет. И это окончательно придает идее «вторичных семиотических систем» теоретическую неустойчивость, готовя ту ее релятивизацию и отмену, которая будет провозглашена в тезисах 1974 года.

\* \* \*

Одна из ключевых проблем, которая возникает в связи с концепцией мифа Лотмана и Успенского, состоит в понимании авторами семиотического статуса собственных имен<sup>28</sup>. В историко-научной плоскости концепция эта может рассматриваться как результат скрещения двух давних традиций. Во-первых, это идущее еще от психологии и этнографии конца XIX века сближение детского и первобытного/мифологического мышления (один из поздних рефлексов такого сближения — книга Л. С. Выгот-

ского и А. Р. Лурии «Очерки по истории поведения» (1930)). Во-вторых, это изучение мифа в лингвистическом ключе, начатое во второй половине XIX века М. Мюллером и ведущее к «Философии символических форм» Э. Кассирера (1923–1929) и к «Диалектике мифа» А. Ф. Лосева (1930), а из наиболее значительных промежуточных фигур в русской гуманитарной мысли нужно назвать А. А. Потебню<sup>29</sup>. О второй традиции в мифологических размышлениях, а вернее, о ее истоках, диагностически для нас особенно важных, мы и поговорим. Но у этой истории была и своя не менее интересная предыстория, и сначала мы остановимся на ней.

Мюллер обозначил два противоположных воззрения на происхождение человеческого языка (от имен нарицательных и от имен собственных) и, продемонстрировав их на примере ономастических теорий Г. В. Лейбница и А. Смита (а оба они апеллировали и к детскому опыту усвоения языка)<sup>30</sup>, попытался эту контрверзу разрешить<sup>31</sup>. Компромиссный путь, им предложенный, сводится к следующему. Сначала (как думал Лейбниц) человек располагает общей идеей предмета (или рода), которую он может применить к известному ему единичному предмету (или виду), тем самым обращая потенциальное имя нарицательное в имя собственное: «...мы довольствуемся общим или более неопределенным термином для обозначения более частных видов, если мы не обращаем внимания на отличия...»<sup>32</sup>. Затем (и так уже думал Смит) человек по мере знакомства с новыми предметами замечает их сходство с известным ему предметом, который в итоге превращается в элемент целого класса, а его собственное имя становится общим названием предметов этого класса — именем нарицательным как таковым.

Едва ли не главный спорный пункт в этом противостоянии заключался, однако, в другом — в объяснении того, как совершается переход от собственного имени отдельной вещи к общему — нарицательному — имени множества подобных вещей. И здесь обнаруживается осязаемый разброс в ответах. Смит настаивал — даже чисто риторически («в точности подходил», «столь близкое сходство»)<sup>33</sup> — на посреднической роли сходства предметов. Задолго до Смита Локк, осознав некоторую сомнительность сходства как того, что выявляется в процессе эмпирического сравнения, утверждал: при составлении общей идеи и общего имени дети «... не образуют ничего нового; они лишь исключают из своей сложной идеи Петра и Якова, Марьи и Анны то, что было особенного в каждом из них, и удерживают только то, что у них всех есть общего»<sup>34</sup>. Если у Смита при ономатизации отыскивается сходство, то у Локка вычитается несходство. Критик Локка Лейбниц еще более усилит этот момент, написав, что индивидуальность бесконечна и ее невозможно охватить никаким определением, а значит, ориентируется человек совсем не на сходство как таковое

(которое к тому же нередко бывает обманчивым): переход от более частной идеи к более общей (и наоборот) осуществляется при помощи абстрагирования. Правда, действие его оказывается у Лейбница, в конечном счете, зависимым от выбора воли (как это зачастую и случается у рационалистов), без вмешательства которой, к примеру, весьма затруднительно применить общую идею к определенному конкретному предмету. Отсюда показательные оговорки: «...имена индивидов были видовыми именами, которыми за свои преимущества или за что-нибудь иное наделялся какой-нибудь индивид...»<sup>35</sup>.

В переводе на язык семиотики Ч. С. Пирса эта проблема может быть переформулирована в виде вопроса: как возможен переход от индексальных знаков к знакам символическим? (Напомним в скобках, что Локк считается тем, кто в своей классификации наук впервые предложил выделить «учение о знаках» и использовать для его наименования греческое слово «семиотика» (так, в частности, считал и Пирс), и что на этот фрагмент Лотман ссылается в редакционном предисловии ко второму выпуску «Трудов по знаковым системам».) В версии Смита трансформация индекса в символ совершается благодаря мнемоническому образу — этому иконическому медиуму, позволяющему имени расширить свою компетенцию. Сам Пирс, кстати, полагал (в одном из текстов), что имя собственное представляет собой подлинный индекс тогда, и только тогда, когда некто узнает о нем впервые: «Когда этот некто встречает это имя во второй раз, он рассматривает его как Икону данного Индекса. Когда знакомство с ним приобретает характер привычки, оно становится Символом...»<sup>36</sup>. Лейбниц обходится без услуг иконического: индексы и символы, по сути, изначально принадлежат у него пространству символического и «скачкообразно» превращаются друг в друга; если прибегнуть к пирсовской терминологии, индексы выступают у философа вырожденными, сингулярными случаями употребления символов. А вариант Локка, в свою очередь, является чем-то промежуточным между позициями Смита и Лейбница.

Как же выглядит на этом фоне ономотология Лотмана и Успенского? Поскольку имя в мифологическом сознании тождественно объекту, ученые говорят об этом сознании как принципиально незнаковом, несيميотическом. И отсюда вытекает, что «...отождествление мифологических единиц происходит на уровне самих объектов, а не на уровне имен»<sup>37</sup>. Парадоксальность этого тезиса самоочевидна. С точки зрения «семиотического сознания» на уровне собственных имен ничего и невозможно отождествить, кроме, естественно, того отдельного объекта, который наречен определенным именем: имя Петр позволяет идентифицировать того, кто называет себя Петром и кого так же называем мы, но не отождествить с ним тех, кто имеет то же самое имя. С точки зрения магико-

мифологической (а о ней в статье как будто бы и говорится) все Петры как раз наделены — причем неконвенциональным образом — общим значением «петровости»: через них проявляет себя энтелехия этого имени<sup>38</sup>, а потому они действительно «изоморфны» друг другу и могут быть возведены к единой архифигуре<sup>39</sup>. Возможно и диалектическое примирение этих крайностей на символической (в пирсовском смысле) почве; укажем хотя бы на концепцию ономастикона как составной части системы классификаторов, виртуозно развернутую К. Леви-Строссом в его «Неприрученной мысли» на материале архаических имен и имен домашних животных.

Некоторый авторский ключ к пониманию парадокса о мифологическом отождествлении «на уровне объектов» (в статье 1973 года непротиворечиво так и не разрешенного) дает глава о собственных именах в одной из итоговых лотмановских работ — в книге «Культура и взрыв» (1992). Под «миром собственных имен» (так называется эта глава) здесь понимается прежде всего мир детства, а собственные имена истолковываются в первую очередь как слова, возникающие в пространстве первого лица, — как слова индивидуальные, «свои». Это положение дел разъясняется, среди прочего, так: «Один из исходных семиотических механизмов, присущих человеку, начинается с возможности быть “только собой”, вещь (собственным именем) и одновременно выступать в качестве “представителя” группы, одного из многих (нарицательное имя)»<sup>40</sup>. В приведенной реплике проглядывает откровенно «мифологическое» уравнивание вещи и имени собственного (заметим характерную грамматическую асимметрию: слова «вещь» и «собственное имя» стоят в одинаковом падеже, а вот «представитель» и «нарицательное имя» в падеже не согласуются).

Но вдвойне значимо то, что фрагмент этот следует в главе сразу за длинной цитатой, а затем сочувственным пересказом текста из «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1755) Ж.-Ж. Руссо — еще одного апологета идеи о первичности имен собственных (отсылка к трактату Руссо есть и в «Рассуждениях» Смита). И в том пассаже из книги, перед которым Лотман останавливает свое изложение мыслей философа, Руссо проведет чрезвычайно интересное разграничение. Он напишет о том, что общие понятия могут быть выражены и постигнуты лишь посредством речи, высказывания. Если к такому понятию «...хоть чуть-чуть примешивается воображение, понятие сразу же становится частным. Попробуйте представить себе образ дерева вообще — это вам никогда не удастся... <...> ...как только прекращается работа воображения, ум может продвигаться лишь с помощью речи»<sup>41</sup>. После этого Руссо и делает вывод о том, что первыми существительными могли быть только собственные имена, которые, следовательно, напрямую соотносятся с образами и полностью выпадают из юрисдикции речи.

Речь, ее нарицательный каркас, начинают строиться, согласно Руссо, тогда, когда воображение блокируется, и при этом речь одновременно оценивается как то, что вынуждено восполнять утрату воображаемого<sup>42</sup>. В отличие от Смита и Локка, иконизм у Руссо не опосредует перехода от имен собственных к именам нарицательным, а служит самой смысловой субстанцией собственных имен, их планом содержания. И такое противопоставление собственного и нарицательного как иконического и конвенционального, несомненно, очень созвучно основополагающей для Лотмана конструктивной антитезе.

У Лотмана и Успенского, однако, имеется в виду нечто большее — совпадение вещи и имени, референта и знака. В статье 1973 года два специальных пункта второго раздела посвящены уточнению того, что миф может восприниматься как метафора или символ только с позиции «семиотического сознания»; причем именно здесь в одном из примечаний (цитированном выше) будет сказано, что под символом не подразумевается пирсовский термин. Прочтение мифа как символа равносильно перетолкованию его в качестве «иконического или квазииконического» знака, и после этого утверждения Лотман и Успенский сделают вполне «уликовую» оговорку: «Следует отметить, что, хотя иконические знаки в какой-то мере ближе к мифологическим текстам, они, как и знаки условного типа, представляют собой факт принципиально нового сознания»<sup>43</sup>. И появление редкого в лотмановских работах имени Пирса, и совместное противопоставление иконических и условных знаков мифу, рядом с которым их привычная оппозиция снимается, свидетельствуют, как кажется, о «вытесненном» присутствии в тексте третьего типа знаков, не находящего себе места в двоичной логике, — индексов. И здесь самое время напомнить о том, что конститутивный признак индексов у Пирса — не функция ярлыка, а динамическая природа, проявляющаяся по отношению и к референту, и к интерпретатору. Во-первых, индексы, будучи непосредственно обусловлены своим — индивидуальным, отдельным — объектом, находятся в «реальной связи» с ним (в одном из текстов Пирс даже определяет индекс как «фрагмент, оторванный от своего Объекта»)<sup>44</sup>; а во-вторых, они «...направляют наше внимание на свои объекты посредством слепого принуждения»<sup>45</sup>.

Так вот, уже в цитированных текстах Руссо и Жуковского собственные имена — не просто иконы, поскольку ведут они себя как раз таким «принудительным» образом: препятствуют порождению сопряженной с общими понятиями речи и открывают непосредственный доступ к сознанию предметов мира. Но особенно явно динамический характер имен предстает у Мюллера и Потетни. Мюллеровская теория мифа как «болезни языка»<sup>46</sup>, очень известная вплоть до начала XX века, Потетней не разделялась,

но сближает их другое (и об этом писал сам Потебня). Болезнь (или порча) языка, первоначально включавшего слова с вполне прозрачной для разума семантикой, объясняется у Мюллера метафорическим сдвигом, запускающим процесс мифологизации, в результате которого имена нарицательные (и не только они) обращаются в собственные (в этом Мюллер солидаризируется с Лейбницем). Такой «заболевший» язык заставляет человека «...принимать слово за предмет, качество за субстанцию, помет за питея»<sup>47</sup> (один из многочисленных примеров, приводимых ученым: Эос сначала — всего лишь обозначение утренней зари, а под влиянием мифологизации рождается богиня с таким именем). Состояние мифа — это такая ситуация, когда язык пребывает «в состоянии самозабвения», «...получает независимую силу и действует обратно на ум вместо того, чтобы быть простым осуществлением и внешним воплощением ума»<sup>48</sup>. И Мюллер иногда даже утверждает, что мифологическое положение вещей — не просто особая стадия в развитии человеческого духа; используя более чем «индексальную» по своей сути оптическую метафору, ученый изображает это так: «...мифология есть тень, падающая от языка на мысль... Правда, в древнейшие времена истории человеческого духа мифология более выступает наружу, но она не исчезает никогда вполне. Мифология есть и теперь, как во времена Гомера, но мы ее не замечаем, потому что живем в ее тени...»<sup>49</sup>.

В этом смысле те поправки, которые вносит в теорию Мюллера Потебня, связаны лишь с тем, что он отвергал идею об изначальной рациональности языка и о последующем его «заболевании». Вооружившись аналогичной оптической метафорикой, Потебня так определяет, чем отличается обычное функционирование слова от мифического. Вообще, «...слово есть известная форма мысли, как бы застекленная рамка, определяющая круг наблюдений и известным образом окрашивающая наблюдаемое...»; но в мифе происходит «...перенесение свойства средства познания в само познаваемое, бессознательное заключение от очков к свойствам того, что сквозь них видно»<sup>50</sup>. Причем Потебня особо ссылается на то, что миф не обязательно локализован в прошлом — он может укрыться и в сфере личности: «Кому не известны мифы, создаваемые нашими детьми под влиянием того... языка, которым говорим мы»<sup>51</sup>. При мифическом взгляде на вещи образ (психологическое «сказуемое») обретает объективность, а потому «...целиком переносится в значение (психологическое «подлежащее». — А. Ф.) и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого...»<sup>52</sup>. Как символичность, так и иконичность оказываются в мифе под управлением у индексальности.

Иначе говоря, мифическое слово/имя у Потебни, как и у Мюллера, действительно совпадает с объектом, и причина подобного обмана зре-

ния — продукт «априорного мышления», излишнего доверия к уловкам языка, сама природа которого предрасполагает к таким заблуждениям. И крайне симптоматично, что в книге «Внутри мыслящих миров», в том ее фрагменте, в котором можно уловить отзвуки концепции «вторичных» систем, через посредство более привычной апелляции к Р. О. Якобсону Лотман выходит на имя Потебни, в работах ученого встречающееся всего несколько раз. Приведем с небольшими купюрами это важное место: «...язык художественного текста приобретает вторичные черты иконизма, что отражается на возникновении вопроса “непереводимости” поэтического языка <...> Р. О. Якобсон убедительно продемонстрировал потенциальный иконизм и, следовательно, наличие художественного аспекта в естественных языках, подтвердив тем самым мысль А. А. Потебни о том, что вся сфера языка принадлежит искусству»<sup>53</sup>. (Заметим попутно, что «потенциальный иконизм» приписывается тут естественному языку, а значит, никакой иерархизации, никакого надстраивания «вторичного» над «первичным» больше уже не предусматривается.) Но на деле, памятуя о сказанном выше, цитированный фрагмент может восприниматься как невольное признание не столько иконичности, сколько индексальности языка (собственных имен).

В статье Лотмана и Успенского этот «индексальный» подтекст выдает себя и тем, что ее логика не до конца согласуется с логикой статьи о происхождении сюжета. Сошлемся хотя бы на рассуждения о «лоскутности» мифологического пространства. Их нельзя считать совершенно противоречащими взгляду на миф как на область непрерывного (принцип изоморфизма действует скорее по оси диахронии, чем по оси синхронии, скорее по вертикали, чем по горизонтали: «одно и то же» воспроизводится прежде всего во времени и на разных уровнях мироздания), но проникнуты эти рассуждения явно иным пафосом. И он непосредственно обусловлен «ономастическим» прочтением мифа: вселенная собственных имен персоналистична, а значит — плюралистична, дискретна. «Лоскутность» непосредственно связана с осуществлением принципа счетности: сколько «лоскутов» — столько и собственных имен. Неудивительно, что еще в одних тезисах Лотмана для семиотического симпозиума 1974 года «О редукции и развертывании знаковых систем (К проблеме “фрейдизм и семиотическая культурология”）」<sup>54</sup> отсылка к совместной с Успенским статье и постулирование в качестве языка детства собственных имен оказываются неработающими: мир раннего детства и взрослый мир противопоставляются не по качественному, а по количественному критерию. Разница между ними усматривается в том, что языки этих миров обладают, соответственно, «малым алфавитом» и «большим алфавитом». Детская/

мифологическая реальность предполагает, что входящие в нее единицы возможно исчислить без остатка. Добавим, что и в статье Лотмана и Успенского мы находим отдельное размышление, по которому мифологическое пространство «всегда невелико и замкнуто»<sup>55</sup>.

И это противоречие, и утверждение несемиотичности мифа разрешимы или, по крайней мере, мотивируемы, если принять, что для Лотмана и Успенского неконвенциональность собственных имен является по преимуществу не иконичной (или протоиконичной), но индексальной<sup>56</sup>. Собственные имена образуют внутри естественного языка своеобразное множество сингулярностей. Миф как бы императивно предъявляет каждому человеку матрицу его личности, позволяя ему идентифицировать себя на уровне своей первосушности<sup>57</sup>. В статье о происхождении сюжета Лотман разграничивает прагматику центральных и периферийных текстов как раз по этой линии: «Миф всегда говорит обо мне. “Новость”, анекдот повествуют о другом»<sup>58</sup>.

\* \* \*

Такой поворот для лотмановских исследований 1973 года не был единственным. В статье «О двух моделях коммуникации в системе культуры», также помещенной в шестых «Трудах по знаковым системам», Лотман противопоставит коммуникацию вида «Я – ОН» и коммуникацию вида «Я – Я». Но, отталкиваясь от базовой антитезы «первичного» и «вторичного», он изберет здесь новый путь — в обход антитезы словесного и иконического, что сразу же обернется жестким разграничением семантики и синтагматики. Первичное — в режиме «Я – ОН» — сообщение предстает в статье как сугубо семантическое, наделенное определенным объемом информации, «распаковываемой» с помощью готового кода. А вторичное — в режиме «Я – Я» — сообщение оказывается трехъярусным (что уже само по себе свидетельствует о кризисе двоичной модели): в процессе трансляции общеязыковые значения переорганизуются за счет «чисто синтагматического добавочного кода»<sup>59</sup> и благодаря этому обретает способность насыщаться внетекстовыми ассоциативными значениями. Цель подобной автокоммуникации — не передача информации, но ее умножение, «перформирование самой личности». И в качестве образчиков добавочного, вторичного кода Лотман в первую очередь назовет ритм, с его «фасцинирующим» (популярный в то время термин Ю. В. Кнорозова) воздействием, и те «бессодержательные» явления культуры (вроде орнамента или музыки), где он главенствует. В высказывании же на естественном языке подобная коммуникативная переориентация приводит к тому, что слова редуцируются и обращаются в лишенные собственной семантики, но зато наделенные особой действенностью индексы (и такой динамический ак-



цент — впрочем, лишь он один — сближает лотмановское употребление этого слова с пирсовским).

С некоторыми вариациями та же логика реализуется в статье «Каноническое искусство как информационный парадокс»<sup>60</sup>. По уже знакомой оси каноническое противопоставляется тут неканоническому как то, что направлено не на передачу получателю фиксированных сведений извне, а на выработку информации внутри его сознания, на перекодировку его личности. В первом случае текст равен самому себе, во втором — открыт контексту и служит лишь возбудителем информации. Но если первый тип «формообразования» ожидаемо уподобляется естественному языку, то второй — музыке, которая единолично утверждается в роли антипода языка, вытесняя с этого места традиционные для лотмановских работ изобразительные/проективные искусства (среди которых, правда, она тоже мелькала). (В таком эпизодическом для Лотмана выдвигении музыки на авансцену теории соблазнительно увидеть завуалированную отсылку к знаменитому леви-стросссовскому сравнению музыки и мифа, тем более, что соответствующий фрагмент первого тома «Мифологических» в 1972 году был опубликован по-русски в сборнике «Семиотика и искусствометрия», автором вступительной статьи к которому и одним из составителей и редакторов был Лотман.)

Статьи эти задают вполне определенный код (или контекст) для прочтения лотмановских работ о мифе, который очевидным образом — как то, что «говорит обо мне», — попадает в рубрику автокоммуникации, равно как оказывается на одной стороне с каноническим искусством. Прагматика мифа тем самым косвенно связывается с минимизацией власти текста, с его исчерпанием, превращением в импульс, вызывающий в сознании человека информационный взрыв. Можно сказать, что индексальность (в пирсовском, а отчасти и в лотмановском понимании этого слова) увлекает за пределы текста в пространство сознания и в предметный мир, подобно тому как в семанализе Ю. Кристевой жест/анафора восстанавливает поглощенную знаком трехмерность и телесность. И это движение сквозь семиотический покров к сознанию и к референту с необходимостью вводит в игру тот самый фактор множественности/дискретности (только не конвенциональной, а индексальной), который мифу как будто бы должен быть чужд.

И очень характерно, что в сходном направлении изменяется концепция «вторичных» систем в одном из последних ее рефлексов (что и само по себе говорит о подспудном стремлении Лотмана вернуться к однажды отброшенной идее). Речь идет о статье «Текст и полиглотизм культуры» (1992), которая открывается едва ли не мемуарным свидетельством о начальных панлингвистических — в стиле Э. Бенвениста — убеждениях со-

ветских семиотиков: «На той же позиции стояли участники первой Летней школы в Кязрику (1964), принявшие формулу Б. А. Успенского для всего комплекса сверхлингвистических семиотических систем — “вторичные моделирующие структуры”»<sup>61</sup> (вдобавок ко всему здесь вольно или невольно слегка мистифицируется авторство категории: один Успенский выдается за другого (В. А. — за Б. А.), а сам Лотман как бы снимает с себя всякую ответственность за термин). Главная гипотеза этой статьи состоит в том, что на деле «в генетическом отношении культура строится на основе двух первичных языков». И если один из «первичных» языков — естественный, то второй — совсем не миф (и не собственные имена), а нечто другое — «структурная модель пространства»<sup>62</sup> (предполагающая различие «своего» и «чужого», всевозможные пространственные удвоения — вроде отражения в воде, пространственные «гомоморфизмы» и т. п.). По существу, наряду с естественным языком Лотман пытается выдвинуть на роль второго «первичного» языка нечто погруженное в «докультурную» соматическую человеческого существования, что возводит в еще более высокую степень былое отождествление собственного имени и референта, мифологическое «овеществление» языка и мифологическую «антитекстуальность».

Можно только гадать, к каким возможным поворотам в лотмановской мысли могла бы привести эта гипотеза<sup>63</sup>. «Индексальный» маршрут в лотмановских исследованиях начала 70-х годов года возможно лишь реконструировать (с изрядной долей предположительности и условности) — на поверхности он проложен не был. И это может быть поставлено в прямую зависимость от той онтологизации текста, которая — за редкими исключениями — в поздних лотмановских работах только усилится. Мифологические интуиции 1973 года будут во многом «демифологизированы». Генерализация антитезы дискретного и континуального до общекультурного механизма дуальности и порождаемого ею полиглотизма повлечет за собой то, что мифологическое, как и естественный язык, перестанет восприниматься как что-то «первичное» и обратится в частное проявление этой антитезы. А с конца 70-х годов такая переоценка ценностей будет поддержана теорией функциональной асимметрии мозга. Особенно знаменательна здесь статья 1978 года «Феномен культуры»<sup>64</sup>, где выстраиваемый с оглядкой на более ранние работы пучок оппозиций «детское сознание ↔ взрослое», «мифологическое ↔ историческое», «иконическое ↔ словесное» и т. п. полностью утрачивает разноранговость и сводится к антитезе дискретного и континуального, соотносенную с противопоставлением право- и левополушарного принципов мышления.

В конечном итоге, такое сближение мозга, текста и культуры обернется пантекстуализмом, воззрением на семиосферу как на монадологический универсум, в котором как текст рассматривается и отдельная человечес-

кая личность<sup>65</sup>. Разрушив концепцию «вторичных моделирующих систем», миф войдет в состав еще более монументального семиотического построения «прирученным» (хотя и не целиком), лишившимся наиболее «опасных» своих черт — непосредственной (как бы отменяющей антитезу иконического и словесного) укорененности в языке и индексальности. Показательно, что в нескольких поздних реликтах концепции «вторичных» систем та функция, которая в статьях о мифе связывалась с мифологическим семиотическим механизмом, будет отдана другой инстанции. Так, в статье «Массовая литература как историко-культурная проблема» (1991) утверждается, что общению на естественном языке свойственна установка на получение информации, а значит, ориентация на категорию «конца». И затем о подобной ситуации будет сказано: «Она свойственна внехудожественному подходу к информации и проникает в искусство (в массовую литературу. – А. Ф.) в результате давления естественного языка на вторичные моделирующие системы»<sup>66</sup>. Как и в цитированном выше фрагменте из книги «Внутри мыслящих миров», на место мифа снова возвращается художественный текст, но это такое возвращение, которое тянет за собой память о «мифологическом» фазисе концепции, поскольку теперь взаимодействие естественного языка и искусства («вторичной» системы) описывается по модели конфликтного, деструктивного влияния периферийного на мифологического. Вернуться в прошлое окажется невозможным.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Предлагаемая статья представляет собой существенно переработанную версию статьи: Фаустов А. А. Миф и вторичные моделирующие системы // Поэтика мифа: современные аспекты. М., 2008. С. 5–23. Везде в тексте разрядка в цитатах заменена курсивом.

<sup>2</sup> Современная «лотманиана» обозрима уже с трудом. Из числа наиболее полезных для нас работ ср.: Fleischer M. Die sowjetische Semiotik: theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule. Tübingen, 1989; Лахманн Р. Ценностные аспекты семиотики культуры / семиотики текста Юрия Лотмана // Лотмановский сборник. М., 1995. Т. 1. С. 192–214; Lepik P. Universals in the Context of Juri Lotman's Semiotics. Tartu, 2008.

<sup>3</sup> Сразу оговоримся, что мы оставляем в стороне вопрос о происхождении самой лексической формулы «вторичные моделирующие системы». Даже если принять известную версию В. А. Успенского и Б. Ф. Егорова об «анекдотической» и связанной с сугубо тактическими соображениями ее генеалогии, это проблемы никак не решает, поскольку Лотман с самого начала оперировал формулой как настоящим термином.

<sup>4</sup> Так, изданный в 1979 году сборник «Вторичные моделирующие системы» еще будет назван как бы по инерции соответствующим образом, но ни о каких системах в нем не говорится, а Лотман поместит здесь частные историко-литературные заметки.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах // *Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам*. I (5). Тарту, 1974. С. 228.

<sup>6</sup> Ср.: Лотман Ю. М. *Семиосфера*. СПб., 2001. С. 155–161.

<sup>7</sup> Это — версия книги «Структура художественного текста», где, что особенно любопытно для понимания дальнейшей эволюции Лотмана, происходит своего рода метонимическое соскальзывание от языка к сознанию: «Поскольку сознание чело- века есть сознание языковое, все виды надстроенных над сознанием моделей... могут быть определены как вторичные моделирующие системы» (Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. М., 1970. С. 16).

<sup>8</sup> Ср.: Лотман Ю. М. *Об искусстве*. СПб., 1998. С. 378.

<sup>9</sup> О пирсовских идеях в связи с Лотманом и советской семиотикой ср.: Grzybek P. *Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik* (Moskauer und Tartuer Schule). Bochum, 1989. S. 230–313; Merrell F. Lotman's semiosphere, Peirce's categories, and cultural forms of life // *Sign Systems Studies*. 2001. V. 29.2. P. 385–414; Andrews E. *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature and Cognition*. Toronto; Buffalo, 2003. P. 21–25.

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. *Семиосфера*. С. 535.

<sup>11</sup> Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду вторичных моделирующих систем» // *Учен. зап. Тартуского ун-та*. 1967. Вып. 198. С. 131.

<sup>12</sup> При этом в изданных ранее тезисах летней школы Лотман во вступительном слове категорией этой еще не пользуется и размышляет в основном о границах применимости выработанных лингвистикой методов.

<sup>13</sup> Отметим эту констатацию. В научном лексиконе В. Н. Топорова или Вяч. Вс. Иванова, к примеру, термин этот, насколько можно судить, не прижился, так что, при всей его функции опознавательного знака тартуско-московской школы, на деле он был во многом чуть ли не единолично лотмановским.

<sup>14</sup> От редакции // *Учен. зап. Тартуского ун-та*. 1965. Вып. 181. С. 6.

<sup>15</sup> Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. С. 72, 74.

<sup>16</sup> Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду вторичных моделирующих систем». С. 131.

<sup>17</sup> Ср.: Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. С. 31–32.

<sup>18</sup> Ср.: Лотман Ю. М. Замечания о структуре повествовательного текста // *Учен. зап. Тартуского ун-та*. 1973. Вып. 308. С. 382–386.

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. *Семиосфера*. С. 520. Добавим, что в изданном по-итальянски «Постскриптуме к коллективным тезисам о семиотике культуры» (1979) Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о «вторичных» системах не говорится уже ничего. См.: Lotman Ju. M. *Tesi per una semiotica delle culture*. Roma, 2006. P. 149–152.

<sup>20</sup> Этим типичным для мышления Лотмана пафосом борьбы с естественно данным может быть объяснена неожиданная консервативность лотмановской кинезстетики. В монографии о семиотике кино опять-таки 1973 года читаем: «...стремление кинематографа без остатка слиться с жизнью и желание выявить свою кинематографическую специфику, условность языка... — это враги, которые постоянно нуждаются друг в друге» (Лотман Ю. М. *Об искусстве*. С. 304).

<sup>21</sup> Ср.: Лотман Ю. М. *Статьи по типологии культуры*. Тарту, 1973. Вып. 2. С. 3–40.

<sup>22</sup> Разумеется, здесь нужно учитывать некоторую относительность этого рубежа. Об истории публикации совместной с Успенским статьи, к примеру, см. в письмах авторов: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. *Переписка*. М., 2008. С. 210 и след.

<sup>23</sup> Ср. попытку истолковать «недискретно-мифическую коммуникацию» как аналог дионисийского оргазма (Мурашов Ю. *Дионисийство символизма и струк-*

туралистическая теория мифа (Вячеслав Иванов и Юрий Лотман / Зара Минц) // *Russian Literature*. 1998. V. 44. P. 443–456).

<sup>24</sup> Ср. иной — более привычный — разворот антитезы в другой статье Лотмана того же года: «...исторически высказывание на естественном языке было первичным, затем следовало его превращение в ритуализованную формулу, закодированную и каким-либо вторичным языком, т. е. в текст» (Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1981. Вып. 515. С. 3–4).

<sup>25</sup> Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1981. Вып. 546. С. 40. Некоторые положения этой статьи войдут в написанную авторами совместно с Е. М. Мелетинским статью «Литература и мифы» для второго тома энциклопедии «Мифы народов мира» (1982).

<sup>26</sup> Ср.: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. С. 29.

<sup>27</sup> Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1973. Вып. 308. С. 287.

<sup>28</sup> Ср. обсуждение этой темы: Зенкин С. Н. Миф, имя и рассказ // *Поэтика мифа: современные аспекты*. С. 24–42; Pärli Ü., Rudakovskaja E. Juri Lotman on proper name // *Sign Systems Studies*. Tartu, 2002. V. 30.2. P. 577–591.

<sup>29</sup> Сам Лосев в «Диалектике мифа» ни о Потебне не упоминает. Лингвистический подход Мюллера к мифу в одном из примыкающих к книге рукописных фрагментов Лосев обсуждать отказывается, а вот об итоговой работе Потебни «Мысль и язык» похвально отзываясь в «Философии имени» (1927). Конечно, нельзя не вспомнить тут и об имяславии (включая незавершенный трактат об именах П. А. Флоренского (1923–1926), с ономастическими умозрениями Лосева соотносящемся непосредственно. В последнее время имяславской проблематике посвящена целая серия различных по методологии и привлекаемым контекстам обширных работ: Гурко Е. Н. Божественная ономотология: Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. Минск, 2006; Иларион (Алфеев), еп. Священная тайна Церкви: Введение в историю и проблематику имяславских споров. СПб., 2007; Шукуров Д. Л. Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда. СПб., Иваново, 2007; Лескин Д., прот. Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли. СПб., 2008.

<sup>30</sup> Теории эти изложены, соответственно, в «Новых опытах о человеческом разумении» (опубликованы в 1765) и в «Рассуждении относительно первоначального образования языков» (1761). Трактровка Лейбница, как известно, была полемически направлена против номиналистической доктрины Д. Локка в его «Опыте о человеческом разумении» (1689), за которой отчасти следовал Смит.

<sup>31</sup> См.: Мюллер М. Лекции по науке о языке (1861). М., 2009. С. 284–289.

<sup>32</sup> Лейбниц Г. В. Соч.: в 4 т. М., 1983. Т. 2. С. 290.

<sup>33</sup> Ср.: Smith A. The theory of moral sentiments. Dublin, 1777. P. 390.

<sup>34</sup> Локк Д. Соч.: в 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 468.

<sup>35</sup> Лейбниц Г. В. Указ. соч. С. 290.

<sup>36</sup> Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков. СПб., 2000. С. 118.

<sup>37</sup> Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура. С. 302.

<sup>38</sup> Как писал в «Философии имени» С. Н. Булгаков (который применительно к имени активно пользуется и словом «энтелехия»), «...имя есть сила, семя, энергия. Оно формует, изнутри определяет своего носителя...»; «В наименовании имя дается и засеменяется...» и т. п. (Булгаков С. Н. Философия имени. Париж, 1953. С. 160, 173). Имя здесь — одновременно и икон, и индекс, а точнее, икон, наделенный физической действительностью и персональным характером индекса.

<sup>39</sup> Семиотическую коллизию, таящуюся в этой ситуации, можно проиллюстрировать одним из очерков А. К. Герцык. Герой (его прототипом был сын Герцык —

Д. Д. Жуковский, который в воспоминаниях оставил свою, несколько иную версию этой истории) поочередно встречается в детстве с царевной Еленой из сказки, барышней Еленой, куклой, которую он назвал Еленой, и крестьянской девочкой Еленой. Для того чтобы преодолеть такую «неразборчивость жизни» (рассказчица попытается утешить сына тем, что «...Елен много на свете» [Герцык А. К. Из детского мира // Северные записки. 1915. № 9. С. 14]), герой вынужден будет изобрести настоящий миф о превращении воображаемой царевны Елены, перевоплощающейся то в куклу, то в девочку.

<sup>40</sup> Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 58.

<sup>41</sup> Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 61. Любопытно, что у Т. Гоббса в свое время две эти стороны составляли единство. Рассуждая в первой части своего сочинения «Основы философии» (1655) о том, как возможно понимание слов, не относящихся к единичным вещам, Гоббс напишет: «Чтобы понять значение общих имен... не требуется... никакой другой способности, кроме воображения, при помощи которого мы вспоминаем, что такие имена возбуждают представления то тех, то других вещей» (Гоббс Т. Соч.: в 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 86). Символическое и иконическое еще не пребывали у Гоббса в состоянии конфронтации.

<sup>42</sup> Подобная двойственность диагностически очень выразительно запечатлена в мыслях о детстве уже упоминавшегося в 39-й сноске Д. Д. Жуковского. Говоря о трудностях превращения собственных имен в понятия (в те же нарицательные имена), автор вспоминает, как сложно ему было, к примеру, выработать «общее понятие» острова, которое у него ассоциировалось с детскими восприятием в качестве «острова» песчаной морской отмели. И заключает: «Это превращение имени собственно в понятие было процессом побледнения и оскудения слова. Оно теряло конкретные зрительные образы и чувственное богатство». И в то же время Жуковский пишет о том, что вхождение в мир нарицательных имен — это и обретение ребенком безопасности, защиты от непосредственных чувственных впечатлений: «Нет понятий, нет того, что мы называем элементами знания: каждый предмет действует прямо на чувство, ничем не защищенное <...> По мере того как умножаются понятия и представления, стирая мир индивидуальностей, — жизнь ребенка облегчается» (Серебряные нити. Таинства игры: Аделаида Герцык и ее дети. М., 2007. С. 195, 208).

<sup>43</sup> Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура. С. 294.

<sup>44</sup> Пирс Ч. С. Избр. философские произведения. М., 2000. С. 180. На этом основании Пирс задолго до Р. Барта истолковывает фотографии как индекс, поскольку сходство в них — продукт обстоятельств, которые «...физически обусловили точность их соответствия природе» (Там же. С. 204).

<sup>45</sup> Там же. С. 221.

<sup>46</sup> О Мюллере в связи с концепцией Лотмана и Успенского уже писал в упомянутой выше статье С. Н. Зенкин, но, как представляется, те проекции мюллеровского наследия, которые прослеживаются ученым, ведут в сторону от этой концепции.

<sup>47</sup> Мюллер М. Наука о языке. Новый ряд чтений. Воронеж, 1870. Вып. 2. С. 399.

<sup>48</sup> Мюллер М. Указ. соч. С. 347.

<sup>49</sup> Цит. по: Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 420.

<sup>50</sup> Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 416.

<sup>51</sup> Там же. С. 445. В эпоху символизма идеи Потебни были восприняты именно как учение о потенциальной мифогенности слова. А Белый, к примеру, так резюмирует суть воззрений лингвиста: «Всякий образный символ — метафора; а само слово есть уже в известном смысле метафора. В сущности, слово — склонность к метафорическому мышлению; это же последнее порождает миф, развивающийся в религию» (Белый А. Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Логос.

1910. № 2. С. 258). И сам Белый в «Котике Летаеве» и в мемуарах — совершенно по Потебне — демонстрирует спонтанное возникновение в детстве таких замешанных на понимании языка мифов. К примеру: «...объяснение мне — миф, построенный на метафоре; слышу слова: “Упал в обморок”. И — тотчас сон: провалились плитки пола детской, и я упал в незнакомые комнаты под полом, которые называются “обморок»» (Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 182).

<sup>52</sup> Потебня А. А. Эстетика и поэтика. С. 444.

<sup>53</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 162.

<sup>54</sup> См.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5). С. 100–108.

<sup>55</sup> Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура. С. 288.

<sup>56</sup> Любопытно, что, говоря о мифологическом потенциале киноискусства, Лотман и Минц в упомянутой статье упомянут, в частности, технику съемки крупным планом, о магической природе которого один из ранних кинотеоретиков — Ж. Эпштейн — писал так: он «...ограничивает и направляет внимание. Он вынуждает меня... <...> кино политеистично и теогенно» (Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933. М., 1988. С. 105). Ср. еще к этому у Лотмана прямое уподобление крупного плана именам собственным в мифе, которые, в свою очередь, противопоставляются и иконическим, и символическим знакам, поскольку — на их фоне — «...обнаруживают незнакомые свойства реальных предметов» (Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1977. Вып. 411. С. 148, 150).

<sup>57</sup> В качестве параллели, не вовсе чуждой авторам статьи (хотя цитируемый текст был издан только в 1977 году), здесь можно было бы привести толкование культа у П. А. Флоренского. Ср., напр.: культ «...слова такие говорит, которые именно — то самое, что хотелось бы нам сказать, но что мы никогда не сумели бы сказать...»; культ «...придает нашему хаотическому, случайно слагающемуся... индивидуальному горю форму вселенскую, форму чистой человечности...» (Флоренский П. А. Философия культа. М., 2004. С. 130).

<sup>58</sup> Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. С. 12.

<sup>59</sup> Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1973. Вып. 308. С. 232.

<sup>60</sup> Ср.: Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16–22.

<sup>61</sup> Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 142.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Еще один путь модернизации изначальной «лотмановской» концепции был предложен Д. М. Сегалом, который высказал идею о существовании имплицитной «глобальной моделирующей семиотической системы» (первая версия этой идеи была сформулирована Сегалом еще в 1963–1964 годах), которая лежит в основании и «первичной», и «вторичных» систем. Ср.: Сегал Д. 1) Литература как вторичная моделирующая система // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 11–50; 2) «Et in Arcadia ego» вернулся: наследие московско-тартуской семиотики сегодня // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 30–40.

<sup>64</sup> Лотман Ю. М. Феномен культуры // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1978. Вып. 464. С. 3–17.

<sup>65</sup> Ср. особенно: Лотман Ю. М. Культура как субъект и сама-себе объект // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1989. Bd. 23. S. 187–197.

<sup>66</sup> Лотман Ю. М. Избр. статьи. Т. 3. С. 388.

Б. Ф. Егоров

## ДОЛЖНА ЛИ ИНФОРМАЦИЯ СТРЕМИТЬСЯ К ПОЛНОТЕ?\*



Казалось бы, нет никаких проблем и колебаний: конечно, должна! Информация — мать интуиции, сказал некий остряк. Правильно сказал, хотя чуть и уклонился в сторону. Как будто бы всем полезна информация, все с ее помощью облегчают себе жизнь: и ученый, и производственник, и путешественник, и покупатель, и читатель... Но не тут-то было: в реальной истории некоторые граждане не были энтузиастами распространения сведений, наоборот, были глушителями информации. Это прежде всего лица, заинтересованные по разным корыстным соображениям в утаивании каких-то сведений от широкой публики. Довольно многочисленную рать таких зажимщиков составляют чиновники, смертельно страшатся разного рода опасностей: как бы чего не вышло! Что скажет *княгиня Марья Алексеевна!* Марьи Алексеевны им чудятся не только отечественные, но и зарубежные.

Разумеется, мы живем не в идиллическом мире, и много чего у нас в самом деле не подлежит обнародованию, являясь государственной тайной. Но ведь дрожащие чиновники расширяют тайну до нелепостей, до щедринской фантастики.

С довоенных времен, кажется, с 1939 г., в стране прекращен выпуск относительно подробных и точных в пространственном отношении планов городов и карт областей и республик. Дается весьма приблизительная схема главных магистралей города, а на карте региона тоже весьма приблизительно начертаны самые крупные города и дороги. Масса белых или цветных пятен вызывает жалость: уж лучше бы напечатали карту раза

---

\* [Примечания 2013 г.] При горбачевской весне наши газеты оживились и стали публиковать проблемные статьи. «Литературная газета» обратилась к ряду лиц с предложением выступить с оценкой «секретной» информации. Моя статья датирована 23 ноября 1987 г. Дискуссия не состоялась, возможно, из-за тогдашнего почти запрещения обсуждать цензурные запретные вакханалии. Я ведь, зная настроения начальства, лишь чуть-чуть затронул тему запретов, а как бы следовало зашуметь по поводу катастрофических бед с точными картами! Сколько было несчастий в Отечественную войну, когда у наших офицеров не было нужных карт! А сколько говорилось о дефиците послевоенных точных карт. У авиаторов даже ходил остроумный анекдот. *Летчик штурману: — А ты карты добыл? Тот: — Целых две колоды. Летчик: — Дурак, я не о том! Опять теперь поведем самолет по «Беломору»...* (Имеется в виду карта-схема на пачке папирос.)



в четыре мельче — сколько бумаги бы сохранилось! Попробуй с такой схематической картой отправиться в путешествие — наплачешься и можешь попасть в сусанинские дебри. Сам я так, увы, попадал.

А в чем причина? Да как бы враг не пронюхал и не отправился в подобное путешествие! Как бы чего не разведал! Поэтому на плане-схеме Казани нет даже речного вокзала: вдруг враг подумает, что в большом городе на Волге имеется речной порт, а его и нет! Боятся изображать на схеме, даже на искаженной, на приблизительной, — мосты, особенно железнодорожные. Боятся показывать глубины рек. Несколько лет назад большой скандал разразился, когда в корректуре путеводителя по рекам и озерам Псковской области обнаружили правильные сведения о поворотах и глубинах рек. Путеводитель в том виде не дошел до публики: а вдруг вражеский флот вторгнется в водный бассейн Псковщины!

А враг не дремлет, он — то ли с помощью спутников, то ли еще какими способами — издает весьма точные и подробные карты наших регионов. Один мой коллега видел у французского дипломата, приехавшего осматривать Казань, подробнейший план города, изданный в Париже, где не только речной вокзал был обозначен, но и все мелкие переулочки. Покойный Юхан Смуул с грустным юмором рассказывал автору этих строк, как он много лет безуспешно ратовал, чтобы была издана приличная карта Эстонии, пока не купил таковую в газетном киоске Стокгольма; там были обозначены даже мельчайшие хутора в милых сердцу писателя местах его детства\*.

Да и сам автор статьи, нуждаясь, ради своих краеведческих интересов, в детальном плане Москвы, выменял у одной парижской знакомой, приехавшей туристкой, подробный французский план города, опять же со всеми переулочками, а владелице я предложил нашу схему, ибо парижанка не нуждалась в подробностях.

Ну почему парижане или шведы могут приобретать подробные планы наших городов, а мы не можем?! Впрочем, в большинстве наших городов не только подробных, вообще никаких планов не купишь, не говоря уже о путеводителях.

Запреты шпиономанов кругами по воде расходились в другие области. Сколько вреда нашей науке, нашей молодежи принесла мания «спецхранов» в библиотеках! Студентам, а часто и преподавателям, опасались выдавать труды идеалистически мыслящих философов, запрещались многие произведения XX века. Здесь тоже возникали щедринские сюжеты, когда, например, в спецхран Фундаментальной библиотеки Тартуского

---

\* Я не решился тогда указать, что на карте, по словам Смуула, красовались места всех советских военных баз, вплоть до ядерных ракетных установок.

университета попадали в качестве «религиозной» литературы сочинения протопопа Аввакума, в том числе и знаменитое его «Жизнеописание». Впрочем, это было уже давненько, сейчас Аввакума оттуда извлекли. А вот более свежий пример: когда издательство «Мысль» выпустило в 1982 г. первый советский однотомник Н. Ф. Федорова, замечательного философа-гуманиста, повлиявшего не только на Достоевского и Толстого, но и на Циолковского (недаром такую активную роль в издании книги Федорова играли советские космонавты, особенно — В. И. Севастьянов), то один высокопоставленный чиновник из Академии наук СССР счел выпуск сочинений Федорова идеологической ошибкой, издательству была устроена выволочка, а книгу чуть было не упрятали в спецхран.

Еще более свежий пример, из 1987 года, из недавнего письма: в Научной библиотеке Томского университета не выдают сочинения А. С. Хомякова, не выдают «Историю Казанской духовной академии» П. В. Знаменского 1892 года издания.

А допуск научной литературы из-за границы! Здесь тоже был почти сплошной спецхран. Упомянутая французская знакомая приобрела для меня фототипическое издание так называемой «Симфонии к Библии», дореволюционного русского справочника, чрезвычайно полезного: это роспись по алфавиту всех слов из обоих Заветов, с соответствующими отсылками — незаменимое пособие при розыске и комментировании библейских цитат. Но издание не пропустили в таможене. Библия — и все тут!

Еще один анекдотический пример. Итальянское издательство Валентино Бомпиани (Милан) выпустило в 1969 г., в переводе на итальянский, сборный том трудов «Знаковые системы и советский структурализм», где оказалась и моя статья. Советские академики и профессора имеют возможность приобретать некоторую толику научной литературы по своей специальности из капиталистических стран. Отпускается валюта (обычно 30–40 долларов в год), есть в Москве специальный книжный отдел в системе Академии наук. Я, естественно, заказал «свой» сборник. Разрешили, купили, но не прислали. В любезном письме меня запрашивали, какой спецхран я могу назвать как место содержания этой книги, купленной на мои деньги. Таким образом, я видел потом книгу из статей советских филологов (причем все эти статьи были ранее у нас напечатаны!) лишь в спецхране — а ведь там можно только читать, выписок делать нельзя.

К счастью, сейчас содержимое спецхранов перетряхивается, большинство книг выйдет оттуда на свободу. И, кажется, шатается еще один запрет: ведь по той самой валютной системе советский исследователь не мог выписывать литературу на русском языке, изданную в капстранах! И речь идет не о романах и не о публицистике, а о научной литературе. Ведь многие наши коллеги-слависты предпочитают печататься на сла-

вянских языках, особенно на русском, в расчете на широкое распространение среди специалистов. Увы, именно такая литература и была под запретом.

Добротная монография норвежского ученого Гейра Хетсо «Евгений Баратынский. Жизнь и творчество» (Осло; Берген; Тромсё, 1973), содержащая много ценных сведений, в том числе — публикацию 70 писем поэта, стала доступна у нас только тем, кому автор сам дарил эту книгу, выписать ее было нельзя. Кстати сказать, научная литература на русском языке, появляющаяся в странах социалистического содружества, тоже чрезвычайно трудно добывается через книготорговые каналы.

В связи с книгой Хетсо и публикацией писем из советских архивов нельзя не вспомнить еще одну болезненную до сих пор тему — об «утечке» наших архивных материалов за рубеж и о публикации их. Казалось бы, нормальному исследователю, гражданину и патриоту, должно быть приятно внимание зарубежных коллег к нашей культуре. Разумеется, необходимо и здесь оговориться относительно государственных тайн: не все еще можно открывать! Но в нашей гуманитарной сфере речь обычно идет не о таких тайнах, сыр-бор разгорается не из-за шпионских акций, а из-за того, что ММ опубликовал отрывки из дневника Короленко, а НН — стихотворения обэриутов\*.

Чиновные ревнители закрывали архивы для иностранцев, не пускали их даже в невинные дебри 19-го века, не говоря уже о сложном 20-м. А если кто-либо из архивных работников, даже при разрешениях сверху, допускал чужих к архиву — ой как ему потом доставалось! Клепалось чуть ли не уголовное дело, человека готовы были лишиться места и партийного билета. За примерами недалеко ходить, до сих пор тянется «дело» С. В. Житомирской, бывшей несколько лет назад зав. отделом рукописей одного из центральных архивохранилищ страны — Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. «Дело» это ей устроили нынешние главари отдела. То, что они «не пуцают» не только иностранцев, но и своих соотечественников, колоритно рассказала на страницах «Литературной газеты» 14 октября 1987 г. Мариэтта Чудакова. Каждый из нас, работавших в архивах, тоже мог бы добавить не меньше вопиющего материала.

Отвратительны оба непускания — и своих, и закордонных ученых. За этим стоит или жажда монополии (упаси боже, если раньше меня опубликуют ценные материалы!), или тот же чиновничий страх: вдруг иностранец опубликует тексты, порочащие наш строй, и мне за это нагорит!

---

\* Я тогда вынужден был умолчать, что как раз за публикацию на Западе антисоветских дневников и писем В. Г. Короленко ученик Лотмана и Пугачева А. Б. Рогинский «заработал» четыре года тюрьмы.

Вот тут позвольте остановиться и защитить чиновника от страха, а иностранца от бесправия. Если не закон, то хотя бы общественное мнение должно восторжествовать: всё, что честно извлечено из архивов и честно воспроизведено, — не может порочить ни нашу историю, ни наш строй. Правда может порочить лишь жуликов или перестраховщиков. Уже стала крылатой мысль Достоевского о *правде*, которая выше нас с вами, выше Пушкина, выше России. Правда — выше всего.

Другое дело, если свой или чужой искаженно публикует текст, снабжает фальсифицированными объяснениями, вообще — жулит. На это есть, помимо божьего суда, суд уголовный и гражданский, есть пресса — пожалуйста, оспаривай и судись. Но за препоны, за принцип «не пущать» тоже следовало бы виновного отправлять в суд.

Нельзя еще не остановиться на нашей библиографической неполноте (которая, впрочем, уже была предметом сердитых статей и писем: как недостает нам библиографических справочников!) и на неполноте титульных листов и оглавлений, которая, кажется, еще не привлекала внимание издательских работников и тоже нуждалась бы в декретировании. Не должно быть ни одного автора, участника издания, имя которого утаено!

Хороший журнал «Вопросы литературы» много лет в конце почти каждого номера публиковал интересные материалы под рубрикой «События. Информация. Хроника», но лишь с 1987 г. стал включать эти статьи-публикации в общее оглавление. Раньше же их можно было обнаружить, лишь перелистав постранично весь последний раздел. Но почему-то и в 1987 г. приятное новшество не было последовательно выдержано. Например, ценный и большой, на семь страниц, обзор из № 7 «Новые публикации из архива И. С. Гагарина» (автор обзора — О. А.) никак не обозначен в «Содержании». Аналогичная картина — в следующих номерах журнала.

Иногда сведения в оглавлении приводятся неполные. Другой наш хороший журнал «Литературное обозрение» регулярно публикует извлеченные из архивов произведения писателей, но не удосуживается сообщать, кто именно готовил их к печати. Например, в оглавлении № 7 указывается: «Не покоряясь магии имен. Н. Гумилев — критик. Новые страницы». То же в заглавии на стр. 102. И лишь в конце подборки читаем: «Предисловие, публикация и комментарии А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика» (с. 112).

А в № 8 того же журнала дана обширная подборка новых произведений Н. Клюева, подготовленных к печати К. М. Азадовским. Но имя последнего можно узнать лишь после чтения самих текстов. Более того, подборку завершает исследование уже самого Азадовского «Клюев и Горький. Знакомство и переписка» (с. 110–112), о чем мы тоже ничего

не узнаем из оглавления: если читатель не перелистает страниц журнала, то о существовании этой статьи не получит никаких сведений.

Не исключено, что подобное умалчивание связано с еще бытующим пренебрежением к работе публикаторов, работе трудоемкой, иногда адски трудоемкой, требующей и знаний, и интуиции, и графологических и комментаторских способностей.

Вот еще один пример. В газете «Книжное обозрение» № 42 от 17 октября 1986 г. была опубликована изрядная подборка писем Н. Ключева к А. Блоку, заимствованных из 4-го тома блоковского «Литературного наследства», тогда еще не вышедшего в свет. Эти письма были подготовлены к печати К. М. Азадовским, но газетчики не только не согласовали с ним выбор писем, публикация которых была совершена с обилием ошибок, но и не упомянули вообще имя публикатора. А когда Азадовский обратился за помощью в ВААП, то получил за подписью начальника Северо-Западного отделения Н. И. Краморевой ответ от 19 декабря 1986 г.: «Действующее авторско-правовое законодательство не рассматривает вопросы подготовки и публикации архивных материалов, поскольку такая деятельность не считается авторской работой» (цитируем с согласия К. М. Азадовского).

Вот где собака зарыта! Но ведь если наше законодательство такое не совершенное и не считает публикатора творческим человеком, то не стоит ли соответствующим органам ввести новые правила и узаконить авторские права литературоведов и историков-архивистов?

Как видно, и этот вопрос связан с информацией — никуда не денешься!

*1980–90-е гг.*

К. А. Нагина

От М. В. Ломоносова до Н. М. Карамзина:  
рождение «горного текста» русской литературы



Утверждение топоса *гор* в русской литературе связано с поэтикой оды: горы кодируют положение одического певца, позволяя ему с высоты птичьего полета обозревать подвластное его гению пространство. Точкой отсчета в избранной одой поэтической системе координат становится *гора Парнас*, в «Хотинской» оде М. В. Ломоносова 1739 г. выступающая метафорой *восторга / вдохновения* и предоставляющая поэту невероятные возможности для обзора. С этой *горы* поэт наблюдает сражение русских с турками под Хотинем, и это же положение позволяет ему судить об упрочении политической репутации России, а также ее исторической миссии. Начиная с оды 1739 г., эта пространственная локализация поэта становится одическим «общим местом».

*Горы* проявляют себя как символ *нерушимости*; если даже «оседание гор» — «отрицательная характеристика», «аномалия»<sup>1</sup>, то *разрушение* их противно Божественной воле, равносильно посягновению на самые основы жизни: «Что сердце так мое пронзает? / Не дерзок ли то гигант шумит? / Не горы ль с мест своих толкает? / Холмы сорвавши, в твердь разит? / Края небес уже трясутся! / Пути обычны звезд мянутся! / Никак ярится Антей злой! / Не Пинд ли он на Оссу ставит? / Не Солнце ль хочет снять рукой!»<sup>2</sup>. Это преступление против установленного Господом миропорядка должно быть пресечено; качества победителя в поэтике оды неизмен-

но являют себя в русском монархе, в данном случае «великом государе» Иоанне Третьем: «Не зрю с весельем чудо сильно, / Дивные, неж Алцид чинил, / Как он лишь был рожден недавно, / Скрутив змиям главы сложил. / Мой император гром примает, / На гордость свой Перун бросает; / Ну, где же твой кичливый нрав?»<sup>3</sup>.

Из приведенных примеров видно, что *поэтическому восторгу*, являющемуся чуть ли не «единственным героем ломоносовской оды», как нельзя лучше соответствуют *горы* — символ славы Божьей, повергающие смертных в трепет и восторг от сознания величия Творца. Этот *восторг*, чуждый рационализму главного противника Ломоносова — А. П. Сумарокову, ассоциировался у последнего в том числе и с *горами* — наиболее зримым воплощением чрезмерной грандиозности образов и метафор Ломоносова, что отразилось в «Одах вздорных» — пародиях на ломоносовскую оду.

Однако в хвалебной оде Сумароков сам использует символику *гор* в схожих с ломоносовскими значениях, как метафору *поэтического вдохновения*, как символ *крепости российской государственности и величия монарха*, как один из *символов обширности российских земель*, наряду с *полями, лесами и реками*.

Изменения в семантике *гор* связаны с Г. Р. Державиным, в творчестве которого они утрачивают свою былую позитивность символа *величия* и *славы*. *Подъем на гору* уже не связывается с *восторгом*, напротив, *гора* превращается в то место, с которого человеку, поднимающемуся на ее вершину, возможно, придется *упасть*, что напрямую связано с мотивом переменчивости *судьбы, Фортуны*. Поэтому чем выше *гора* — тем хуже может быть взобравшемуся на нее. Семантика *горы* как символа *славы* переосмысливается поэтом с точки зрения преходящности всех земных благ. *Гора* у Державина сродни *карьерной лестнице*, по которой карабкаются алчущие «миллионов» и «жирных столов». В этом отношении особенно показательное стихотворение «На умеренность»: тот, кто «среднею стезей идет», «видит, что и дубы мшисты / Кряхтят, падут с вершины гор, / Перун дробит бугры кремнисты / И пожигает влажный бор. / Он видит: с белыми горами / Вверх скачут с шумом корабли; / Ревут и черными волнами / Внутри погребаются земли; / Он видит — и судьбе послушен, / В временах света равнодушен»<sup>4</sup>. Отсюда — излюбленная гипербола Державина с абсолютно негативным характером — *гора земных благ*: «гора с богатствами», «сластей и ананасов горы», «горы злата», «горы сребра» и др.

С *горой* как символом *бренности земной жизни и мимолетности славы* смыкается образ *водопада* — «алмазной *горы*», «сыплющейся» «с высот», «изображающей» «жизнь человеков», которая имеет неизменный финал.

Творчество Державина знаменует и другой, не менее важный процесс: у него *горы* выходят из сферы чистой риторики, постепенно приобретая материальную природу. Отчасти это происходит в «Водопаде», отчасти — в «Ключе», изображающем «источник шумный и прозрачный», «текущий с горной высоты». Окончательно этот процесс в русской литературе завершает Н. М. Карамзин. С одной стороны, в его поэзию возвращается чувство *высоты*; *горы* вновь предстают символом *нерушимости* и *величия*, но уже не российского государства, а *Царя царей* — Творца Вселенной. С другой стороны, Карамзин продолжает процесс эстетизации гор, обнаруживший себя, опять же, в творчестве Державина и других поэтов последней трети XVIII в., например, Хераскова, что напрямую связано с обретением *горами* художественной «плоти и крови».

Однако поистине открывают *горный текст* русской литературы «Письма русского путешественника». Здесь Карамзин предшествует В. А. Жуковскому и Л. Н. Толстому — авторам тех травелогов, в которых кристаллизуются основные положения *горной философии*. Немалую лепту в ее становление внес и сам Карамзин.

«Швейцария и Англия как бы олицетворяли для Карамзина две возможности развития человечества, между которыми колебались симпатии Карамзина в то время, когда он готовился к Путешествию»<sup>5</sup>, — отмечает Ю. М. Лотман. Швейцария представлялась Карамзину «патриархальной идиллией», окрашенной, благодаря сочинениям Руссо и Шиллера, в тона гордого свободолюбия. Англия противостояла Швейцарии как идеал «просвещенности». Главными «собеседниками Карамзина», с которыми он торопился встретиться в Швейцарии, были «швейцарские “пастухи”, воспетые любимыми поэтами, натура, прославленная Жан-Жаком»<sup>6</sup>. Швейцария оправдывает ожидания путешественника, представляя перед ним «страной живописной Натуры», «землей свободы и благополучия».

*Эмоциональный подъем, восторг* неизменно сопровождает тему *гор* в русской литературе. Процесс перемещения *гор* из *одического* топоса в *сентиментальный* сопровождается трансформацией эмоционального аккомпанемента, сопутствующего горам: особый род *восторга* оды — «восторг ума, мыслей, духа»<sup>7</sup> — сменяется *эстетическим* и *мистическим*.

В *горный текст* Карамзин вводит читателя постепенно, начиная со знакомой *чувствительному* человеку *радости*, возникающей при виде *гор*: «...человек <...> ищет везде наслаждений и находит их — и бывает любимым гостем природы, повсюду отверзающей для него новые источники удовольствия, везде радуется бытием своим и благословляет свое человечество»<sup>8</sup>. Но происходит удивительное: такая обычная, даже обыкновенная тема, с легкой руки Карамзина введенная в *горный текст*, станет не только его неременной частью, но и важнейшей частью самой *горной*



*философии*. В персонажах Жуковского, Лермонтова, Тютчева и Толстого *горы* будут вселять ощущение *радости* бытия, рождающее чувство причастности ко всему человечеству. «*Весело* жить в такой земле!»<sup>9</sup> — скажет Григорий Александрович Печорин, и его состояние разделит путешественник: «И мне было как-то *весело*, что я так высоко над миром!»<sup>10</sup>; *весело* будет Дмитрию Оленину, поселившемуся на Кавказе среди казаков; *радостно* станет Толстому, путешествующему по горам Швейцарии, и захочется «жить долго-долго».

Теперь *наслаждение Швейцарией* у карамзинского путешественника неизменно будет связываться с чувством *радости*. Вслед за Руссо благословляет он жизнь в кантонах Швейцарии с их простым, близким к природе бытом.

Принцип историософского прочтения гор и природы в целом, введенный Карамзиным, будет воспринят Жуковским, восклицаящим в «Двух всемирных историях»: «Какое сходство в истории этих безжизненных великанов с историей живого человеческого рода!». Обвалы в *горах* соотносятся им с историей «политических разрушительных вулканов»; «“горная философия” Жуковского, — пишет А. С. Янушкевич, — это прежде всего размышления о природе и смысле человеческой деятельности, о нравственном смысле истории, о границах человеческой воли и роли Предопределения в жизни»<sup>11</sup>.

Историософское прочтение *Натуры* у Карамзина вновь заставляет вспомнить Руссо с его мыслью о том, что только бедные народы могут быть свободными, что естественным является такое состояние общества, когда каждый может сам сделать все, что ему необходимо для жизни. Швейцария склоняет автора «Писем» к «одобрению ограничения роскоши», к мысли «о связи равенства и патриотизма»<sup>12</sup>. Эта мысль выражается в песне юноши о своем отечестве — Швейцарии, услышанной путешественником в тишине ночи.

Эта «республиканская» тема будет поддержана Жуковским, правда, в более скромном виде: «В этих хижинах обитает независимость, огражденная отеческим правительством; там живут не для того единственно, чтобы тяжким трудом поддерживать физическое бытие свое; но имеют и счастье, правда, простое, неразнообразное, но все счастье, то есть, свободное наслаждение самим собою»<sup>13</sup>. А вот Толстому подобные историософские пассажи чужды; напротив, в образе жизни жителей сельской Швейцарии не найдет он ничего замечательного, так же не по нраву придется ему их внешний облик. А вот у *чувствительного* путешественника *Карамзина* он вызывает почти *восторг*. В первую очередь, это касается женской красоты, воспевание которой вписывается в любование *горным* пейзажем. Этого «воспевания» требовала и маска «модника и щеголя,

дамского дыхателя, любителя щегольнуть французским словом или знанием светских обычаев», которую вслед за автором с удовольствием примеривал на себя читатель: «Сколь прекрасна здесь натура, столь прекрасны и люди, а особливо женщины, из которых редкая не красавица. Все они свежи, как *горные* розы, а почти всякая могла бы представлять нежную Флору»<sup>14</sup>.

Это восхищение *женской красотой*, обрамленной *горным* пейзажем, будет свойственно персонажам Лермонтова и Толстого. Красота Бэлы восхитит Печорина; героиня прекрасна даже в скупом описании Максима Максимыча: «И точно, она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу». А Марьяна, в восприятии Оленина, в красоте своей не уступает *горам*: «Он смотрел на Марьянку и любил ее... так же, как любил красоту *гор и неба*»<sup>15</sup>.

Не менее символично вхождение в *горный текст* русской литературы мотива *одиночества*, сопряженного с образом *пустыни в горах*. *Пустыня в горах* дважды появляется в швейцарских главах «Писем русского путешественника»:

Со всех сторон представлялись нам дикие виды *гор*, полагавших тесные пределы нашему зрению. — Если мне когда-нибудь наскучит свет; если сердце мое когда-нибудь умрет всем радостям общежития; если уже не будет для него ни одного сочувственного сердца, то я удалюсь в *пустыню*, которую сама натура оградила высокими стенами, неприступными для пороков, — и где все, все забыть можно, все, кроме бога и природы<sup>16</sup>.

Образ *пустыни в горах* найдет свое воплощение в творчестве Лермонтова, где так же будет связан с философией *одиночества*: «Приветствую тебя, Кавказ седой! / Твоим горам я путник не чужой: / Они меня в младенчестве носили / И к небесам *пустыни* приучили»<sup>17</sup>; «Ужасна ты, гора Шайтан, / *Пустыни* старый великан»<sup>18</sup>.

Карамзинский путешественник не испытывает всепоглощающего чувства *одиночества*; скорее, *пустыня в горах* обращает его к Богу, оплоту человечества, и здесь проявляется один из важнейших мотивов *горного текста* русской литературы: путь на *гору* как постижение *Божественного*. В этом случае *гора* актуализирует свою изначальную семантику места общения с Богом, символа трансцендентности, предела восхождения, духовного возвышения. В момент религиозного экстаза путешественник сменяет маску чувствительного юноши на философа, верящего в добрую природу человека, в смягчение нравов, тонкость разума и чувства.

Тема *Божьего величия*, открывающегося человеку в *горах*, и *веры*, крепящей сердца, близка и Жуковскому. *Крест* — символ *веры* — венчающий вершину горы Риги, приводит автора травелога к утверждению

величия человека в его вере. Этот пассаж Жуковского отсылает к оде Державина «Бог», определяющей величие человека через величие Бога: «Ты есть — и я уж не ничто! / Частица целой я вселенной... / <...> Я связь миров, повсюду сущих, / Я крайня степень вещества; / Я средоточие живущих, / Черта начальна божества»<sup>19</sup>.

Место, где жил Вильгельм Телль, означено часовнею. Этот обычай строить, вместо великих памятников, скромные алтари благодарности Богу на местах славы отечественной, трогает и возвышает душу. Но такого рода памятники особенно приличны Швейцарии; в пустыне Египта можно дивиться пирамидам и обелискам — что бы они были у подошв Альпов? Зато на вершине Риги стоит простой деревянный крест, и маленькая часовня Телля таится между огромными утесами: но они не исчезают посреди этих громад, ибо говорят не о бедном могуществе человека, здесь столь ничтожном, но о величии души человеческой, о *вере*, которая возносит ее туда, куда не могут достигнуть *горы* своими вершинами<sup>20</sup>.

Тема *веры* как пути духовного восхождения человечества смыкается у автора «Писем русского путешественника» с размышлениями о *смерти*, в онтологическом плане — как неизбежной участи всего живого, в психологическом — о своей собственной. И в этом случае Карамзин движется по пути Руссо, обращаясь к «первоначальной простоте природы человеческой»<sup>21</sup>, указывающей на единственный наименее трагический путь преодоления страха смерти — восприятие себя частью единого Целого. Убеждение в целесообразности замысла Творца подкрепляет рецепцию смерти путешественника как удивительного перехода «к новому счастью», «перемену изящного на лучшее»<sup>22</sup>.

Отныне *горы*, самой своей природой свидетельствующие о могуществе и вечности Творца, иницируют *мысли* о смерти у всех авторов *горного текста*, и тема *смерти* становится его константой. Ей сопутствуют размышления о роли *Провидения* в жизни человека, о его *предназначении*, о *нравственных ценностях*. Наиболее близким Карамзину оказывается Толстой. В «Отрывке Дневника 1857 года» спасение от страха смерти он видит в способности человека забывать о себе. У Карамзина это возвращение к «простоте нравов», к «первоначальной простоте человеческой природы»<sup>23</sup>.

Как и Карамзин, Толстой видит, что «цивилизация» «противоречит» поэзии, рождая «путаницу» в мире нравственных понятий. Однако в травелогe это противоречие между естественными чувствами человека и «потребительской» цивилизацией так и остается неразрешенным, автору остается только довольствоваться «гармоническими колебаниями» как «единственно справедливым жизненным чувством». И Карамзину, и Толстому знакомо ощущение себя *гражданином Вселенной*, рождаю-

щее у последнего желание быть *Обитателем* этого мира — частью единого Целого. С темой *Божественного* смыкается и стремление Карамзина передать *великолепие горного ландшафта*. Его исключительная поэтичность и цветовое многообразие неизменно инициируют обращение к Первоисточнику жизни.

И всё же самой важной заслугой Карамзина представляется нам «сотворение» персонажа *горного текста*: за образом *чувствительного* юноши, способного восторгаться красотами Натуры, искреннего и естественного, скрывается тонкий *философ*, взывающий пищи духовной, ищущий смысла человеческого бытия, стремящийся соотнести временное — с вечным, природное — с человеческим. Этими качествами обладают герои *горных текстов* М. Ю. Лермонтова и Л. Н. Толстого.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Душечкина Е. В. Одическая топика Ломоносова (горы) // Тыняновский сб. Вып. 10. С. 12.

<sup>2</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: в 11 т. М.; Л., 1950–1983. Т. 8. С. 37.

<sup>3</sup> Там же. С. 38.

<sup>4</sup> Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 191.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. Л., 1987. С. 82.

<sup>6</sup> Там же. С. 84.

<sup>7</sup> Гостева А. В., Сулемина О. В. Страх/ужас // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика). Воронеж, 2011. С. 280.

<sup>8</sup> Карамзин Н. М. Соч.: в 2 т. Л., 1983. Т. 1. С. 161.

<sup>9</sup> Лермонтов М. Ю. Соч.: в 6 т. М.; Л., 1954–1957. Т. 6. С. 261.

<sup>10</sup> Там же. С. 223.

<sup>11</sup> Янушкевич А. С. «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В. А. Жуковский – М. Ю. Лермонтов – Ф. И. Тютчев) // Жуковский и время: сб. статей. Томск, 2007. С. 142.

<sup>12</sup> Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 235.

<sup>13</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб., 1902. Т. 12. С. 17.

<sup>14</sup> Там же. С. 215.

<sup>15</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1978–1985. Т. 3. С. 239.

<sup>16</sup> Карамзин Н. М. Указ. соч. Т. 1. С. 181.

<sup>17</sup> Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 3. С. 153.

<sup>18</sup> Там же. С. 187.

<sup>19</sup> Державин Г. Р. Указ. соч. С. 116.

<sup>20</sup> Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 12. С. 14.

<sup>21</sup> Карамзин Н. М. Указ. соч. Т. 1. С. 172.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

*С. В. Рудакова*

## СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНТИЗМА ПОЗДНЕЙ ЛИРИКИ

Е. А. БОРАТЫНСКОГО



К 20-м годам XIX века в связи с резкими изменениями общественной, социальной, культурной жизни России происходят и существенные сдвиги в области сознания частного человека. И поэзия, в которой мысль преобладает над чувством, оказывается в центре внимания искусстве<sup>1</sup>. Размышления о смысле жизни, о месте человека в природе и обществе, о системе мироздания приобретают особую значимость в литературе. Мысль начинает восприниматься важнейшей составной частью мирового процесса, не только испытывая на себе его влияние, но и сама активно на него воздействуя. Поэзия, всё больше сближаясь с философией, оказывается способной отразить в какой-то мере философскую картину мира, давая ее в романтическом ключе, ибо романтизм осознается как очередной этап эволюции человеческого духа, на котором все внимание сосредотачивается на внутренней сущности человека. Подобное сближение поэзии и философии обусловлено и особым качеством, присущим романтическому методу осмысления жизни: романтики воспринимают философию как «мудрость» жизни.

В начале 20-х годов XIX века Россия испытала бурный взлет философской мысли, что проявилось в обращении к прошлому и в увлеченном изучении духовно-философского наследия европейской культуры, особенно немецкой философии, в которой наибольшее внимание уделялось работам Шеллинга, Канта, Фихте и др. Именно в этот период (1823 г.) в Москве создается общество любителей философии<sup>2</sup> («общество любознательных»), которое берет на вооружение «призыв» Ф. Шлегеля: «Всякое искусство должно стать наукой, всякая наука — искусством; поэзия и философия должны объединиться»<sup>3</sup>. Такая тяга молодежи к философии, истории, к новым знаниям явилась мощной устойчивой тенденцией эпохи и отразилась в таких художественных произведениях, как «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, философская лирика М. Ю. Лермонтова и др.

Мысль начинает восприниматься важнейшей составной частью мирового культурного процесса: она и объект влияний, и активная участница происходящего. Стремление к самопознанию, увлеченность философски-

ми вопросами в поэзии — всё это приметы общелитературного развития середины 1820-х гг.

О неукротимой тяге к философствованию в поэзии 1820–1830-х гг. задумался еще В. Г. Белинский, в одной из статей пришедший к выводу, что «...наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени...»<sup>4</sup>. Характеризуя эту эпоху в монографии «О лирике», Л. Я. Гинзбург обращает внимание на следующие обстоятельства: «Требование мысли возникает с разных сторон. Его выдвигают и романтики декабристской традиции, и “любомудры”, и юный Белинский и его друзья, и даже представители низового, вульгарного романтизма — они тоже по-своему толковали о глубоком содержании искусства»<sup>5</sup>. Более того, она замечает, что «требование мысли становится общепринятым литературным критерием»<sup>6</sup>. Задачи создания философской поэзии на практике решали и московские поэты-любомудры, и Пушкин, и Боратынский, и многие др. Рассматривая феномен романтизма в европейской культуре, в особенности в немецкой, и анализируя обозначенный период, А. М. Михайлов выделяет и такой фактор: «“Поздний” романтизм — это романтизм мыслителей, переставших ясно ощущать ту историческую конкретность конца XVIII века, которая в определенном сознании эпохи преломлялась в виде основного романтического противоречия»<sup>7</sup>.

Как следствие, многие из поэтов означенного периода предлагают собственное понимание категории мысли и ее значимости для поэзии. Так, В. А. Жуковский, по праву признанный основоположником русского романтизма, осознает способность мыслить как органическую потребность человеческого сознания, как особое свойство души. На страницах его дневника появляется выразительная в этом отношении запись, в которой переплетаются просветительское и романтическое: «Быть счастливым есть мыслить. В мыслях заключаются все наши наслаждения. Они возвышают, украшают душу. Сколько путешествия будет иметь на меня влияние! Как мысли мои разовьются и распространятся!»<sup>8</sup>.

Ряд стихотворений созерцательной романтической лирики Жуковского связан с попыткой в поэтической форме представить свое понимание того, что есть мысль; полнее и выразительнее всего это отразилось в его элегиях и посланиях «На кончину ее величества королевы Виртембергской», «Цвет завета», «К мимо пролетевшему знакомому гению», «Невыразимое», «Подробный отчет о луне», «Лалла Рук», «Воспоминание», «Море», «Таинственный посетитель» и др. Собранные вместе, эти произведения создают авторскую поэтическую философскую картину мира.

Своеобразной одой *мысли* звучат пушкинские строки, в которых угадывается дух Просвещения и стихия романтизма: «Мысль! Великое сло-

во! Что же составляет величие человека, как не мысль? Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: *в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом*»<sup>9</sup>.

Боратынский как художник, чутко реагирующий даже на мало ощущаемые настроения в обществе, во вт. пол. 1820-х гг. закономерно обращается к философской поэзии, что обусловлено и тенденциями в современной литературе, и его собственной творческой эволюцией.

О рефлексивности его поэзии размышляли уже его друзья. Так, Пушкин, хотя и в шутку, но очень верно охарактеризовал художественное мышление поэта, вспомнив его стихотворение «Череп»: «Или, как *Гамлет-Баратынский*, / Над ним задумчиво мечтай»<sup>10</sup>.

Однако, в отличие от своих младших современников (поэтов-любомудров), Боратынский не ставит перед собой цели формулирования некой законченной философской концепции (или же выбора конкретной философской системы), чтобы затем освещать ее в своей лирике в том или ином ракурсе.

Логика романтиков-любомудров (увеченных шеллингианством и убежденных, что философскую поэзию можно и должно строить, опираясь на программу, то есть на систему разработанных философских идей), точно и кратко охарактеризованная В. И. Сахаровым: «...сначала правильно поставленная и развитая идея — потом поэзия, сначала теория — потом литература; прежде надо создать национальную философию и потом уже на ее основе строить новую культуру...»<sup>11</sup>, — глубоко чужда Боратынскому.

Уже в раннем творчестве Боратынского проявляются черты его зрелой поэзии. Так, всё личное (образы, факты), попадая в его лирику, наделяется почти типологическими свойствами, что определяет высокий уровень обобщения, позволяющий автору выйти на путь философского осмысления мира. Любовные элегии Боратынского становятся своеобразным «полигоном», на котором поэт оттачивает свою мысль, соединяя интимные переживания с вечными вопросами бытия. Яркий пример тому — его знаменитая элегия «Признание» («Притворной нежности не требуй от меня...») (1823; 1832–1833). Проникновение философских размышлений в интимную лирику делает ее несравненно богаче, что и позволило И. М. Семенко прийти к выводу: «Философская лирика Баратынского зародилась в любовных элегиях начала 1820-х гг. в рамках, казалось бы, традиционных сентенций о бренности всего земного...»<sup>12</sup>.

Уже произведения ранней лирики Боратынского, прежде всего элегии, наполняются, по словам И. М. Альми, «конкретно-психологическим содержанием», впитывают в свою структуру аналитическую мысль, которая в скором времени становится как источником вдохновения, так и основой его лирики.

Боратынский становится «поэтом мысли» (такое определение дали ему уже современники) в силу особого, найденного им интеллектуального подхода в раскрытии поэтических тем и создании художественного образа. На это обращает внимание литературный критик 1820-х гг. Н. А. Маркевич: «Все мы любим его стихи; живые, гармонические, свежие, глубоко и сильно прочувствованные, отчетливо и точно выраженные, они были приняты нами с полным наслаждением. К тому же в этих стихах всегда была мысль; это был поэт-мыслитель; для нас, да и для всей России, поэт-мыслитель был неожиданной новостью»<sup>13</sup>.

При всей неоднозначности отношения к Е. А. Боратынскому, В. Г. Белинский не может не признать следующего факта: «Душа всегда преобладала в них [стихотворениях] над непосредственностью творчества. Почти каждое стихотворение Баратынского было порождено не стремлением осуществить идеальные видения фантазии художника, но необходимостью высказать скорбную мысль, навеянную на поэта созерцанием жизни»<sup>14</sup>.

Почти все исследователи сегодня принимают утверждение Е. Н. Лебедева: Боратынский стал первым поэтом, доказавшим, что лирика способна «...решать коренные проблемы бытия, философски осваивать действительность: определять место человека в общей системе мироздания, глубоко исследовать его нравственную сущность, давать свою трактовку исторических процессов и т. п., т. е. непосредственно вторгаться в сферы, по логике вещей, подлежащие компетенции отвлеченной мысли»<sup>15</sup>.

Исследование как основу своего поэтического мира Боратынский-романтик превращает в инструмент познания мира, поэтому исследовательское начало свойственно не только его философским текстам и медитациям, но и любовным элегиям, посланиям и др., в которых читателям представлен процесс изучения человека, определения его места в мире, выявления особенностей его души и т. д.

В поздней лирике Боратынского особую роль играют переосмысленные приемы поэтики классицизма. Отказавшись поначалу от риторических приемов, характерных для классицистической поэзии, в создании лирических текстов, в поздней лирике поэт вновь к ним обращается, но используя совсем по-иному. Высокая риторика теперь связана с внутренне мятущейся личностью и призвана подчеркнуть ее противоречивость, неопределенность ее места в этом мире, склонность к рефлексии, и сомнению.

Обращается поэт и к античности, столь значимой для классицизма. Но образы мифологического мира теперь необходимы ему не для намеков или неких аллегорий с традиционной семантикой<sup>16</sup>. Он начинает творить свой мир, наполняя мифы, ставшие в современно литературе традиционными сюжетами, новой жизнью, сакрализируя их<sup>17</sup>.



Можно сказать, что Боратынский вновь улавливает основную тенденцию своего времени: желание романтиков вернуть мифу его жизнь, о чем, в частности, размышляет Н. Я. Берковский: «У романтиков мифу уделяется особое внимание. Миф античный или средневековый для них высший вид поэзии. Они задумываются, способно ли новое время возродить миф по-новому, сами делают опыт воссоздания мифа»<sup>18</sup>.

Особенность зрелого творчества Боратынского, отмеченная большинством литературоведов, — его установка на исследование. Но разум, рациональность, а значит, и анализ трактуются не в духе просветительско-классицистической эстетики, а под влиянием идеалистической романтической теории. Впервые слово «исследование» по отношению к своей лирике применил в поэзии сам Боратынский: «Две области сияния и тьмы / *Исследовать* равно стремимся мы»<sup>19</sup>, продемонстрировав и «интеллектуальный холод исследовательского объективизма», и «эмоционально-поэтическое отношение <...> к рассмотренному»<sup>20</sup>.

Рефлексия порождает не только чувство просветленности, когда человеку удается приблизиться к постижению неких тайн бытия. Чаще она отвергает мыслителя в пучину душевных мук и терзаний. Яркое переживаемое состояние описывают герои «Отрывка» (1829), сознанию которых (особенно Его) присущи одновременно экзистенциальные настроение и теодицейные мотивы: «Зачем в такие размышленья / Ты погружаешься душой? / Ужели нужны, милый мой, / Для убежденных убежденья? / Премудрость вышнего творца / Не нам исследовать и мерить: / В смиренны сердца надо верить / И терпеливо ждать конца» (156).

Однако, сознавая, что преобладание рефлектирующего начала над непосредственным выражением чувств нарушает гармонию бытия, что пред «нагим мечом» «бледнеет жизнь земная» (195), поэт не в силах отказаться от размышлений, не в состоянии скрыть от других и даже от самого себя тягу во всех явлениях бытия видеть проявление неких всеобщих законов.

Есть и другой немаловажный момент, отличающий его позднюю лирику. Одним из первых он обнаруживает, что его поэтический ДАР неразрывно связан с рефлексией<sup>21</sup>, в то время как у Жуковского он ассоциируется с «гармонией святой», у Батюшкова — со «счастливой мечтой», у Пушкина — с «пиром воображения». Потому, размышляя о своем предназначении, Боратынский осознает его как свой мучительный удел. Несмотря на то, что поэт был представителем «школы гармонической точности», он остро ощущает двойственность искусства слова, способного и души врачевать, и отдавать человека во власть «чадного демона». И это не позволяет ему наслаждаться жизнью, чувствами.

«Раздробительный»<sup>22</sup> анализ Боратынского не убивает поэзию рас-судочностью; скорее, наоборот, обнажает ее суть. Погружение его в глу-бины человеческой души, обращенность к неизведанным тайнам чело-веческого духа позволяла некоторым исследователям видеть в этих про-явлениях поэзии Боратынского черты реализма. Но, на наш взгляд, это свидетельство мощной психолого-философской основы романтического мышления яркого поэта пушкинского эпохи, в позднем творчестве обра-тившегося к высокой классике, но наполнивший ее совершенно новым со-держанием.

Ощущая влияния современников и предшественников, Боратынский, тем не менее, идет своим путем в литературе, создавая особый роман-тический поэтический мир, где удивительным образом сплетаются ра-ционализм с эмоциональностью, психологизм с философичностью, углу-бленный интерес к человеческой личности с увлеченным исследованием мироздания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Именно в этот период формируется так называемая поэзия мысли, к которой относят творчество поэтов-любомудров, Ф. И. Тютчева; кроме того, как отмечает Л. Я. Гинзбург, «поэзию мысли отстаивали и декабристы, но иначе — еще в преде-лах просветительски-рационалистических представлений, отчасти традиций стар-рой поэзии размышлений, дидактической, медитативной. Теперь же предстояло за-ново найти отношение между поэзией и философской мыслью, между поэтической мыслью и действительностью» (Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 51). Лирика Боратынского одними исследователями (в их числе Л. Я. Гинзбург) рас-сматривается в контексте этого литературного феномена; другие же, анализируя русский философский романтизм, даже не упоминают его имени (см.: Маймин Е. А. Русский философский романтизм // Маймин Е. А. О русском романтизме. М.: Про-свещение, 1975. С. 145–170).

<sup>2</sup> Членами этого общества стали Д. В. Веневитинов, С. П. Шевырев, А. С. Хо-мяков.

<sup>3</sup> Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 171.

<sup>4</sup> Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: АН СССР, 1953–1959. Т. 4. С. 520.

<sup>5</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 50.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немец-ких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 10.

<sup>8</sup> Жуковский В. А. Журнал. 1805. § 18. Июля 17 // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Яз. рус. культуры, 1999–... Т. 13. С. 21.

<sup>9</sup> Пушкин А. С. <Путешествие из Москвы в Петербург > // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 7. С. 207.

<sup>10</sup> Пушкин А. С. Послание Дельвигу («Прими сей череп, Дельвиг: он...») (1827) // Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 3. С. 30.

<sup>11</sup> Сахаров В. И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили: очерки. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 103.

<sup>12</sup> Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М.: Худож. лит., 1970. С. 229.

<sup>13</sup> Воспоминания Н. А. Маркевича о встречах с Кюхельбекером в 1817–1820 гг. // Литературное наследство. М., 1954. Т. 59. С. 512.

<sup>14</sup> Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 8. С. 447.

<sup>15</sup> Лебедев Е. Н. Романтизм Боратынского // История романтизма в русской литературе: Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX в. (1825–1840). М., 1979. С. 66.

<sup>16</sup> В таком аспекте рассматривает лирику Е. А. Боратынского Л. И Савельева (Савельева Л. И. Античность в русской романтической поэзии. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1986. – 79 с.).

<sup>17</sup> Первой серьезной попыткой анализа мифопоэтики Боратынского можно считать следующие работы Г. П. Козубовской: Лирика Баратынского как театр судьбы // Русская поэзия первой трети XIX в. и мифология: (жанровый архетип и поэтика) / СамГПУ; БГПУ. Самара; Барнаул, 1998. С. 85–118; Баратынский и мифология // Культура и текст / РГПУ; БГПУ. СПб.; Барнаул, 1998. Ч. 1. Литературоведение. С. 94–103; Баратынский и мифология // Русская литература: миф и мифопоэтика / БГПУ. Барнаул, 2006. С. 211–219.

<sup>18</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 60.

<sup>19</sup> Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений / вступ. ст. И. М. Тойбина; сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. 3-е изд. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 193. Далее ссылки на это изд. указанием страниц в тексте.

<sup>20</sup> Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной...» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 92.

<sup>21</sup> Подобное обнаруживается уже в стихотв. «Богдановичу» (1824): «Я правды красоту даю стихам моим, / Желая доказать людских сует ничтожность / И холодной мудрости высокую возможность. / Что мыслю, то пишу. Когда-то веселей / Я славил на заре своих цветущих дней / Законы сладкие любви и наслажденья. / Другие времена, другие вдохновенья; / Теперь важней мой ум, зреее мысль моя» (119). А в 1840 г. его понимание сути поэтического дара выражается в более емкой и выразительной формуле: «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова! / О жрец ее! Тебе забвенья нет; / Всё тут, да тут и человек, и свет, / И смерть, и жизнь, и правда без покрова» [195].

<sup>22</sup> Это определение по отношению к Боратынскому впервые использовал П. А. Вяземский: «Чем более вижу с Боратынским, тем более люблю его за ум, удивительно тонкий и глубокий, раздробительный» (письмо П. А. Вяземского А. И. Тургеневу от 15 октября 1828).

В. Ш. Кривонос

«ДРУГОЕ ПРОСТРАНСТВО»  
В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» ГОГОЛЯ



Излагая Собакевичу цель своего визита, Чичиков «выразился очень осторожно: никак не назвал душ умершими, а только несуществующими»; в ответ на прямой вопрос Собакевича он «опять смягчил выражение, прибавивши: “несуществующих”»<sup>1</sup>. Герой будто лишь подменяет одно слово другим, но эта подмена весьма показательна и для его речевого поведения, и для сюжета поэмы, который «построен, в сущности, на идее Чичикова подменить живые крепостные души “несуществующими”»<sup>2</sup>.

Ход сюжетных событий заставляет всех тех, с кем Чичиков свел знакомство, задуматься, каков же статус и род занятий приехавшего в город N. «нового лица» (VI, 18) — и есть ли у него *лицо*. А. Белый определил его явление в первой главе так: «эпиталама безличию»<sup>3</sup>. Но похвала безличию — только ли в первой главе слышится эта ироническая авторская песнь? Чиновники города N., уже после того, как герой накопил себе душ, «припомнили, что они еще не знают, кто таков на самом деле есть Чичиков, что он сам весьма неясно отзывался насчет собственного лица» (VI, 195). Безличие (отсутствие *собственного лица*) и позволяет приписать ему самые разные черты и принять его то за миллионщика, а то и за делателя фальшивых ассигнаций, а также за сбежавшего разбойника или за капитана Копейкина, предводителя шайки разбойников, наконец, даже за переодетого Наполеона.

С. Г. Бочаров писал о гоголевском мире как мире двойников по «сходству признаков разной степени важности»<sup>4</sup>, причем признаков, весьма неустойчивых, что порождает разного рода смысловые недоразумения и приводит к сюжетно-нарративной путанице. В случае с Чичиковым дело осложняется тем, что его персональными признаками служат неопределенность и неясность; все попытки персонажей окружить его двойниками терпят неудачу, поскольку сходство с ними всякий раз оказывается ложным и мнимым, возрастает лишь степень абсурдности предположений и версий, «что такое Чичиков» (VI, 196). Обозначенные признаки сопутствуют Чичикову с самого его появления на свет, особым образом (биографически и сюжетно-генетически) соединяя героя, сознательно темнившего «на счет собственного лица», с пришедшей ему в голову идеей обогащения:

Темно и скромно происхождение нашего героя. Родители были дворяне, но столбовые или личные — Бог ведает. Лицом он на них не походил: по крайней мере, родственница, бывшая при его рождении, низенькая, коротенькая женщина, которых обыкновенно называют пиголицами, взявши в руки ребенка, вскрикнула: «Совсем вышел не такой, как я думала! Ему бы следовало пойти в бабку с матерней стороны, что было бы и лучше, а он родился, просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца» (VI, 224).

Осенившая Чичикова «мысль» ретроспективно вплетается в темную историю его происхождения, темную прежде всего потому, что похож он почему-то оказался не на своих родителей, а на *проезжего молодца*; мифологический сюжет подмены ребенка, подсвечивающий реплику родственницы, мутирует в «странный сюжет» (VI, 240) подмены живых мертвыми. Манилова Чичиков благодарит за услугу, оказанную ему, «человеку без племени и роду» (VI, 36); такова его самоидентификация, подчеркивающая одиночество героя, бессемейного и безродного. В мире Гоголя «отщепенец от рода»<sup>5</sup>, вроде колдуна из «Страшной мести», наделен свойствами оборотня; то, что Чичиков похож на неведомо кого, а не на ближайших родичей, хоть и не делает его отщепенцем, отторгнутым ими, и тем более мифологическим оборотнем, но предугадывает способность казаться и выглядеть именно таким, «каким он показался всему городу, Манилову и другим людям» (VI, 243).

Безличие героя, не просто *человека без племени и роду*, но и без сущности, связывает его особым образом со сферой несуществующего; можно было бы сказать, учитывая характер его деятельности, что он и сам, подчинившись злу, «существует в несуществующем»<sup>6</sup>, если бы деятельность эта не порождала вопросы, чем собственно отличается существующее от несуществующего и где пролегает граница между ними, если дело идет не о состоянии как таковом, а о его наименовании.

Манилову Чичиков, говоря о своем желании «приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии, как живые», предлагает уступить ему «не живых в действительности, но живых относительно законной формы» (VI, 34). Коробочку он убеждает, «что перевод или покупка будет значиться только на бумаге и души будут прописаны как бы живые» (VI, 51). А Плюшкину объясняет, что «мы совершим на них купчую крепость, как бы они были живые и как бы вы их мне продали» (VI, 123). Чичиков напирает на объективно сложившуюся ситуацию, когда мертвые все еще числятся *на бумаге* живыми и потому могут быть если не буквально отождествлены с живыми, то уподоблены им, что и подчеркивает частица *как бы*. Уподобительная частица эта, фиксируя хоть и относительное, но значимое для сделки сходство между не живыми и живыми, мотивирует видимую законность приобретения. Поскольку умерших позволено в со-

ответствии с *законной формой* назвать живыми, то смерть как событие лишается смысла: если купчая совершена, то смерти как бы не было — и выходит, что ее не было *в действительности*.

Та же логика называния, уравнивающая существующее (действительное существующее) и несуществующее (но как бы существующее), лежит и в основе самого плана приобретения мертвых, задуманного Чичиковым:

Правда, без земли нельзя ни купить, ни заложить. Да ведь я куплю на вывод, на вывод; теперь земли в Таврической и Херсонской губерниях отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселю! в Херсонскую их! пусть их там живут! А переселение можно сделать законным образом, как следует по судам. <...> Деревню можно назвать Чичикова слободка, или по имени, данному при крещении: село Павловское (VI, 240).

Чичиков собирается *законным образом* переселить купленных им как бы живых крестьян в Херсонскую губернию, где он обзаведется не самой землей, а только названием будто принадлежащей ему деревни. Ведь *относительно законной формы* существует то, что имеет название; если назвать деревню *Чичикова слободка*, то Чичикова можно будет считать ее владельцем. Он дает несуществующей деревне название, а название удостоверяет факт ее принадлежности Чичикову. Такого рода «фокусы фабулы» отражают и выражают «двусмыслицу» заглавия поэмы, «вполне неопределенного»<sup>7</sup>.

Чичиков стремится превратить неопределенное в определенное, несуществующее — в существующее. Законы, перед которыми он «привык ни в чем не отступать» (VI, 35), видятся ему относительными, а реальность, подчиняющаяся таким законам, кажется релятивной; поэтому задуманное им приобретение предполагает не «отсутствие пустот»<sup>8</sup> в законах, а их наличие, причем пустот не только в законах, но и в самой реальности. Используя пустоты в законах, можно заселять пустоты в реальности теми, кто *в действительности* не существует; такова продуцируемая планом Чичикова грандиозная картина доминирующей и всеохватной пустоты. В этой картине мира определенное тождественно фиктивному, а существующее — мнимому.

Погружаясь «в бездну относительной действительности», в пустоту, «не наполнимую ничем»<sup>9</sup>, Чичиков всякий раз создает нечто адекватное этой бездне и этой пустоте: версию автобиографии, изложенную «какими-то общими местами», из которой нельзя понять, кто он и чем занимается, разве что «испытал много на веку своем» (VI, 13); нужные ему для сделки бумаги, основанные на подмене, и др. Так, накупив крестьян, он решил «сочинить крепости, написать и переписать», для чего требовалось знание «форменного порядка» (VI, 135), ему хорошо известного. Сочинение крепостей носит рутинный характер и сводится к их составлению и пись-

менному оформлению, а не к выдумыванию чего-то, что не соответствовало бы их содержанию; другой вопрос, что содержание крепостей, составляемых Чичиковым, является фиктивным, не соответствующим действительности.

Ноздрев, уличенный Чичиковым в нечестной игре в шашки, называет его *сочинителем* («Да ты, брат, как я вижу, сочинитель!»), то есть лгуном, хотя Чичиков «все ходы считал» и потому возвращает Ноздреву обвинение во вранье: «Нет, брат, это, кажется, ты сочинитель, да только неудачно» (VI, 85). Чичиков, как представляет это он себе, вообще не имеет привычки врать; объявив Ноздреву, «что мертвые души нужны ему для приобретения весу в обществе», он «сам заметил, что придумал не очень ловко», но именно «придумал», а «не солгал» (VI, 78).

Замечая реальность вымыслом, Чичиков действительно демонстрирует способность сочинять, только сочиняет он, в отличие от Ноздрева, не небывлицы, построенные на бессмыслице, а хоть и придуманные, но до невероятности правдоподобные истории, вроде биографий купленных им мужиков: «Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнес: “Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, подельвали на веку своем? как перебивались?”» (VI, 136). Чичиков пусть и ругает себя «дураком» за то, что «загородил околесину», а не «дело делал» (VI, 139), но не в состоянии уклониться от порывов вдохновения, связанных с сочинительством, ни теперь, ни тогда, когда его «осенила вдохновеннейшая мысль» закупить «всех этих, которые вымерли» (VI, 239–240).

Придумывая биографии мужиков, Чичиков хоть и не обливался слезами над вымыслом, но все же «умилился духом»; после совершения купчей он вдруг «стал читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте» (VI, 152), обнаружив если не склонность, то все же некоторую причастность к поэтическому творчеству. А на балу у губернатора странным своим поведением, которое «он сам не мог себе объяснить», дал повод автору заметить: «Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы, на несколько минут в жизни, обращаются в поэтов; но слово поэт будет уже слишком» (VI, 169). Чичиков обращается не в поэта, а в подобие поэта; он не поэт *в действительности*, но как бы поэт, способный превратить окружающую его действительность в текст собственного сочинения, то есть в некую «новую действительность»<sup>10</sup>. В этой новой действительности, именуемой им, как и реальная географическая территория, Херсонской губернией, находится место и для Чичиковой слободки, и для переселяемых мужиков.

По своему устройству «чичиковская» действительность представляет собою подобие заколдованного места; стоит ему мысленно ступить на это

место, как *несуществующие* крестьяне облачаются в плоть и кровь, а сам он оборачивается помещиком, будто владеющим живыми душами. Сочинительство героя порождает представление о реальности как о многослойном пространстве, принимающем форму палимпсеста; выдуманное пространство словно накладывается поверх пространства географического, а географическое пространство проступает в пространстве выдуманном, вступая с ним в алогичное соединение. Свободно перемещаясь в своем воображении между обозначенными пространствами, Чичиков представляет себя то почти настоящим помещиком, то как бы помещиком, обладателем то почти настоящих, то не совсем настоящих душ, но граница между разными пространствами остается для него не относительной, но безусловной, что демонстрирует сцена торга с Собакевичем:

«Но позвольте», сказал наконец Чичиков, изумленный таким обильным наводнением речей, которым, казалось, и конца не было: «зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это всё народ мертвый. Мертвым телом хоть забор подпирай, говорит пословица».

«Да, конечно, мертвые», сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые, а потом прибавил: «впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди».

«Да всё же они существуют, а это ведь мечта».

«Ну нет, не мечта! Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машинища такая, что в эту комнату не войдет: нет, это не мечта!» (VI, 103).

Спор торгующихся носит как будто чисто схоластический характер и выглядит спором о словах, но словах для поэмы ключевых. Для Собакевича умершие, коли они превосходят уже по одним физическим качествам тех, кто числятся живущими, отнюдь *не мечта*. Если Михеев *был* таким, каких теперь не сыскать, то замены ему по-прежнему *нет*: он *был* таким — таким он и является. Для Чичикова же мертвые принадлежат небытию — и только небытию; они могут быть как бы живыми, живыми *на бумаге*, но в реальности граница между *несуществующими* и существующими, зыбкая для Собакевича, остается для него непроницаемой. Потому ему и кажется, что между ним и Собакевичем, разыгрывающим вполне понятную в ситуации торга роль, но слишком в нее вжившимся, происходит «какое-то театральное представление, или комедия» (VI, 103).

Автор, характеризуя Чичикова, полагает, что справедливее всего назвать его «хозяин, приобретатель» (VI, 241). Между тем «странный сюжет», который «составился» в его «голове» (VI, 240) и требующий совершения дел «не очень чистых» (VI, 242), к приобретению *несуществующих* душ не сводится. Прибегая всякий раз к сочинительству, чтобы выдать мертвых за живых, Чичиков ведет себя не только как их *приобретатель*, но как *хозяин* небытия.



На «чичиковскую» действительность распространяются присущие пространству в «Мертвых душах» признаки онтологической мнимости и неопределенности<sup>11</sup>, причем не просто распространяются, но усиливаются. Если гоголевский Петербург (что в «Петербургских повестях», что в «Повести о капитане Копейкине») являет собою «радикальное отрицание референтности»<sup>12</sup>, то Чичикова слободка, привязанная к конкретной территории, референтность, казалось бы, только подчеркивает, но референтность фиктивную, поскольку ни с какой географической реальностью *слободка* эта, будучи не местом, а названием, не соотносится. Подобно крестьянам, приобретаемым Чичиковым, она тоже принадлежит к сфере несуществующего.

На вопрос председателя палаты, «в какие места» переселяет он купленных мужиков, герой, автоматически повторяя услышанные слова, отвечает со знаменательной запинкой — знаменательной потому, что такие места отсутствуют, как отсутствуют и сами переселяемые:

«В места... в Херсонскую губернию».

«О, там отличные земли, не заселено только», сказал председатель и отозвался с большою похвалою насчет рослости тамошних трав. «А земли в достаточном количестве?»

«В достаточном, столько, сколько нужно для купленных крестьян».

«Река или пруд?»

«Река. Впрочем, и пруд есть». Сказав это, Чичиков взглянул ненароком на Собакевича, и хотя Собакевич был по-прежнему неподвижен, но ему казалось, будто бы было написано на лице его: «Ой, врешь ты! вряд ли есть река и пруд, да и вся земля!» (VI, 147–148).

Чичиков не врет (для *купленных крестьян* земли ведь и в самом деле *столько, сколько нужно*), а по обыкновению придумывает; название места служит актом творения новой действительности, где земля, река и пруд, ни к каким конкретным земле, реке, пруду не отсылающие, существуют не как некие реальности, а как их наименования: «земля», «река», «пруд». Все они *есть*, как *есть* и переселяемые мужики, но все они *есть* в небытии, которое Чичиков описывает посредством признаков, относящихся к бытию. Так отсутствующее, наделяемое не относящимися к нему признаками, оказывается в наличии; возникает характерная для гоголевского письма онтологическая путаница, приводящая к «своеобразному “стиранию” граней бытия-небытия, явного-мнимого»<sup>13</sup>. По мере развития «херсонского» сюжета эта путаница только нарастает.

После совершения купчей чиновники выпили «за здоровье нового херсонского помещика» и «за благоденствие крестьян его и счастливое их переселение» (VI, 151). А Чичиков, развеселившись, «воображал себя уже настоящим херсонским помещиком», так что «Селифану даже были

даны кое-какие хозяйственные приказания собрать всех вновь переселившихся мужиков, чтобы сделать всем лично поголовную перекличку», после чего он «заснул решительно херсонским помещиком» (VI, 152). Называя Чичикова *херсонским помещиком*, чиновники верят, что он и есть *херсонский помещик*; именование соответствует его новому статусу, приобретенному вместе с переселяемыми крестьянами. Чичиков, зная, что он не настоящий *херсонский помещик*, тем не менее воображает себя таковым — и с таковым себя отождествляет. Но не только потому, что находится в веселом состоянии.

Как, «может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него» (VI, 242), о чем он и не догадывается, так в выборе пространства для переселения мертвых выражается смысл, скрытый от героя, но важный для автора, который, по ироническому его замечанию, должен «тащиться» за героем, поскольку «здесь он полный хозяин», туда, «куда ему вздумается» (VI, 241). Вот автор и *тащится* за Чичиковым, позволяя ему вообразить себя *хозяином* и *небытия*, и связанного с *небытием странного сюжета*, превратившего героя в *херсонского помещика*.

Чичиков покупает мужиков на вывод, для переселения в Новороссию, так как подобное переселение, с предоставлением помещикам значительных льгот, поощрялось правительством<sup>14</sup>. *Несуществующих* крестьян ему действительно было «легче перевезти с собой через пол-Европы» на «недавно колонизованные земли Херсонской губернии»<sup>15</sup>, для чего надо было только оформить бумаги *законным образом*. Тут Чичиков, с его практическим умом, рассчитал все точно, а позднейшие комментаторы подкрепили его расчеты ссылками на документы эпохи. Маршрут переселения получает таким образом историко-географическую и историко-психологическую мотивировку, что, существенно для понимания чичиковского плана, если рассматривать его в контексте исторического времени. Но выбор героем конечной точки переселения не объясняет, какое место отведено автором Херсонской губернии (не как географической территории, а как порожденной чичиковским планом пространственной фикции) в пространственно-символической конфигурации поэмы.

Свое отношение к чичиковской аванюре автор выражает разными средствами, в том числе и посредством комической обработки идей «греческого проекта» Екатерины II, предусматривавшего присоединение Крыма, с которым «Россия получала свою долю античного наследия» и возвращалась туда, где «брало начало русское христианство»<sup>16</sup>, принятое в древнем Херсонесе, в память о котором был назван вновь построенный Херсон.

Так, имена сыновей Манилова, старшего из них, носившего «отчасти греческое имя» (VI, 30) Фемистоклюс, и младшего, названного, как и Ге-

ракл при рождении, Алкидом, характеризуют своих носителей как пародийных наследников греческой античности<sup>17</sup>. А в гостиной Собакевича Чичиков видит карикатурные портреты греческих полководцев, которые «были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу» (VI, 95). В качестве живописного казуса портреты соотносятся не с их историческими моделями, чей облик утрируется до гротеска, а с картиной в гостинице, где остановился Чичиков, на которой «изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал» (VI, 9).

Что касается Херсонской губернии, то она, если вспомнить об эдемской семантике Крыма, ставшего после приобретения его Россией «образом грядущего земного рая»<sup>18</sup>, предстает у Гоголя травестированным «райским» пространством. В «Мертвых душах», как было отмечено, травестируемая «тема рая» возникает «в “величаниях” Чичикова губернатору», а также «Манилову, мечтающему жить под одной крышей с другом»<sup>19</sup>. В случае с Херсонской губернией дело идет не просто об ином масштабе травестирования, затрагивающего структуру образа мира в поэме, но и об иной его цели, не ограничиваемой ироническим снижением предмета повествования.

В городских прениях «иные» задавались вопросом, «каково будет крестьянам Чичикова без воды? Реки ведь нет никакой» (VI, 154). Сам герой, утверждая в разговоре с председателем палаты, что река есть, вряд ли предполагает (наряду с рекой он называет еще и пруд), что речь идет о значимом атрибуте земного рая<sup>20</sup>. Ср.: «Из Едема выходила река для орошения рая...» (Быт. 2: 10). В мифологической топографии пространства, предназначенного для переселения крестьян, реалии, вызывающие столь знаменательные ассоциации, случайными для автора, однако, не были.

В «Вечерах», где пространству Крыма приписываются аркадийные и эсхатологические черты, актуализируется мифологема «Аркадии как места, в котором уже побывала смерть»<sup>21</sup>. Свойства аркадийного и эсхатологического пространства совмещает в себе и образ Херсонской губернии, где мужикам Чичикова, завершившим один цикл существования, предстоит начать другой, о чем сразу пошли толки и разговоры в городе: «...они теперь негодяи, а, переселившись на новую землю, вдруг могут сделаться отличными подданными» (VI, 155). Возможная метаморфоза переселяемых зависит, согласно приведенному рассуждению, исключительно от места переселения; там, как в раю, если перевести высказанное мнение на язык христианских представлений, «самая природа человека и его бытие “в воскресении” радикально переменятся»<sup>22</sup>. Но преобразование *негодяев*, очутившихся на *новой земле*, окруженной «райскими»

коннотациями, может произойти только по образцу воскресения мертвых, ставших благодаря изобретательности Чичикова как бы живыми.

Фиктивность «земного рая», локализованного в Херсонской губернии, соответствует фиктивному статусу *херсонского помещика*, как со смехом обращается к Чичикову на балу у губернатора Ноздрев («А, херсонский помещик, херсонский помещик!»), горланя, что «он торгует мертвыми душами» (VI, 171–172). Чичиков после столкновения с Ноздревым испытывает досаду, «что случилось ему оборваться» и что он «сыграл какую-то странную, двусмысленную роль» (VI, 175), роль собственного комического двойника, только усиливающую производимое героем и зафиксированное автором впечатление безличности и неопределенности. *Оборвался* же вместе с *херсонским помещиком* и «херсонский» сюжет, так удачно разворачивавшийся.

На опасения тех, кто указывал ему на «трудность переселения такого огромного количества крестьян», Чичиков отвечал, что «купленные им крестьяне отменно смиренного характера, чувствуют сами добровольное расположение к переселению и что бунта ни в каком случае между ними быть не может» (VI, 156). Характер крестьян уподобляет их тем «кротким», уповающим на Господа, которые «наследуют землю и наслаждаются множеством мира» (Пс. 36: 11). Ср.: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5: 5). Понятно, какую землю наследуют смиренные мужики, коли они, как напоминает Чичиков Собакевичу, *мечта*. Но что означает *добровольное расположение к переселению* — только ли проявление *отменно смиренного характера*?

Значимой параллелью к рассуждению Чичикова может послужить эпизод из «Чистилища» (Песнь двадцать первая), когда у одной из душ внезапно пробуждается «свободное желанье лучшей доли»<sup>23</sup>. У Данте, согласно убедительной интерпретации этого эпизода, «воля синонимична желанию»; человек может уклониться «в тот или иной грех», поддавшись «не “абсолютному” желанию», но «когда его “абсолютное” желание освобождено и действует, оно влечет и его к своему для него месту — т. е. к раю»<sup>24</sup>.

В «Мертвых душах» дантовская традиция преломляется как иронически, путем соответствующих «замещений и подстановок»<sup>25</sup>, так и серьезно, посредством текстуальных переключек и образных аналогий, раскрывающих гоголевскую «философию души»<sup>26</sup>. Влечение *несуществующих* душ к чичиковскому «раю», проявляемое в их *добровольном расположении к переселению*, также осмысливается автором в серьезно-ироническом ключе: никакому желанию поддаться они не могут, ни *не абсолютному*, ни *абсолютному*; своего места в символическом пространстве поэмы у них нет.

Имея значение «мифологическое и вместе с тем геополитическое», крымское пространство, по мнению исследователя, «возникает» в первом цикле Гоголя и здесь же «исчерпывается»<sup>27</sup>. Скорее можно говорить об исчерпанности крымского мифа, каким воспринимал его автор романтических «Вечеров», но не крымского пространства, семантический потенциал которого особым образом реализовался в сюжетно-нарративной структуре «Мертвых душ». Оно предстало здесь поистине как «другое» пространство, отличное от всех иных изображенных типов пространства, этнического, географического или поэтико-символического<sup>28</sup>, но вступающее с ними в смысловое взаимодействие, что порождает множество пересекающихся смыслов в пространственно-символической структуре гоголевской поэмы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 101. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

<sup>2</sup> Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 89.

<sup>3</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 95.

<sup>4</sup> Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 149.

<sup>5</sup> Белый А. Указ. соч. С. 157.

<sup>6</sup> Лосский Вл. Догматическое богословие // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 305.

<sup>7</sup> Белый А. Указ. соч. С. 118.

<sup>8</sup> Пумпянский Л. В. Классическая традиция: собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 587.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Лотман Ю. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). Tartu, 1996. С. 26.

<sup>11</sup> Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2012. С. 49.

<sup>12</sup> Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 288.

<sup>13</sup> Миронюк Л. Негационная стилистика русского языка (К постановке проблемы) // Studia Rossica Poznaniensia. Poznań, 1998. Zeszyt XXVIII. С. 142.

<sup>14</sup> См.: Смирнова-Чикина Е. С. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Комментарии. 2-е изд., испр. Л., 1974. С. 132.

<sup>15</sup> Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М., 2013. С. 26–27.

<sup>16</sup> Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001. С. 100.

<sup>17</sup> См.: Кривонос В. Ш. Указ. соч. С. 106–116.

<sup>18</sup> Зорин А. Л. Указ. соч. С. 114

<sup>19</sup> Гольденберг А. Х. Указ. соч. С. 55.

<sup>20</sup> См.: Аверинцев С. С. Собр. соч.; София-Логос; Словарь. Киев, 2006. С. 376.

<sup>21</sup> Дмитриева Е. Е. Крым как мифологическое и геополитическое пространство у Гоголя // Крымский текст в русской культуре. СПб., 2008. С. 111.

<sup>22</sup> Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 375.

<sup>23</sup> Данте А. Новая Жизнь; Божественная Комедия / пер. с ит. М., 1967. С. 316.

<sup>24</sup> Седакова О. А. Земной рай в «Божественной комедии» Данте. О природе поэзии (персональный сайт Ольги Седаковой. URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/254>. Дата обращения: 02.12.2013).

<sup>25</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя; Вариации к теме. М., 1996. С. 437.

<sup>26</sup> Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 133–134.

<sup>27</sup> Дмитриева Е. Е. Указ. соч. С. 108

<sup>28</sup> См.: Кривонос В. Ш. Указ. соч. С. 44–61.

*Г. М. Ибатуллина*

«А СЧАСТЬЕ БЫЛО ТАК ВОЗМОЖНО...»:  
фелицитарная тема и ее интерпретации  
в русской литературе



Предметом размышлений в этой статье стала проблема, лежащая, казалось бы, на поверхности, а потому многократно изученная и определенным образом разрешенная. Между тем, образно-смысловая парадигма проблемы счастья в художественно-философских контекстах русской литературы остается практически неисследованной, хотя опосредованный анализ мотивных или иных структур, с ней связанных, — вполне традиционный литературоведческий ракурс. В электронных каталогах диссертаций последних лет обнаружена одна литературоведческая работа, непосредственно посвященная данной теме [4]. Лингвистические, философские и психологические изыскания в этой области довольно активны (см.: [1], [5], [6]), но они приводят в основном к описательно-классификаторским результатам. Использование новой терминологии взамен традиционной — «фелицитарная проблема» вместо «проблемы счастья» — не спасает: счастье — и как психологическое переживание,

и как философская категория — с трудом поддается каким-либо однозначным определениям. Конечно, литература никогда не претендовала на возможность таких определений, но опыт ее духовных поисков в этом направлении, эстетически апробированный на протяжении всего ее развития, позволяет высветить ряд аспектов фелицитарной проблематики, значимых и для художника, и для ученого, и для любой мыслящей личности. Этот опыт может стать предметом обстоятельного исследования, мы же коснемся здесь лишь некоторых существенных, с нашей точки зрения, перспективных для него моментов.

Очевидно, что попытка осмыслить сущность человеческого счастья и путей его достижения (или, инверсионно, несчастья и его причин) так или иначе составляет магистральный сюжет фольклора и литературы, который без ложных опасений можно было бы назвать метасюжетом. Действительно, понятая в качестве метасюжета фелицитарная парадигма в значительной мере определяет пути интерпретации многих литературных сюжетов, в том числе, и архетипических. Можно сказать, что все многообразие фольклорных и литературных сюжетных коллизий существует как система инвариантов фелицитарной парадигмы, или, наоборот, сюжеты как инварианты являются коллизиями данного метасюжета. Следует отметить, что архетипические сюжеты, функционирующие как коллизии, частные проявления фелицитарного метасюжета, имеют более древний характер; это свидетельствует о том, что архаические формы человеческого сознания не ставили перед собой задачи осмысления феномена счастья как такового, а воспроизводили на языке архетипов лишь разные его грани и аспекты. Вспомним, что миф не актуализирует проблему счастья, само представление об индивидуальном счастье здесь практически не проявлено. Вопрос о том, счастлив или нет человек, здесь не ставится, так как судьба человека имеет провиденциальный характер, и значимы не фелицитарные самоощущения личности, а то, насколько реализован провиденциальный смысл личностной судьбы. Геракл, совершивший двенадцать подвигов и заслуживший Олимп, с нашей точки зрения, должен быть счастлив, и, возможно, он действительно переживал состояние счастья, но для мифа это не важно, а важна исполненность судьбы Героя.

Тема счастья рождается на стадии фольклорного сознания, но актуализируется далеко не во всех фольклорных жанрах; очевидно, что центральной она становится для волшебной сказки. Сюжетный вектор сказки, как известно, ориентирован вполне однозначно: от несчастья (или отсутствия счастья) герой движется к обретению счастья, желаемого или даже большего, чем он желал. Само счастье здесь тоже понимается однозначно — как исполнение желаний, при этом личностный жизненный идеал и провиденциальный смысл судьбы в сказке должны совпасть,

иначе счастливый сказочный финал не состоится. Вопрос о счастье как смысловом итоге судьбы и особом состоянии духа и души в сказке актуализирован, но трактуется этот вопрос как разрешимый. Счастье всегда достижимо для героя, если он делает ряд правильных выборов, а герой делает их правильно, поскольку индивидуальные духовно-нравственные и жизненные ценности здесь полностью идентичны ценностям коллективным. Тот же, кто не способен сделать такой выбор, однозначно оказывается в роли «антигероя» и, соответственно, не только лишается всякой возможности счастья, но оказывается вообще выброшенным за пределы сказочного сюжета и сказочного мира, его дальнейшая участь сказку уже не интересует: сказка может упомянуть, что «злая мачеха» умерла, а может просто «забыть» о ней как о чем-то, уже не принадлежащем финальной сказочной реальности.

Проблемы индивидуального выбора и индивидуального пути к счастью, проблемы несовпадения личностного идеала и реального состояния мира, так же, как проблемы внутренних конфликтов личности, препятствующих обретению счастья, сказка не знает. Однако для литературы как следующей стадии развития художественно-философского сознания именно этот ряд проблем становится сюжетообразующим. В древней русской литературе, как известно, проблема индивидуальной личной судьбы и ее драматических коллизий была художественно осознана лишь в XVI–XVII вв., в этом плане знаковой для наших рассуждений является «Повесть о Горе-Злочастии»; ее, видимо, можно считать одним из первых произведений с актуализированной фелицитарной проблематикой. Индивидуализированный поиск счастья «неуимчивым сердцем человеческим» изображается здесь как источник неизбежного драматизма земного бытия человека. Герой повести, в отличие от героя волшебной сказки, уже не может совершать сплошь «правильные выборы» по существующим матрицам коллективных ценностей, он, как и герой притчи о блудном сыне, ищет индивидуального выбора с «правом на ошибку», с правом обретения собственного опыта и собственных открытий. Этот путь в повести оказывается путем «злочастий»: вместо поиска и обретения счастья сюжет судьбы героя превращается в бегство от несчастья. (Заметим, что и в самой евангельской притче о блудном сыне в финале мы видим счастливого отца, к которому вернулся потерянный сын, но здесь снят вопрос, счастлив ли герой: важно, что он освободился от несчастий.)

Следующей знаковой вехой в художественном осмыслении проблемы счастья стало творчество А. С. Пушкина, во многом определившее основные пути фелицитарных рефлексий русской литературы XIX–XX вв. Мысль Пушкина как художника-Протея и здесь многовекторна и подчас амбивалентно-противоречива; сложная диалектика темы счастья отра-



жена в смысловой полифонии пушкинского мира. Афористично-завершенные рефлексии: «Привычка свыше нам дана: / Замена счастию она»; «На свете счастья нет, но есть покой и воля...» — диалогически перекликаются с исповедально-страстным, вновь обретенным откровением Онегина: «Я думал: вольность и покой / Замена счастью. Боже мой! / Как я ошибся, как наказан...». Творчество Пушкина и роман «Евгений Онегин» можно считать одновременно и завязкой, и одной из кульминаций фелицитарного метасюжета русской литературы. В дальнейшем в литературе XIX–XX вв. возникает целый ряд сюжетных вариаций, так или иначе резонирующих с пушкинским романом. Сюжет жизненной драмы Татьяны и Онегина находит отражение в истории Печорина и Веры, Лаврецкого и Лизы, Катерины в «Грозе», Анны Карениной Толстого, в «Идиоте» и «Кроткой» Достоевского, «Тупейном художнике» Лескова, в историях чеховских героев и в других, вплоть до XX в. — в произведениях Куприна или «Докторе Живаго» Пастернака. Мы не ставим сейчас цели исчерпывающего описания и интерпретации системы взаимоотражений этих текстов в рамках фелицитарной парадигмы и ограничимся в данной работе лишь некоторыми эскизными замечаниями.

Достоевский как-то сказал, что есть в литературе такие больные сцены, которые пронзают сердце раз и навсегда, и к таким сценам он относил финал «Евгения Онегина» с его трагической нотой: «...а счастье было так возможно, так близко... Постпушкинские тексты, такие как «Гроза» или «Анна Каренина», с точки зрения образно-смысловых контекстов фелицитарного метасюжета, пытаются моделировать иные варианты судьбы героев: истории Катерины и Анны начинаются там, где история Татьяны заканчивается. По сути, их сюжеты — своеобразные художественно-оформленные реплики, вступающие в диалог с пушкинскими фелицитарными рефлексиями и пытающиеся ответить на вопросы, так или иначе всплывающие в сознании читателя. Даже если эти вопросы кажутся слишком обывательски-банальными и не согласующимися с органической завершенностью пушкинского текста, они все же спровоцированы самим текстом: возможно ли было счастье, если бы Татьяна сделала иной выбор? Может быть, она слишком сурова к себе и Онегину? Ведь в эпоху, когда добровольно-принудительные браки были обычным делом, столь же обычными были романы вне брака. При всем восхищении цельной натурой Татьяны, нам не приходит в голову осуждать лермонтовскую Веру за ее отношения с Печориным. Но и Вера не обретает счастья: даже в тот миг, когда оно кажется близким, и Печорин понимает, что Вера и есть самое дорогое в его жизни; находится причина сделать это счастье невозможным: в бешеной скачке Печорина, пытающегося догнать уехавшую Веру, пала его лошадь. Конечно, это иллюзорно-рациональная мотивировка. Можно

быть уверенными: если в романе герой так же стремительно мчится на лошади, догоняя какого-нибудь абрека, Казбича или Азамата, с конем его ничего не случится, в крайнем случае, конь абрека окажется быстрее, и он уйдет от погони. Но если мы видим героя в последней попытке догнать ускользающее счастье с единственной для него возлюбленной, непременно вмешается непредсказуемый случай. «И судьба — не судьба» — определяет народная поговорка подобные рационально необъяснимые «случайные неслучайности». И даже если бы не пала лошадь, нашлась бы, видимо, еще какая-нибудь причина, не менее непредсказуемая: ведь даже бывшая, вроде бы умершая жена Лаврецкого, вдруг неожиданно оказывается живой и возвращается. Как близко и невозможно счастье для Татьяны, Веры, Лизы, так невозможно оно, по другим причинам, и для Катерины, Анны, для героев Куприна или «Чистого понедельника» Бунина, «Доктора Живаго» Пастернака... Как будто в самом мироустройстве есть нечто роковое, что делает такое близкое и реальное счастье почти иррациональным и нереальным — всюду, где речь идет о совершенной любви или в своем роде совершенных человеческих существах. Это еще одна особая тема, когда речь заходит о фелицитарном метасюжете, — также впервые проявленная в контекстах пушкинского творчества.

Если итоговый выбор Татьяны в финале «Онегина» нравственно оправдан и тем самым рационально мотивирован, то в аналогичную финальную ситуацию «Дубровского» вмешивается «всесильный случай»: совсем ненамного опоздал Дубровский, но счастье потеряно навсегда. В постпушкинских литературных контекстах в равной мере актуализируются как рациональные, так и иррациональные моменты фелицитарного сюжета. Наиболее отчетливо рационализирована фелицитарная тема, видимо, в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?». Здесь, как известно, вопрос о достижимости счастья заменяется вопросом об истинном понимании самого счастья, что выглядит убедительным, когда речь идет о Грише Добросклонове: жить праведно — значит быть счастливым. Но в контексте общелитературной фелицитарной парадигмы неизбежно вспомнится Татьяна Ларина, сделавшая праведный выбор и откровенно признавшаяся, что она «не-счастлива»: счастье для нее осталось лишь *возможным*. Праведность и личное счастье сумели соединить герои Чернышевского, но здесь художественная логика самого романа «Что делать?» откровенно признает его в большей мере проповедью, притчей и утопией, нежели непосредственным отражением реалий существующей действительности.

Своеобразной кульминацией и одновременно завершающим аккордом в развитии темы иррациональной недостижимости счастья становится «Черный монах» А. П. Чехова. В повести мы найдем диалогические

взаимоотражения многих литературных текстов, жанров, образов, стилей, но и здесь «онегинскому мифу» [3] принадлежит особое место. Целый ряд образных и сюжетно-смысловых ситуаций повести обнаруживает осознанную ориентацию Чехова на пушкинский текст, более того, в повести даны прямые отсылки к пушкинскому роману: «Онегин, я скрывать не стану, Безумно я люблю Татьяну», — шутливо поет Коврин в одной из сцен произведения. Чехов, в отличие от предшественников, не трансформирует финальную ситуацию Онегина, а решается на более масштабный, если можно так выразиться, эксперимент. Если для пушкинских героев земное счастье было недостижимым, то судьбы чеховских героев поначалу складываются благополучно, даже идиллически благополучно. Герои молоды, талантливы, созданы друг для друга и влюблены. Счастливый брак счастливых влюбленных состоялся, и нет абсолютно ничего, что препятствовало бы совершенной гармонии. Однако и для них счастье оказывается лишь возможностью: появление черного монаха в жизни Коврина становится началом будущей катастрофы. (Конечно, художественная диалектика повести гораздо сложнее, и здесь мы сознательно редуцируем ее до определенных итоговых сюжетно-смысловых векторов; так, мы оставляем в стороне вопрос о сути эйфорических фелицитарных состояний Коврина во время его встреч с Черным монахом; см. об этом подробнее: [2].) Чехов моделирует иной вариант истории героев, но инверсия сюжета не меняет результата: итоговый смысл их судеб оказывается неожиданно и драматически схожим. Параллели с пушкинским сюжетом обнаруживают в мире Чехова некую загадочную, «роковую» невозможность счастья в его житейском благополучном понимании. Сама фигура черного монаха становится знаком того иррационального, фатального драматизма, который подстерегает не только «идеальную» или «идиллическую» любовь, но и всё, что стремится соединить идеал с жизненным благополучием. (Вспомним, что в «Старосветских помещиках» Гоголя такую же знаковую роль играет образ странной черной кошки, появление которой разрушает идиллическое бытие героев.)

Однако не случайно Чехова называют Пушкиным в прозе. Трагические надломы бытия открыты им как никому другому, однако это парадоксальным образом не разрушает, а обостряет ощущение красоты и гармонии человеческой жизни. Как для Пушкина, так и для Чехова жизнь прекрасна и в самой своей драматичности. Именно это открывается Коврину в его финальной катастрофе и одновременном катарсическом просветлении, правда, постичь красоту и смысл земного существования во всей их полноте он сумел лишь на границе жизни и смерти: «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою мо-

лодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна». Парадокс в том, что Коврин здесь не просто вспоминает о былом счастье, он впервые осознанно переживает его в эти несколько мгновений перед смертью, дарующих ему ощущение полноты существования. Счастье в чеховском понимании — это переживание экзистенциальное, рождающееся в состояниях, где человеческая душа и сознание преодолевают бытийные границы между жизнью и смертью, духом и телом, между небесным и земным, индивидуально-личностным и универсально-целостным, рациональным и иррациональным. Подобное метафизическое переживание счастья оказывается не зависящим от событийного рисунка судьбы и может открыться любому человеческому сознанию, но драма в том, что познать это откровение можно лишь в особом, «трансгредиентном» состоянии бытия: обретая способность к мирочувствию, не отрешенному от «фабульно-го» потока жизни, но и не поглощенному им.

Таким образом, контурно очерчивая общую логику развития фелицитарного метасюжета в контекстах русской литературы XIX в., можно определить основной его вектор как движение от нравственно-философских и психологических экспликаций к экзистенциально-метафизическим. Эта же логика во многом определяет и фелицитарную проблематику литературы XX в., достигая своеобразного предела, видимо, в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, где фелицитарный конфликт приобретает чисто метафизическое разрешение.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилова И. С. Аксиологический смысл концепта «счастье» в лингвокультуре: дис. ... канд. филос. наук. Волгоград, 2003.
2. Ибатуллина Г. М. Человек в параллельных мирах: художественная рефлексия в поэтике чеховской прозы. Стерлитамак, 2006.
3. Кошелев В. А. Онегинский «миф» в прозе Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин / Отв. ред. В. Б. Катаев. М., 1998.
4. Куан Хун Ни. Проблема счастья/несчастья в произведениях Людмилы Петрушевской и Чи Ли: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
5. Лапухина М. В. Аналитика сущности счастья в русской традиционной культуре: дис. ... канд. филос. наук. Тамбов, 2006.
6. Мишутина Е. А. Социально-философский анализ феномена счастья: дис. ... канд. филос. наук. Новочеркасск, 2009.

## ВРАЧ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ



По словам Ю. М. Лотмана, связь со знанием позволяет причислить профессию врача к авторитетным социальным позициям. «Врачество, ремесло разного рода, “хитрости художнические”, связанные с приобретением к знанию, одновременно означают и постижение некой тайны. Человек же, приобщенный к тайне, воспринимался как “чужой и опасный”»<sup>1</sup>.

Социальная позиция врача сказалась на национальной специфике профессии. Традиционно врач — немец или другой иноземец<sup>2</sup>. Социум относится к представителям медицинской профессии с «опасливым уважением», так как получение знания традиционно воспринимается как приобщение к потустороннему миру<sup>3</sup>. Литературные примеры русского XVIII века показывают, что врач не только связан с репрезентацией смерти, так как по роду деятельности доктор является необходимым спутником умирающего, но воспринимается обыденным сознанием как пособник смерти, соотносимый с палачом (отсюда такие красноречивые имена, как Смертодав<sup>4</sup> или Карачун<sup>5</sup>)<sup>6</sup>. Положение и врача, и палача — на границе, разделяющей жизнь и смерть. Как при неудачном исходе лечения врач превращается в палача, так и палач может осмысливаться как врач, избавляющий мир от скверны. В литературной традиции XVIII века врач — преимущественно сатирический персонаж (ср. с мольеровскими докторами). В первой трети XIX века литературная тематизация медицины ведется в разных направлениях<sup>7</sup>. Остановимся на романтических повестях, где врач, по сравнению с предшествующим столетием, получает совсем другой статус.

Герой повести Н. Полевого «Эмма» (1834), немецкий (выписанный из Берлина) доктор, говорит о себе как ученике великого Месмера, автора учения о животном магнетизме<sup>8</sup>. Он приставлен лечить сумасшедшего князя, соседа Эммы, юной немки, которая в этой натурфилософской повести является живым «агентом» месмеризма. Глаза девушки сияют чудным огнем, а белизна лица создает ощущение прозрачности тела, в котором томится душа — небесная гостья. Она сама ощущает себя чужой на этой земле, ее чувства сродни пророческим. Дедушка Эммы видит в ней подобие *одного из Клопштоковых бессмертных духов*. «Неба с землей мешать не надобно. На земле надобно думать о земле, и если неземное мешается там, где его не спрашивают, выходит дребедень —

вы этого не понимаете, а я понимаю»<sup>9</sup>, — говорит дедушке доктор. Только он по-настоящему понимает, какое сокровище являет собой Эмма и какая опасность подстерегает ее в лице большого князя.

Княжеский сад отделен от сада Эммы оградой. Соседствующие сады — пространственный эквивалент сообщающихся душ магнетизёрки и ее сумасшедшего соседа. Однажды во время прогулки князь перелезает через ограду и оказывается в саду Эммы. При встрече с сумасшедшим девушка испытывает парализующий ужас, вслед за которым она чувствует в себе «необыкновенную, непонятную для нее перемену, как будто до нее коснулся волшебный прутик <...> и глаза ее засветились этим непобедимым светом, и руки ее сделались проводниками небесных огней, которыми гремят небеса <...>» (294). Эмма приводит больного в чувство, словно приручает выпущенное из клетки животное.

Ее воздействие на сумасшедшего может понять и объяснить только доктор, который присутствует при этой сцене. Но, понимая всё, он продолжает служить семейству Поля (так зовут сумасшедшего) и, чтобы получить согласие на лечение, объясняет его матери, что только Эмме под силу справиться с болезнью ее сына. При этом сама Эмма должна будет стать лекарством для больной души:

Явился лекарь, который лечит сына вашего своею душою, своим бытием. Жизнь и смерть положены на весы вашего решения. <...> Сама лекарка подвергается опасности умереть и уморить больного в одну минуту. <...> Это лечение души душою; это микстура из бытия, пластырь из сердца, порошки из жизни, смерти!» (308–309).

Тот же доктор с самого начала предсказывает смертельный результат предстоящего лечения. Связанные незримой нитью, субъект (князь) и объект (Эмма) с момента их визуального контакта становятся единым целым, словно сообщающиеся сосуды: «Теперь ведь уж нельзя их различить — он умрет! Эх, сосед, сосед! как можно позволять девчонкам гулять в садах, подле которых содержат сумасшедших!..» (300). Доктор здесь — вестник судьбы и ее орудие, Эмма — инструмент в его (и ее) руках. Душа Эмма — спасительный мост, по которому душа князя выбирается из бездны болезни. Эмма и есть тот самый божественный флюид, ее воля — *то, чего никто в мире превозмочь не может*, как говорит доктор. Эта воля — чудесный, бесценный дар Бога человечеству; действуя из самых лучших побуждений на больного посредством контакта и даже без него, и даже на некотором расстоянии, такая воля динамически передает жизненную энергию здорового магнетизма другому, больному человеку<sup>10</sup>. Доктор понимает, что такое возвышение духа, которое проявляется в Эмме, не дается человеку даром, поэтому он предчувствует гибель и ее, и князя.

Предсказание доктора таково:

Наш общий друг утверждает, что по возвращении разума князь С\*\*\* и объект его должны страстно полюбить друг друга и что объект особенно будет любить субъект свой. Всё это невероятно. Напротив, князь С\*\*\* преимущественно должен привязаться к объекту как к моральной необходимости жизни, а объект его, утомленный возвышением духа, должен или совсем уничтожиться, или сойти с ума, если не будет проникнут чувством активной привязанности субъекта и не согласится жить пассивно (328).

Когда Эмма соглашается спасти сумасшедшего князя, ее жизнь и душа как бы перетекают в него, и параллельно его выздоровлению начинается процесс ее умирания. Это имел в виду доктор, когда предупреждал, что лекарство смертельно. С того момента, как Эмма садится в карету, чтобы ехать в свою новую семью, где она целиком предоставит себя больному, она чувствует себя *разоряющимся богачом*. Душа Эммы истощается на лечение князя, тогда как выздоравливающий князь напоминает оживающую статую.

Дедушка Эммы обвиняет доктора в том, что он вырвал ее из семьи, которой затем вернул ее холодный труп. В самом деле, именно врач *поляризовал субъект с объектом*, соединил две души, чтобы одна лечила другую, хотя с самого начала знал последствия этого лечения.

Антагонистом доктора и двойником Эммы в повести является монах, отец Паисий, душа которого тоже, по его словам, перешла, но не в другого человека, а в упование, что за гробом *есть другой мир света тихого и незаходимого*. Покинуть *этот* мир и вернуться *туда* он зовет девушку. Как Эмма молится за Поля, так монах молится за Эмму.

Негативный вариант магнетизма развернут в повести К. Аксакова «Вальтер Эйзенберг». Магнетизёрка здесь — Цецилия. Агентом Цецилии, сводящим ее с Вальтером, является доктор Эйхенвальд. Он подстергает Вальтера в беседке, когда он откровенно разговаривает с другом, и знакомит его с Цецилией. Взор Цецилии завладевает душой Вальтера, как будто он целиком переливается в ее зрение, составляющее другой, *чудный какой-то мир*, в котором *так страшно и сладко вместе*.

Магнетизм Цецилии, в отличие от магнетизма Эммы, не живительный, а, наоборот, мертвящий. Ее вампирический взгляд увлекает Вальтера по ту сторону бытия: «Вдруг Цецилия повернула голову и взглянула в окно. Вальтер почувствовал, что все нервы в теле его задрожали и оно как будто ожило, как будто кровь снова заструилась по жилам»<sup>11</sup>. Доктор выполняет при Цецилии функцию наводчика. Претендуя на руку Цецилии, Вальтер может получить ее только ценой собственной души. Антагонистами Цецилии в борьбе за душу Вальтера становятся девушки на картине, нарисованной им самим. Мир на холсте оказывается убежищем для Вальтера: «Вальтер, уже совсем ослабевший, собрал оставшиеся силы, сделал это последнее движение и упал на кресла мертвый: здесь лежало

только тело его, а сам он, весь полный жизни, стоял на картине, окруженный тремя девушками» (514–515).

Доктор в «Эмме» и «Вальтере Эйзенберге» — персонификация судьбы как случая, сводящего с неведомым, неслучайно голос доктора в «Эмме» звучит как голос хора в античной трагедии. Доктор — едва ли не обязательный спутник *блаженного безумца* романтических повестей, в какую бы сторону реальности — ту или эту — он его ни тянул. В повести Н. Полевого «Блаженство безумия» (1833) ту же функцию посредника между Альцестом и Адельгейдой, что и доктор Эйхенвальд в «Вальтере Эйзенберге», выполняет немец Шреккенфельд, ученый-шарлатан. Шарлатан и врач — ветви одного смыслового «древа»<sup>12</sup>. В «Сильфиде» В. Одоевского (1837) ученый доктор как раз целиком принадлежит материальному миру, в который и возвращает героя, одержимого погружением в таинства природы. Этот врач — функция здравого смысла, противостоящего спровоцированной чтением каббалистических книг демомании Михаила Платоновича.

Противоположный пример — доктор Сегелиель, герой новеллы «Импровизатор» («Русские ночи» В. Ф. Одоевского, 1843). В предшествующей, шестой ночи, обсуждая «Последний квартет Бетховена», Фауст и его приятели говорят о проблеме выражения в искусстве и задаются вопросом: что — вера или знание природы — дает художнику (музыканту) совершенство выражения? Виктор отвергает роль внутренних убеждений художника и утверждает, что только знание расширяет его зрение, «но как ему [художнику] досталось это знание, каким путем, темным или светлым, — до этого поэзии нет никакого дела»<sup>13</sup>. Не соглашаясь с Виктором, Фауст говорит о том, что художник, если он хочет читать — для расширения внутреннего кругозора — книгу природы, должен *прежде всего позаботиться о добрых очках* (126).

В следующей за этим спором ночи седьмой и помещена новелла «Импровизатор», герой которой блестяще справляется со своей задачей (импровизировать на заданные темы), не испытывая трудностей в превращении в слова предложенных ему мыслей. При этом он не чувствует усталости и остается холодным:

<...> на лице его видно было не высокое наслаждение поэта, довольного своим творением, а лишь простое самодовольство фокусника, проворством удивляющего толпу. С насмешкою смотрел он на слезы, на смех, им производимые; один из всех присутствующих не плакал, не смеялся; один не верил словам своим и с вдохновением обращался как холодный жрец, давно уже привыкший к таинствам храма (127).

Зато он испытывает восторг, пересчитывая выручку, которую приносит ему его искусство.



Свой дар импровизатор Киприяно получил от доктора Сегилиея, с которым он заключает странную сделку. Сегилиея — чародей, обладающий тайной вечной молодости и неуязвимый для человеческого закона. Сначала он был просто бедным доктором, но потом бросил свою практику, долго путешествовал и вернулся сказочно богатым. Очевидно, что доктор продал свою душу темным силам, хотя с виду в нем как будто нет *ничего необыкновенного*:

<...> он был прекрасный, статный человек, хорошего тона, с черными модными бакенбардами; носил просторное, но щегольское платье; принимал к себе лучшее общество, но сам почти никогда не выходил из своего огромного парка; он давал молодым людям денег взаймы, не требуя отдачи; держал славного повара, чудесные вина, любил сидеть долго за обедом, ложиться рано и вставать поздно. Словом, он жил в самой аристократической, роскошной праздности (129).

Занявшись снова практикой, он стал лечить людей — не за деньги, но на своих странных условиях:

<...> изъять ему знаки почтения, доходившие до самого подлого унижения; сделать какой-нибудь отвратительный поступок; бросить значительную сумму денег в море; разломать свой дом, оставить свою родину и проч.; носился даже слух, что он иногда требовал такой платы, такой... о которой не сохранило известия целодурное предание (129).

Пациенты, не соглашающиеся на его условия, а также все его враги странным образом умирают.

К этому страшному доктору и приходит Киприяно, чтобы попросить его дать ему способность мыслить и выражаться так, как достойно поэту. Сегилиея удовлетворяет страсть Киприяно к стихотворству, но в обмен предлагает следующее:

Итак, мы соглашаемся исполнить твою просьбу и дать тебе способность производить без труда; но первым условием нашим будет то, что эта способность никогда тебя не оставит <...> способность, которую я даю тебе, сделается частью тебя самого; она не оставит тебя ни на минуту в жизни, с тобою будет расти, созреть и умереть вместе с тобою <...> Другое мое условие состоит в следующем: ты будешь всё видеть, всё знать, всё понимать (134).

Обрадованный Киприяно соглашается, принимая условия Сегилиея как бонус.

С момента заключения сделки с чудесным доктором кругозор Киприяно расширяется беспредельно: он получает заполненный чудесными письменами свиток, в котором вся природа открывается перед ним как *остов прекрасной женщины, которую прозектор выварил так искусно, что на ней не осталось ни одной живой жилки*. Обратной стороной договора оказывается цена всезнания: полученное в дар зрение анатомирует

всё, что попадает под его нож. Такой взгляд подобен обонянию Парфюмера (см. одноименный роман Зюскинда), аналогичным образом расщепляющему реальность на запахи, которые он воспроизводит, чтобы затем воссоздать их комбинацию и присвоить. «<...> всё в природе разлагалось пред ним, но ничто не соединялось в душе его: он все видел, все понимал, но между им и людьми, между им и природою была вечная бездна; ничто в мире не сочувствовало ему» (136). Доктор Сегилиель «втёр» Киприяно такие «очки», которые обесценили и разложили для него все ценности жизни<sup>14</sup>.

В повести В. Одоевского «Косморама» (1840) доктор Бин приносит в подарок пятилетнему герою, Владимиру, странную коробку с очарованным стеклом, через которое виден другой мир, а в нем — другой мальчик и другие его родные. Коробка — косморама, оптическая игрушка, в образах которой Владимир видит *то, что действительно случилось, и прежде, нежели случилось*<sup>15</sup>. Увиденное через стекло косморамы чудесным образом сбывается. Мальчик вырастает, и судьба вновь приводит его в тетушкин дом, где он встречает доктора Бина и снова заглядывает в стекло косморамы, в которое видит другого доктора. Глупо-простодушный и пошловатый *здесь, там* доктор «был совсем не тот, хотя сохранял ту же одежду. В его глазах, которые мне казались столь простодушными, я видел выражение глубокой скорби; всё смешное в комнате принимало в очаровательном стекле вид величественный; там он держал меня за руку, говорил мне что-то невнятное, и я с почтением его слушал» (203). Здешний доктор Бин не понимает, что происходит с Владимиром, за него объясняется его двойник в космораме:

«Не верь ему, — говорил сей последний, — или, лучше сказать, не верь мне в твоём мире. Там я сам не знаю, что делаю, но здесь я понимаю мои поступки, которые в вашем мире представляются в виде *невольных побуждений* [курсив автора. — Е. И.]. Там я подарил тебе игрушку, сам не зная для чего, но здесь я имел в виду предостеречь твоего дядю и моего благодетеля от несчастья, которое грозило всему вашему семейству. Я обманулся в расчетах человеческого суемудрия; ты в своем детстве случайно прикоснулся к очарованным знакам, начертанным сильною рукою на магическом стекле. С той минуты я невольно передал тебе чудную, счастливую и вместе бедственную способность, с той минуты в твоей душе расворилась дверь, которая всегда будет открываться для тебя неожиданно, против твоей воли, по законам, мне и здесь непостижимым (203).

В том мире доктор Бин называет себя посвятителем, а Владимира — посвященным: «Береги себя, сын мой, — береги меня... За каждое твое действие, за каждую мысль, за каждое чувство я отвечаю наравне с тобою. Посвященный! сохрани себя от рокового закона, которому подвергается звездная мудрость! Не умертви своего посвяпителя!» (203–204). Владимир становится проницаемой мембраной, через которую происходит ком-

муникация двух Бинов: пока здешний доктор смотрит на происходящее с беспокойством и удивлением и прописывает Владимиру микстуру, диету и постель, тамошний объясняет поведение своего двойника. Судьба связывает Владимира с двумя женщинами: Софьей и Элизой. Софья — его дальняя родственница, Элиза — жена графа. Обе дамы тоже наделены способностью интуитивного прозрения. Владимир влюбляется в Элизу, граф умирает, а затем странным образом возвращается с того света, чтобы помешать своей жене (вдове) любить Владимира. От прикосновения ожившего мертвеца герой получает новый оптический импульс:

Я вздрогнул, как будто электрическая искра пробежала по моему телу, всё меня окружающее сделалось прозрачным — стены, земля, люди показались мне легкими полутеньями, сквозь которые я ясно различал другой мир, другие предметы, других людей... Каждый нерв в моем теле получил способность зрения; мой магический взор обнимал в одно время и прошедшее, и настоящее, и то, что действительно было, и что могло случиться; описать всю эту картину нет возможности, рассказать ее не доставит слов человеческих... (223).

Это уже второе прозрение Владимира, следующая степень его посвящения. Он узнает в Элизе женщину, уведенную им некогда в космораме. Его начинают посещать видения, и постепенно он проникает в таинственные связи, соединяющие его с другими людьми. *Здешний* доктор Бин, лечащий и семью графа, после его смерти по-житейски советует Владимиру сблизиться с симпатичной «вдовушкой», не видя в этом ничего предосудительного. В видениях же Владимира двойник доктора, рыдая, старается увлечь его от этого семейства и является рядом с мертвецом-графом, чтобы предупредить о грозящей опасности: «...он был в рубище, глаза его горели, члены трепетали; он то являлся, то исчезал; казалось, он боролся с какою-то невидимою силою, старался говорить, но до меня доходили только прерывающиеся слова <...>» (232).

Когда граф возвращается *оттуда*, здешний доктор удивляется этому факту, как обычный человек и как врач, но не видит в этом возвращении ничего сверхъестественного, истолковывая происшедшее как глубокий обморок. Когда Владимир вновь встречается с графом в другой — параллельной — реальности, он чуть не погибает в огне, но доктор Бин выхаживает его. Он же передает Владимиру прощальное письмо Софьи, из которого герой узнает, что Софья умерла при странных обстоятельствах, как будто она сгорела вместо Владимира. В обоих мирах Бину выпадает роль посредника: он как бы доводит Владимира до определенной черты, дальше которой сам идти не может:

Злополучный счастливец! Ты — ты можешь всё видеть, — всё, без покрывки, без звездной пелены, которая для меня самого непроницаема. Мои мысли я дол-

жен передавать себе посредством символов, тайных побуждений, темных намеков, которые я часто понимаю криво или которых вовсе не понимаю. Но не радуйся: если бы ты знал, как я скорблю над роковым моим даром, над ослепившею меня гордостью человека; я не подозревал, безрассудный, что чудная дверь в тебе раскрылась равно для благого и злого, для блаженства и гибели... и, повторяю, уже никогда не затворится (203–204).

Один знакомый говорит Владимиру, что — в силу своей особой нервной организации — под влиянием магнетизёра он мог бы стать ясновидящим. Владимир изучает книги по магнетизму и как будто находит причину своего состояния, объясняя его как род нервической болезни, сродни сомнамбулизму. Но ни найденное в книгах объяснение, ни правильный образ жизни, ни диеты не закрывают той двери, которая была однажды отворена доктором Бином. Параллельно прозрениям *туда здесь*, в реальном мире, его связи с людьми, наоборот, рвутся, и вскоре он оказывается словно в пустыне. «Один доктор Бин оставался мне верен; но он не мог понять меня, и в рассказах о странной пустыне, в которой я находился, он видел одну игру воображения» (242). Герой «Косморамы», душа которого сообщается с другой реальностью, видит мир во всех его тайных связях, как и Кипряно в «Импровизаторе», получивший свой дар от доктора Сегилиэля. Однако он подобен и самому доктору Сегилиэлю. Его врагов постигает та же участь, они гибнут, сраженные неведомой силой: «Роковая дверь отворена: я, жилец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действитель, я там — ужасно сказать, — я там *орудие казни!*» (242–243).

На доктора Сегилиэля походит зловещий Кристиан Иванович Рутеншиц в *петербургской поэме* Ф. М. Достоевского «Двойник» (1846). В числе прочего Кристиан Иванович одарен «выразительным, сверкающим взглядом, которым одним, по-видимому, прогонял все болезни»<sup>16</sup>. В соответствии в двоящейся между явью и наваждением реальностью «Двойника» двоится и образ доктора. В финале повести *другой, ужасный* Крестьян Иванович сажает героя в карету и увозит не то в сумасшедший дом, не то в преисподнюю.

В ряд демонизированных докторов-посредников вписывается и доктор Катцель («Петербургские трущобы» В. В. Крестовского, 1864–1867), которого можно считать персонажем, собравшим все характерологические признаки докторского мифа. По собственным словам Катцеля, он не мог бы быть счастлив только страстью к науке, так как убежден, что в нем *развита шишка тонкого злодейства и шишка приобретения*. Будучи человеком гуманным, он не может просто так убить, но всегда готов убить ради науки, особенно если за это ему хорошо заплатят. Доктор Катцель — профессиональный отравитель, специалист по ядам. Жертвой его научного цинизма становится и Юлия Николаевна Бероева, которую он называет

*одним из целомудреннейших и красивейших экземпляров двуногой породы, на котором он проверял состав, имеющий свойство производить быструю и в высшей степени сладострастную экзальтацию*<sup>17</sup>.

В докторе Катцеле есть нечто от средневекового ученого-черно-книжника. Это согласуется с еще одной его характерологической чертой — недостатком характера относительно собственной особы, что, наряду со страстью к деньгам, делает его самого легкой добычей темных сил, нанимающих доктора для оказания сомнительных услуг. С присущим ему сочетанием педантизма и страсти Катцель приступает и к роли обер-фабриканта, на которую его назначает граф Каллаш. В своей подпольной лаборатории он напоминает мага и волшебника. Деньги — его гомункулы. Эта сфера деятельности придает Катцелю дьявольское обаяние и бросает на него сверхъестественный отсвет. Его одержимость в процессе изготовления подделок, которые были бы достойны *порядочного человека* и за которые не пришлось бы краснеть в случае *печального исхода*, — одержимость, с одной стороны, ученого фанатика, а с другой стороны — шарлатана, который добивается высшей степени мастерства в сфере обмана. Подделывать то, что составляет главную страсть природы, — значит одновременно и подчиниться этой страсти и подняться над ней. Если говорить о докторе как орудии судьбы, то Катцель — орудие, близкое к совершенству.

Итак, в романтической парадигме доктор наделен сверхъестественными возможностями: его позиция по отношению к миру эксцентрична, он владеет тайным знанием и выполняет функцию посредника между миром живых и миром мертвых (вариант: между миром реальным и воображаемым), то есть выступает орудием судьбы. Важное место в романтическом сюжете отводится безумию. Романтические повести бессознательно формируют психологическое знание, вырабатывают психопэотику<sup>18</sup>. И в художественном мире самих повестей, и в литературоведческих работах, им посвященных, присутствует медицинская рефлексия, в частности, диагностика сумасшествия (безумия).

О сбое романтической парадигмы свидетельствует образ Вернера («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, 1840). По-видимому, Вернер хороший врач, о чем говорит стратегия, которую выбирают его соперники, водяные медики, оклеветавшие его перед пациентами. В Вернера Печорин глядится как в зеркало. Он «назначает» доктора отгадчиком своих тайных намерений, то есть наперсником. Но главная обязанность Вернера в «Княжне Мери» — быть вестником, приносящим свежие курортные новости. У Вернера прекрасная интуиция: сначала он предчувствует, что Грушницкий будет жертвой Печорина, а затем предсказывает Грушницкому, что смена шинели на офицерский мундир не пойдет ему на пользу.

Перед дуэлью с Грушницким он, сносаясь с противоположной стороной, угадывает заговор против Печорина: «Теперь вот какие у меня подозрения: они, то есть секунданты, должно быть, несколько переменили свой прежний план и хотят зарядить пулею один пистолет Грушницкого»<sup>19</sup>.

Оставляя в тайне ответные намерения, Печорин лишает доктора позиции всеведения, то есть отнимает у него роль агента судьбы, предлагая ему оставаться наблюдателем. Участвуя в дуэли, которая, как известно, является реализацией сюжета судьбы, доктор выполняет функцию игрушки в руках судьбы, в то время как функцию орудия судьбы оставляет за собой Печорин, ставя себя в позицию превосходства в том числе и над Вернером.

Завершает романтическую парадигму А. П. Чехов. По мнению Р. Г. Назирова, он тончайшим образом пародирует традицию, анализируя ее общие места (в частности, дискредитируя тему романтического ухода в безумие)<sup>20</sup>. Но чеховские доктора — тема отдельного разговора.

Рефлексом романтической традиции является антисказка Ю. К. Олеши «Три толстяка» (1924). Ее центральный герой, доктор Гаспар Арнери, — чудаковатый ученый-педант, боящийся дождя и ветра и месяцами не выходящий из комнаты, где он работает. Гаспар отдаленно напоминает алхимика, по крайней мере слово «тигель» здесь упоминается в связи с преобразованием Тибуба в негра, которого обнаруживает у доктора вошедшая к нему экономка, тетушка Ганимед: «Дверь открылась. На пороге стоял доктор Гаспар. В мастерской пахло чем-то похожим на жженую пробку. В углу мигал красный, догоравший огонь тигелька. Очевидно, остаток ночи доктор Гаспар был занят какой-то научной работой»<sup>21</sup>.

В «Трех толстяках» оптическое напряжение романтических повестей находит своеобразное завершение, становится на службу новым силам. Близорукий доктор Гаспар прозревает, когда в уличном столкновении народа и гвардейцев теряет свои очки. Кроме того, в этом начальном эпизоде он оснащен подзорной трубой, которую передает желающим, чтобы те смогли увидеть, что происходит. Мотив «принять за» приобретает у Олеши не мистический, а социальный смысл. Доктор Гаспар — не волшебник.

Время волшебников прошло. По всей вероятности, их никогда и не было на самом деле. Всё это выдумки и сказки для совсем маленьких детей. Просто некоторые фокусники умели так ловко обманывать всяких зевак, что этих фокусников принимали за колдунов и волшебников (123).

С этого утверждения начинается антисказка Олеши. Под *некоторыми фокусниками* подразумеваются шарлатаны, профессиональные очковитратели. «Шарлатанская» тема в «Трех толстяках» представлена цирковыми артистами, с которыми Гаспара сводит трудное революционное время.

Но цирковые артисты здесь не склонны, как обычно, втирать очки публике: их цель, наоборот, показать народу истинное лицо власти толстяков, поднять на борьбу. Впрочем, здесь есть разные артисты: одни разоблачают власть, другие прислуживают ей.

Еще одна «алхимическая» лаборатория в «Трех толстяках» — дворцовая кухня, где готовится пища для трехглавой утробы и имеется подземный ход, связывающий дворец с городом. Кастрюля, под крышкой которой начинается ход, — подобие тигля. Результатом многочисленных «алхимических» превращений здесь становится революция; вместо алхимической свадьбы в «Трех толстяках» — воссоединение разлученных брата и сестры и «оживление» бывшего наследника Тутти, которому внушался ложный диагноз — железное сердце.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб, 2002. С. 225.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 223.

<sup>4</sup> См. комедию А. И. Клушина «Алхимист» (1793) (Русская комедия и комическая опера XVIII в. М.; Л.: Искусство, 1950. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/k/klushin\\_a\\_i/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/k/klushin_a_i/text_0060.shtml)).

<sup>5</sup> См. комедию Я. Б. Княжнина «Траур, или Утешенная вдова» (1787) (Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПб.: Гиперион, 2003. С. 167–191).

<sup>6</sup> См.: Иваньшина Е. А. И так он сделался палач из Иппократа: Медицинская топика в русской литературе XVIII века // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2012. Вып. 4. С. 226–249.

<sup>7</sup> См.: Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. М., 2005. С. 99–345.

<sup>8</sup> О магнетизме см.: Богданов К. А. Указ. соч. С. 178–193.

<sup>9</sup> Полевой Н. А. Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 300. Далее страницы указаны в тексте.

<sup>10</sup> Богданов К. А. Указ. соч. С. 186.

<sup>11</sup> Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 502. Далее страницы указаны в тексте.

<sup>12</sup> Отзвук шарлатанской темы звучит в «Носе» Н. Гоголя (1835): доктор, к которому майор Ковалев обращается с просьбой приставить нос к лицу, предлагает больному — как альтернативный вариант — заспиритовать его и показывать за деньги.

<sup>13</sup> Одоевский В. Ф. Соч.: в 2 т. М., 1981. Т. 1. Русские ночи; Статьи. С. 126. Далее страницы указаны в тексте.

<sup>14</sup> Совсем другого происхождения — вдохновение Баха, который, находясь внутри органа, переживает музыкальное видение, в котором звуки становятся зримыми, выстраиваются в величественное архитектурное сооружение. Музыкальная интуиция Баха, в отличие от «оптической» интуиции Киприяно, не обнажает реальность, а, наоборот, как бы набрасывает на нее радужное покрывало (Ночь восьмая, «Себастьян Бах»).

<sup>15</sup> Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1988. С. 204. Далее страницы указаны в тексте.

<sup>16</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Л., 1988. Т. 1. С. 153.

<sup>17</sup> Крестовский В. В. Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных): в 2 кн. Л., 1990. Кн. 2. С. 89.

<sup>18</sup> Друбек-Майер Н. От песочного человека Гофмана к «Вию» Гоголя: К психологии зрения в романтизме // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 54–56.

<sup>19</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1958–1959. Т. 4. С. 436.

<sup>20</sup> См.: Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход: Исследования разных лет: Сб. статей. Уфа, 2005. С. 42–57, 115.

<sup>21</sup> Олеша Ю. К. Повести и рассказы. М.: Худ. лит., 1965. С. 159. Далее страницы указаны в тексте.

## *И. В. Фазиуллина*

### ЭГОЛИТЕРАТУРА, ИЛИ К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ С. Н. МИЛОВСКОГО (ЕЛИОНСКОГО)\*

#### I

Гостиная и столовая <...> это царство Миловского и его семьи. Кабинет — это Елеонского-Шиханова<sup>1</sup>.

*П. Гайдебуров*

Имя Сергея Николаевича Миловского<sup>2</sup> (1861–1911), сарапульского писателя-беллетриста, печатавшегося в центральных журналах<sup>3</sup> и автора двух сборников рассказов<sup>4</sup>, не известно не только «большой» литературе, но и сугубо провинциальной — спустя немного времени после его кончины один из критиков заметил: «...мало кто из сарапульцев вспомнит, что сегодня 11 августа, ровно два года назад, Сарапул был поражен трагической смертью талантливого писателя С. Н. Миловского (Елеонского)»<sup>5</sup>.

Причины столь быстрого забвения кроются в ряде факторов, каждый из которых в отдельности не представляет ничего необычного в истории формирования русской писательской среды, однако, сложившись в мозаичную картину, они определили трагическую составляющую судьбы и писателя, и его творческого наследия.

1895 год для Миловского, кандидата богословия, ознаменован двумя событиями: переездом в город Сарапул Вятской губернии в должности

---

\* Статья публикуется при финансовой поддержке РГНФ и Правительства Удмуртской Республики РФ (проект № 14-14-18006).



смотрителя духовного училища и писательским дебютом под псевдонимом Елеонский<sup>6</sup> в «Русском богатстве» В. Г. Короленко. Именно с этого момента начинается история непростого со-существования священнослужителя в четвертом колене и пристально вглядывающегося в жизнь писателя.

Впервые пунктирно обозначает перипетии жизни Миловского-Елеонского П. Гайдебуров<sup>7</sup> в «Очерке на смерть писателя» (1911):

У смотрителя, Миловского, есть семья, нужды которой трудно удовлетворить одним смотрительским жалованием, и Миловскому помогает Елеонский. Оба они совсем было свыклись, сжились, сумели бы примириться с неудобствами слишком тесного соседства, если бы не начинающий писатель Николай Шиханов, лицо, создавшееся при несколько необычных обстоятельствах. Материалом для рассказов Елеонского служил, чаще всего, современный быт духовенства. А так как духовенству эти рассказы чести не прибавляли, то по раскрытии псевдонима неприятного автора, смотрителю духовного училища Миловскому начальством было запрещено, под страхом отставки, быть в то же время Елеонским. Тогда он стал Николаем Шихановым<sup>8</sup>.

Гайдебурову вторит один из штатных корреспондентов «Прикамской жизни», видя в невозможности гармонизации двух сфер жизни причины самоубийства писателя:

Смотритель Миловский чаще побеждал писателя Елеонского, а не наоборот, и заставлял его гореть в какой-то непонятной тоске и скуке. Смотритель Миловский корпел над счетами и вычислениями приходов и расходов училища и писал <...> речи к духовенству <...> а писатель Елеонский тоскливо бродил среди шумной толпы Кружка<sup>9</sup>, или грустно сидел, забывшись в дальний угол <...> Тоска ли его одолела или жизненные невзгоды стали ему неумолимы, но только писатель не выдержал гнета смотрителя и оборвал нить жизни. И «сим победил», как будто надсмеялся над всем, что так долго мешало развернуться его писательскому таланту<sup>10</sup>.

Подобную поляризацию можно было бы отнести к стилю эпохи, если бы не письма самого Миловского, в которых любовное смирение перед своим делом («...масса времени у меня уходит на службу — служба эта особенная, служба няньки у детей и боязно, если дети будут без глаз»<sup>11</sup>) соседствует с предельно обнаженной решимостью:

Первая книжка уже распродана, материала накопилось еще книжки на две, издать не могу, на книжном рынке застой, нужны связи для продолжения издания... Ну, да два года до пенсии осталось. Пенсию семье, пусть справляются, а сам хоть голодать, но на люди, в настоящую жизнь, в настоящую работу... Да у меня еще архиереи не тронуты, теперь не решаюсь, опять выследят. А какой материал<sup>12</sup>.

Русская литература XIX века уже была знакома с поколением писателей-семинаристов<sup>13</sup>, однако в случае Миловского (Елеонского) мы наблюдаем трагическое расщепление как следствие принципиального от-

каза от выбора между сферами служения. О недопустимости для себя подобной ситуации может свидетельствовать характеристика, данная Миловским Николаю Николаевичу Блинову — священнику, увлекшемуся краеведением и ставшим «Прикамским историком»: «Что касается Блинова и его сетований, то они вполне понятны. Он давно отстал от своей духовной братии, но не пристал и к противоположному берегу. Его неудачная вылазка в тоге ученого попа оказалась смешной, — она отняла у него всякую ученость»<sup>14</sup>.

Возникнув много позже Миловского, Елеонский не уступает ему в глубине восприятия только уже светской культуры. Те немногие отзывы о состоянии современной литературы, которые мы встречаем в эпистолярном наследии писателя, поражают острым чувством времени:

Но заметно, что журналы не так отражают жизнь, как газеты, — произошло перемещение интересов <...> Заметим, что литераторы, присяжные журналисты склоняются к газетам больше, чем к журналам и предпочитают оседлать скорее однодневного Пегаса, чем тридцатидневного тяжеловеса. Значит, пульс жизни повысился по крайней мере на 30 ударов<sup>15</sup>, —

и точностью оценок:

<...> рассказ Сологуба — страшной глубины отчаяния и невероятной перспективы. Какой смех в содержании и какая выдержка в тоне, — ведь автору надо было чертовски кусать губы, намеренно удерживая себя от ярких мест по ходу рассказа, одним словом, намеренно проигрывать всю игру, только чтобы не фыркнуть злобно над глупым партнером-читателем <...> Какой у него ужасный смех, смех величайшего и бесповоротного скептика, отрывающего в глубине новое зерно социального бытия... вроде какого-то психического радия...<sup>16</sup>.

Будучи знакомым с основными культурными тенденциями рубежа веков, Елеонский болезненно переживает несовершенство собственного слога, на которое ему не раз указывали редакторы журналов. Соглашаясь со всеми корректурами и советами<sup>17</sup>, он при этом хорошо понимает бесплодность попыток найти свое слово и тему без постоянного живого общения: «...досадно одно, что круг наблюдений у меня неширок, и не имею возможности беседовать лично со знающими людьми по части разных вопросов литературы. Вот и теперь, хоть Вы и сообщили мне основные приемы, но мало ли возникает и других вопросов, с которыми хотелось бы поговорить с Вами»<sup>18</sup>. Миловский (Елеонский) остро чувствует свою оторванность от литературной жизни, воспринимая провинцию в качестве изнанки мира<sup>19</sup>, низводящей людей до «живущее-жующей»<sup>20</sup> публики<sup>21</sup>.

Так выясняется еще один фактор, предопределивший творческую судьбу Миловского (Елеонского): **писатель в провинции** не то же, что **провинциальный писатель**... Мысля форматами «толстых журналов» и глядя на свои произведения сквозь призму чужих художественных пози-

ций, Миловский (Елеонский) смещает акценты и теряет ту легкость и выразительность языка, которую можно обнаружить в письмах к Короленко и Гайдебурову. Его творческие метания, эклектичность произведений, неровность и тяжеловесность слога ярче всех писем свидетельствуют о стремлении свести воедино собственные ощущения материала с внутренне неосвоенными литературными клише. Поиск себя в литературном мире оказался чреват потерей идентичности: «Вам понравится, — пишет Миловский Короленко, посылая рассказ “Депутат”, — хотя, кто знает, — меня упрекают в том, что я даже не понимаю своих вещей: худшее мне нравится, а к лучшему я отношусь равнодушно»<sup>22</sup>.

## II

Люди часто живы только потому,  
что говорят сами с собой<sup>23</sup>.

*С. Н. Миловский*

Замечания, получаемые Миловским (Елеонским) от редакторов журналов, как нельзя лучше иллюстрируют механизм оценки художественных произведений в отечественном литературоведении. Подмена истории литературы «историей великих писателей» приводит к тому, что **неповторимое** индивидуальное художественное мышление, отраженное в своеобразной манере повествования, становится мерилom для целого пласта текстов сочинителей так называемого «второго ряда». Такого рода установка на поиск в их текстах узнаваемых элементов, жанровой общности и даже предсказуемости, с одной стороны, облегчает типологизацию литературного процесса, с другой — не позволяет в должной мере проникнуть в авторский текст и непредвзято оценить его.

С первых же публикаций увидев в Миловском (Елеонском) «бытописателя духовенства», шире — «бытовика» и, как следствие, «Сарапульского Чехова», критики вполне предсказуемо отметили все несовпадения со стилистикой Антона Павловича как отступающие от нормы: «В большинстве Ваших рассказов содержание — анекдотическое, освещает жизнь Вы очень неопределенным светом, язык у Вас местами возмутительно плох. А нужно, чтобы язык был прост, ясен, точен — тогда он красив и понятен»; «и вообще Вам нужно сокращать, сокращать! Займитесь этим, и так Вы можете научиться писать кратко, ясно и сильно»; «нужна верность не фактам, а — психологии фактов»; «“Хрустальное яблоко” — вещь до смешного наивная. Вам надо отрешиться от сентиментализма, он никому не нужен»<sup>24</sup>.

Не выводя Миловского (Елеонского) из «зоны притяжения» Чехова, следует при этом учесть ряд особенностей, которые сделают наши пред-

ставления о его поэтическом мире более сложными. По письмам Миловского можно проследить, хотя и очень фрагментарно, основной вектор его творческих исканий. Так, 30 декабря 1903 года, признавая корректуру своих произведений, Миловский замечает:

Главное, меня спутал действительный факт, который минувшим летом я наблюдал на одном студенте, моем бывшем ученике, и он, этот факт целиком вошел с фотографической точностью в рассказ, а затем все остальное (размолвка с товарищами и смерть Преображенского) — иллюзия. Но оказывается, не всякий факт типичен и иной факт с точки зрения беллетристики — не факт<sup>25</sup>.

Обращает на себя внимание не только то, что Миловский проблематизирует отбор жизненного материала для рассказов<sup>26</sup>, но и то, что фотографическая точность воспроизведения случая из жизни рассматривается как недостаток художественного текста. Это становится тем более знаменательным, что чуть ниже Миловский сформулирует свое писательское кредо: «Совсем не было сознательных приемов в моих работах, а видишь — и пишешь. Но это надоедает — хочется одухотворить фотографию!»<sup>27</sup>. Вот именно этим стремлением «одухотворить фотографию» и будет продиктована его дальнейшая работа с формой.

Ощущая отсутствие внутренней способности к психологическому анализу в духе Мопассана<sup>28</sup>, Миловский в письме от 25 января 1903 года размышляет над символизмом:

<...> тот символизм законен, допустим и даже прямо хорошо, где факт идет сам собою, как правда жизни, а символ закутывается в него, но не так глухо и плотно, чтобы нельзя было рассмотреть лица этого символа; одним словом, короче говоря, то же самое, что мы видим на картине Христа — «недремлющее око», где Спаситель при закрытых глазах видит: смотрит на одни лица — одно представление, на другие — другое. Но одно другое не исключает, а идет вместе непрерывно, — и формулирует прием: в этом роде творчества для нового эффекта необходимо оптимистические идеи облекать в пессимистическую хламиду, а разочарование одевать в радужные краски.

Вместе с письмом Миловский посылает Короленко рассказ «То, чему не пропасть», который, как и высланный несколько ранее рассказ «Тронутые», он пишет в новом стиле: «В “Тронутых” я как будто оправдываю ложь. В этой — воровство, но это только так кажется, а основной смысл совсем не тот»<sup>29</sup>. Нам неизвестно, что ответил на это Короленко, но нельзя не удержаться от параллели с поисками в начале XX века Л. С. Выготского<sup>30</sup>, которые при всей разности возможностей объединяет одно: ориентир на читателя, примат живого человека над текстом. В связи с этим любопытна реакция Миловского на статью Л. Г. Гуревич из журнала «Алконост», посвященной памяти В. Ф. Комиссаржевской. Обращаясь к Гайдебурову, писатель замечает:

И статья Гуревич<sup>31</sup> очень тонкая и проникновенная, аналитическая, опровергает Вашу статью. Не читал пока других статей, но думаю, что в них много ладану. А Гуревич открыла окна, проветрила комнату и так изобразила В.Ф., что В.Ф. — не ушла, не растаяла в кадилльном дыму, а осталась на земле подлинным человеком — близким каждой русской душе тем, что есть лучшего у каждого, ясной, простой и понятной... В сущности, В.Ф. — вся — неудача, трагедия, внешний центр неадекватен ее замыслам, которые даже ею самой ясно не созданы. Отсюда и вся ее копилка — скромность, ласка, порывистость, мечтательность... Это уже не герой, но лучше героя: первая между равными с множеством вопросом без ответов<sup>32</sup>.

И эта личностная ориентированность объясняет еще одну особенность произведений Миловского (Елеонского), которую проблематизировал в своем письме М. Горький. Тенденциозно и уже в силу этого субъективно оценив ряд рассказов Миловского (Елеонского), он при этом задает очень точный вопрос: «Для кого и для чего Вы пишете? Вам надо крепко подумать над этим вопросом»<sup>33</sup>. Ответ в свете выявленных поэтических ориентиров очевиден — для **человека, себя как человека**: «Простите, Сергей Дмитриевич, что так расписался. Так давно молчал, что хочется говорить, говорить, говорить — в этом моя жизнь. А не говорить, не писать, значит, считаться с “заторм” в башке»<sup>34</sup>.

Произведения Миловского (Елеонского) можно было бы отнести к эголитературе, которая, по определению Эпштейна, «...является подчеркнуто авторской, интравертной, направленной на самовыражение самого автора и более или менее равнодушной к запросам читательской среды»<sup>35</sup>, если бы не постулируемая этой литературой сознательность выбранной писателем позиции<sup>36</sup>. Миловский (Елеонский) так и не успел конкретизировать своих отношений с текстом, однако специфика поэтики последнего определена именно следами репрезентации жизнеустроительства писателя.

### III

Провинция — существо конкретное и конкретизирующее, — ей, как ребенку, нужна картинка<sup>37</sup>.

*С. Н. Миловский*

Н. С. Запорожцева, занимаясь биографией С. Н. Миловского, заметила: «Героев своих рассказов он не придумывал, он помнил их»<sup>38</sup>. Переплетая действительность и художественное произведение, Миловский (Елеонский) не столько **бытописал**, сколько создавал хронометраж собственного **бытования**. Отсюда и вполне предсказуемые темы и образы, на фоне которых особое место занимает провинция, с которой у писателя не могли не сложиться драматически конфликтные отношения, осно-

ывающиеся на извечном несовпадении идеала и реальности. В одном из писем читаем:

Долговременная жизнь в захолустье повлияла на него [Блинова] неблагоприятно, — его голова приучилась делать выводы без достаточных оснований. Это вполне понятно. Живя среди людей с верою в бесовскую силу и во всякую нечисть, слушая рассказы о сонных видениях, невольно охватываешься этой атмосферой, дышишь ею, разучишься думать логично, а затем в одно прекрасное время и начнешь играть парад. Нужна дезинфекция, а ее-то подчас не хватает<sup>39</sup>.

Организуя весь человеческий мир вокруг текста и стремясь увидеть через текст этот мир, Миловский (Елеонский) стремится, с одной стороны, сохранить свою инаковость, с другой, напротив, освоив провинциальный быт художественно, **освоится** в нем, изжить ощущение отдельности.

Именно первой тенденцией продиктовано стремление писателя к поэтизации и, как следствие, предельной размытости пространства, лишеного каких бы то ни было географических маркеров. Так, в природной зарисовке «Весна»<sup>40</sup>, описывающей пробуждение речки со знаковым названием Думка, отсутствие какой-либо конкретики задает исключительно символический модус интерпретации. Из-за этого господство природного над человеческим, постулируемое в финале («...есть звуки, есть немые речи в природе, и голос их громче скрипенья пера в тишине кабинета. Их мощный призыв от века говорит о любви и свободе и жаждет нашего отклика»<sup>41</sup>) контрастирует с выбранной автором манерой повествования.

То же стремление сохранить чуждость, в частности, к моделируемым провинцией социальным отношениям приводит в произведениях Миловского (Елеонского) к поляризации изображаемых явлений («краски у него чересчур сгущены»<sup>42</sup>) и, как следствие, простоте сюжетных линий и оценочности. Эти черты как доминанты стиля писателя можно встретить даже в тех художественных текстах, которые содержат стремление **понять** описываемый мир, например в рассказе «Качук», завершающем первый сборник писателя.

Бесхитростное повествование о преступной любви учителя — «пионера святого дела просвещения» Павла Мегистова к язычнице Качук осложняется историей вживания-вчувствования героя в реальность черемисских деревень. Жизненный путь Павла манифестируют три пространственных локуса: духовное училище — дом матери — языческая среда. Обращает на себя внимание степень детализации этих пространств. Если о первом повествователе **сказано** буквально следующее: «Павел приобрел в школе изумительную привычку обходиться без свежего воздуха: там он ухитрился за все время учения ни разу не выйти из каменного большого корпуса, пахнувшего капустой, разве только в баню, да и то

по приказанию»<sup>43</sup> (129), — то уже дом матери уже **описан**, хотя и через легко узнаваемые штампы:

<...> ютилась избушка; она была так низка и мала и так неплотно прижата к земле, что представлялась стоящей как бы «на курьих ножках» <...> против юноши все протестовало: и узкие стены жилья, вдоль которых нельзя было подмостить ему во всю длину его роста кровать без того, чтобы ему не приходилось задирать ноги на стену; протестовала матица, о которую он стучался головой, вставая на ноги; протестовали половицы, которые подгибались под его тяжелыми шагами и скрипели, а под ними протестовали мыши, которые глубже забирались в норы (127–128).

Использование фольклорных мотивов в описании материнского = рождающего пространства не только указывает на пограничность, а значит восприимчивость героя, но и задает такую художественную структуру произведения, при которой очевидно полярные явления сопрягаются в единый универсум.

Нивелирование противоречий между христианством и язычеством при сохранении всей непохожести постулируемых ими жизненных координат достигается в пределах черемисских деревень, которые уже не столько описаны, сколько **увидены** самим Павлом. Следует отметить, что угол зрения героя на протяжении всего повествования расширяется, втягивая в его жизненную орбиту все больше реалий чуждого, но уже не чужого мира, заставляя ломать сложившиеся стереотипы восприятия и отказываться от готовых оценок. То, что раньше вызывало страх и подвергалось однозначному неприятию в беседе с о. Николаем:

На чем мы остановились? На вотском распутстве?.. Да! Боремся, боремся с этим злом мы, духовенство, а толку нет. У них та девка хороша, которая гулящая, и если мальчишку при этом родила, то — первая невеста... с дипломом, так сказать; у такой отбою нет от женихов, без всякого приданого берут, даже большой выкуп получает та семья. Подумай-ка, где это видано? Ей бы, паскуде, камень на шею да в воду, а она ликует, и все ликуют... И это христиане? <...> Да-с, вырождение. Поголовный сифилис... племя вымирает, вот и стараются всячески пособить своей беде... чтобы парнишек побольше... чтобы корень потомства не иссяк. — И вздохнув, наблюдатель прибавил: — А между тем, нравственность гибнет в самом корне (137), —

сейчас утратило всю идеологичность, став фактом жизни: «Его [Павла] кормили в кредит за три рубля в месяц за общим столом у старосты Мокеева, где в семье, между прочим, была одна безносая старуха, которая ела, правда, в особицу, но была главной стряпухой» (145).

Оказавшись в пространстве, где вещественность является главной миромоделирующей категорией<sup>44</sup>, Павел обретает ощущение собственного тела: «...целую неделю стругал, пилил, долбил, наполняясь радостью» (144). С этим открытием приходит к герою и понимание своей жизни

как **собственной**, здесь и сейчас проживаемой, что в конечном итоге приводит к знаковому отказу от **взгляда**<sup>45</sup> и обретению **зрения**:

Труд без искусства! — как ярко подтверждал это Чумой, где даже дома обращены окнами не на улицу, а во двор, и где самая улица — сплошной задний двор, общий хлев всей деревни. Труд без искусства свалил и людей, и животных в одну общую кучу, где все отличие одних о других в том, что одни ржут, мычат, лают, визжат, а другие могут, в придачу к этому, изъясняться членораздельною речью. Но неужели это правда? Неужели нет никакого искусства у этих людей? Мегистов стал сравнивать черемисский быт с русским и натолкнулся на кое-что. Почему у черемис на воротах под высокой крышей резьба напоминает церковную? Почему черемисские черпачки и ковши украшены на ручках резными фигурками уток <...> А эти разноцветные, богатые и искусные узоры рубах на рукавах и, особенно, на груди и подоле, эти головные причудливые уборы на головах женщин и это стремление смуглых, черных людей к белому цвету одежды? <...> значит у них есть тоже свое искусство, не одно скотство, виден человек и стремление души (154).

Отличительной чертой зрения Павла является сложность, дающая герою возможность видеть мир со всеми его противоречиями и, что немало важно, принимать их. Достигается это не предельной дистанцированностью от реальности, а восприятием ее в настоящем времени, которое уже в силу своей незавершенности не подлежит оценке. Такой взгляд на мир рождает, с одной стороны, переполненность деталями, «этнографизм», с другой, осколочность его художественной репрезентации, при которой явления одного порядка не связываются причинно-следственными связями, а объединяются в целостную картину по принципу смежности. Но именно отказ от обобщающего мышления позволяет герою стать **историческим** человеком. Не случайно увлечение Павла прессой приходится на период его жизни в черемисской деревне: «Все замирало. Но однажды он пробудился и оживился. Кручинин прислал стопку газет, несколько книжек толстого журнала за прошлый год и потрепанный том иллюстраций. Вся душа Мегистова поднялась. Ведь ни газет, ни журналов он никогда в жизни не читал» (151).

Вслед за миром Павел увидел и человека в нем: после разговора с Шамеем, уличившим его в воровстве дров, «Магистров крепко пожал руку язычнику, невольно представляя, что было бы, если бы на месте Шамея стоял богатый православный русский мужик: сколько бы брани, слов злых и гнилых он выпалил, а потом потянул бы учителя-вора на суд к земскому. А этот Шамей сам подал руку и, выходя, радушно повторял одно: «дам, дам!»» (155).

Так, впитывая в себя чужую культуру через пристальное вглядывание в быт, ее порождающий, живя настоящим, герой буквально прорастает в пространство, обретает свое место в нем: роль учителя «азов»<sup>46</sup> перерастает в просветителя Качук<sup>47</sup>, а позже и в спасителя черемисского



рода<sup>48</sup>. При этом следует отметить, что каждая из ролей, первоначально навязанная извне, трансформируется Павлом, становясь частью его личности и порождая **поступок**: в качестве учителя он на последние деньги покупает гвозди для школы; будучи просветителем не навязывает готовые истины, а пропускает их через себя<sup>49</sup>; спасая черемисский мир, строит свою семью в Чумое. Жизнь Павла наполняется человеческими событиями, которые он вновь воспринимает в их настоящей длительности:

Учитель и ученица потупили глаза. Странно, что до тех пор они совершенно не испытывали подобного чувства стеснения. Качук обыкновенно ходила по деревне свободно, не конфузясь беременности; Павел тоже везде бывал, где хотел. И все чумойцы не высказывали на их счет никаких замечаний, часто видя их вместе <...> И все жили без тревоги, в мире. Но теперь молодые люди в лице о. Николая впервые встретили укор своему счастью... (173–174).

О. зритель проблематизирует для героя его пограничное положение, ставя перед необходимостью выбора. Однако показателен финал рассказа, в котором новообращенная христианка Качук хранит в отцовском доме, где теперь живет молодая семья, скатерку — «священное, тоже Кереметь»<sup>50</sup>, а Павел называет ее не «Катей, Катериной или... Китти», а по-прежнему Качук, считая, что «так лучше» (182). Принятие себя настоящим и в настоящем позволило герою соединить противоречащие друг другу системы и вполне воплотиться в духовном, историческом и собственно человеческом планах, найти **свое место**: «...по зимам будем учить ребятишек книжки читать, а летом землю копать» (181).

В этом рассказе Миловский (Елеонский) едва ли не впервые в своем творчестве проблематизирует позицию наблюдателя, задаваясь вопросом о тех качествах, которыми должен обладать субъект при встрече с иной культурой. И делая установку на **видение** мира, писатель создает для себя такую модель повествования, при которой происходит своего рода «первичная» художественная обработка реальности, позволяющая вписаться в мир, но не раствориться в нем.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гайдебуров П. П. Очерк на смерть писателя (1911) (РГАЛИ, ф. 991, оп. 1, ед. хр. 667).

<sup>2</sup> Н. С. Запорожцевой, руководителем школьного музея «Сарапульская старина», были найдены и исследованы многие архивы, касающиеся жизни и творчества Н. С. Миловского, составлена его родословная. Подробнее о жизни писателя см.: Запорожцева Н. С. Рождение литературного музея в Сарапуле // Литературный музей в современном мире: [материалы] Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 65-летн. юбилею музея. 19–20 мая 2011 г. / Объединенный музей писателей Урала; отв. ред. В. Б. Королева. Екатеринбург, 2011. С. 40–42. В рамках проекта «Культу-

турный слой» Запорожцевой были составлены и изданы два сборника рассказов С. Н. Миловского — «Хрустальное яблоко» (2011) и «Неизреченный свет» (2012).

<sup>3</sup> С 1895 г. по 1911 г. печатался под псевдонимами Е. Елеонский, Н. Шиханов в журналах «Русское богатство», «Образование», «Журнал для всех», «Современный мир», «Вестник Европы», «Правда», в приложении к «Ниве».

<sup>4</sup> В первый сборник (1904 г., товарищество «Знание») вошли 9 рассказов из жизни провинции («Неизреченный свет», «На поповом дворе», «Папаша крестный», «Грубиян», «Зарок», «Огорчение», «Юбилей», «Ссора», «Качук»), во второй (1911 г., товарищество «Общественная польза») – 5 («Вожденное преуспеяние», «Реклама», «Чужая рубашка». «Японский формуляр». «Под опекой»). Оба сборника напечатаны под псевдонимом Елеонский.

<sup>5</sup> Гугай [вероятно, псевдоним. – *И. Ф.*]. Два года // Прикамская жизнь. 1913. 11 авг. № 176.

<sup>6</sup> Псевдоним Елеонский — «сошедший с горы Елеон» — придумал В. Г. Короленко, шутивно обыгрывая основную тему произведений Миловского: описание неприглядного быта провинциального духовенства.

<sup>7</sup> Павел Павлович Гайдебуров — актер и театральный деятель, создавший в 1905 г. Передвижной театр и объехавший с ним всю Россию. Миловский в тесной переписке с Гайдебуровым обсуждает круг вопросов, связанных с современным театром и театральной критикой, а также делится своими размышлениями о жизни в провинции.

<sup>8</sup> Гайдебуров П. П. Очерк на смерть писателя.

<sup>9</sup> Кружок или клуб, по письмам Миловского, одно из объединений сарапульской интеллигенции.

<sup>10</sup> Гугай. Два года.

<sup>11</sup> Из письма С. Н. Миловского П. Гайденбурову от 13 ноября 1909 г. Здесь и далее использованы материалы Удмуртского государственного архива (ф. 350, ед. хр. 2).

<sup>12</sup> Письмо Миловского цитирует в своем очерке П. Гайдебуров.

<sup>13</sup> Т. И. Печерская, описывая феномен разночинцев 1860-х гг. как социокультурное явление, замечает: «Как известно, разночинцы интеллектуальной элиты 60-х годов, как и многие их менее знаменитые последователи, поставлялись другими сословиями, в частности, особенно щедро сословием духовенства. Это обстоятельство позволило Герцену назвать шестидесятников демократического круга журналистики *поколением семинаристов*. Чернышевский, Добролюбов, М. А. Антонович, Н. Помяловский, Г. З. Елисеев, Г. Е. Благосветлов и многие, многие другие общественные и литературные деятели 60-х годов вели свое происхождение оттуда» (Печерская Т. И. Разночинцы шестидесятых годов XIX века: Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики. Новосибирск: Nonпарель, 1999. С. 34).

<sup>14</sup> Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко в декабре 1898 г.

<sup>15</sup> Из письма С. Н. Миловского С. Д. Потопопову от 4 июля 1910 г.

<sup>16</sup> Из письма С. Н. Миловского Л. М. Василевскому от 18 августа 1908 г.

<sup>17</sup> «Все правда — я умею отвлекаться и смотреть на свою вещь, как на чужую. К этому приучило прошлое. Меня хвалят за отсутствие литературного самолюбия... Действительно редкая добродетель, и сознание ее переполняет мою душу подчас великим смехом» (из письма С. Н. Миловского П. Гайдебурову от 9 мая 1910 года).

<sup>18</sup> Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко от 9 мая 1893 г.

<sup>19</sup> «Странно, — пишет Миловский Гайдебурову в декабре 1909 года, — Вы как будто завидуете тихой наивной провинции. Право, это хорошо только издали...

Но я... также хохотал, если б Вас судьба заслала бы хоть на месяц в эту Божью благодать, в это убожество... Ну и взвыли бы Вы... Все что угодно, только не Челябинка...».

<sup>20</sup> В письме к С. Д. Протопопову, датированному приблизительно июлем-августом 1910 года, Миловский рисует отношения между публикой и прессой в провинции через развернутую метафору еды: «И когда захоластная публика, которой печать преподнесла вазу с фруктами, уверяла полгода и говорила: “Протяни руку! Кушай!”, когда публика узнала, что у нее руки коротки и вкус такой, что хорошая “пишша” — не в коня корм, — тогда она сказала: “Наплевать!” но не обозлилась, а только вернулась к своим пенатам, то есть к канцеляриям. И кто знает, может быть даже рада, что все по-старому, отказывая “захолустному провинциалу” в человеческом облике: “Да, замысловатое существо — захоластный провинциал с иллюминированными чувствами и с политическим катехизисом «Как прикажете»”. Я большой пессимист насчет “местных” людей, где Молчалины доминируют... Печать должна еще сечь и сечь публику, чтобы заставить проснуться. Мы, здесь давно живущие, закившие <нрзб>, нуждаемся, чтобы нашу совесть будили, говорили нам, что мы люди, а не лошади...».

<sup>21</sup> Однако хорошо знавший Миловского П. Гайдебуров замечает, что «в самой натуре писателя были черты, которые, вероятно, содействовали тому, что на него смотрели сверху вниз более, нежели он того заслуживал <...> Я не думаю так же о том, — продолжает режиссер, — что он мог бы дать два ответа при других условиях. Я думаю, напротив, что вырвись он в Петербург такой, каким был, он попал бы в газетную кабалу и положил бы жизнь на какого-нибудь ночного редактора, оставшись таким же неисчерпанным, каким он ушел от нас теперь».

<sup>22</sup> Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко от 12 января 1902 г.

<sup>23</sup> Из письма С. Н. Миловского И. В. Жилкину от 5 ноября 1910 г.

<sup>24</sup> Из письма М. Пешкова (М. Горького). Цит. по: Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 28. С. 321.

<sup>25</sup> Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко от 30 декабря 1903 г.

<sup>26</sup> За этим Миловский начинает тщательно следить, о чем свидетельствует его письмо Н. Н. Иорданскому от 22 января 1904 года: «Относительно “Подписка” Е. П. Гославский недавно ответил мне, что очень изумлен необычайным сходством моего и его рассказов, и прибавляет, что мы, наблюдая жизнь из разных концов России, взяли явление типическое».

<sup>27</sup> Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко от 30 декабря 1903 г.

<sup>28</sup> «Действительно, мне не под силу психологический анализ и в слабости этой своей стороны я особенно убедился после того, как недавно проштудировал Флобера и Мопассана (со включением всей критической литературы на русском языке об этих столпах натурализма, какая указана словарем Брокгауза). Боже мой, как я жалею, что не читал этих писателей раньше. Меньше было бы напрасного труда...» (там же.)

<sup>29</sup> Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко от 25 января 1903 г.

<sup>30</sup> Эффект эстетического катарсиса, по мнению Л. С. Выготского, заключается в нейтрализации разнонаправленных (разноименных) эмоций, порожденных противоречием формы и содержания произведения искусства: «...закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, которые в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находят свое уничтожение» (Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987. С. 204).

<sup>31</sup> Речь идет о статье Л. Г. Гуревич «На путях обновления театра», опублико-

ванной в журнале «Алконост» за 1911 г. В этом же номере опубликована статья П. П. Гайдебурова «Испытание лаврами», которая вызвала критику Миловского за излишний «риторизм».

<sup>32</sup> Из письма С. Н. Миловского П. Гайдебурову от 16 февраля 1911 г.

<sup>33</sup> Из письма М. Горького С. Н. Елеонскому от 13 или 14 (26 или 27) сентября 1904 г. Цит. по: Горький М. Указ. собр. соч. Т. 28. С. 321.

<sup>34</sup> Из письма С. Н. Миловского С. Д. Протопопову от 4 июля 1910 г.

<sup>35</sup> Дар слова. Еженедельный лексикон Михаила Эпштейна. [Электронный ресурс] URL: <http://subscribe.ru/archive/linguistics.lexicon/200901/26090530.html>. Дата обращения: 7.02.2014.

<sup>36</sup> «Такая **эголитература** и **эголитераторы** могут преобладать в определенных модернистских и постмодернистских кругах, в среде авангардной и экспериментальной культуры» (там же).

<sup>37</sup> Из письма С. Н. Миловского П. Гайдебурову от 23 декабря 1910 г.

<sup>38</sup> Запорожцева Н. С. Рождение литературного музея в Сарапуле. С. 42.

<sup>39</sup> Из письма С. Н. Миловского В. Г. Короленко от декабря 1898 г.

<sup>40</sup> Опубл. в журнале «Правда» за 1904 г.

<sup>41</sup> Миловский С. Н. Хрустальное яблоко / сост. и ред. Н. С. Запорожцева. Сарапул, 2011. С. 20. Далее цит. по этому изд. указанием страниц в тексте.

<sup>42</sup> Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. Т. 86. С. 346.

<sup>43</sup> Следует заметить, что запах как знак не одухотворенного человеческими чувствами пространства встречается и в других произведениях Миловского (Елеонского). Например, в «Машеньке»: «Особый запах... Может быть, прежде он нравился. А теперь от него тошнило. Всю душу выворачивало и гнало далеко, постоянно напоминало о чем-то грязном и ошибочном. Чужая этот запах в каждой комнате, в каждом углу, и не было от него спасения, всюду доставал — и в школе, и в церкви, и даже на свежем воздухе, и все шире и выше рос, как туман над болотом. И только на пороге Машенькиной комнаты ему был предел, тут ему был предел, тут ему была черта, за которую не мог переползти, словно заклятие, какое постигло, исчезал из сознания. И тогда они всю грудь набирали в себя нового воздуха, отдыхая от преследования старого противного “духа”» (69).

<sup>44</sup> «Прежде не знала [Качук. – И. Ф.], где дух моего деда, бабки, дух дяди, духи других покойников. Много камней, много кустов — хватит на всех места. Каждый умерший должен что-нибудь есть.. мертвые очень любят курицу... И живые, и мертвые жили все рядом, а Бог там далеко — на небе... Он ведь один, как небо. Он Юмо-Кюдюрц — Бог грома и послал на землю пророка Пиамбара. Пиамбар спустился на камень Чембулат. Камень этот четыре сажени вышины и двенадцать сажений в длину. Мой прадед видел этот камень, на нем был след от ноги Пиамбара» (171).

<sup>45</sup> Взгляд здесь понимается как «точка зрения, оценка, воззрение, убеждение, мировоззрение».

<sup>46</sup> «Мегистову доставляло большое удовольствие сознавать, что он умнее всех, — чувство, дотоле неизведанное. Теперь он свысока посматривал на ребят. “Азы” ему были известны, в них он не мог сбиться» (145–146).

<sup>47</sup> «То, чего не давала жизнь, сделала книга. Пробудившиеся мысли росли, цеплялись друг за друга, вызывая новые представления и волнения, слагая смысл жизни. Все это до того их заняло, что то взаимное влечение, которое сначала едва не охватило обоих, теперь отошло на задний план <...> Качук незаметно для самой себя развивалась. Когда настала весна и Павел предложил ей доказать реальное бытие Кереметя, она несколько сконфузилась» (167)

<sup>48</sup> «Мегистов понял, как на него смотрит Качук, ее отец Шамей, и вся их семья, и ужаснулся той роли, какую ему отводили эти люди, стремящиеся так просто решить жизненные задачи несчастного племени» (163).

<sup>49</sup> «По уходе Качук, Павла охватила дрожь. Он не мог точно назвать то, что только что произошло; смущался произнести слово, которое повергло в краску. И не то что он не знал этого слова, — нет, он часто произносил его раньше, и не про себя только, а вслух... Вера, надежда и... еще одно слово — все эти слова были так знакомы. А теперь одно из этих самых понятных слов получило особую окраску и смысл, и в этом виде оно было совершенно ново. То же слово, те же звуки, но от них — и сладко, и стыдно. И Павел гнал это слово от себя, а оно ворвалось и билось — и в висках, и в груди...» (162).

<sup>50</sup> «Дай я сохранию. У меня силы нет сжечь это... Все же, когда-то, я признавала это святыней...» (182).

*О. В. Молодкина*

## ПУТИ УЧЕНИЧЕСТВА ГЕРОЕВ И. С. ТУРГЕНЕВА И М. А. БУЛГАКОВА



Речь пойдет о двух совершенно разных по характеру героях, в судьбах которых обнаруживаются интересные схождения.

В романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» Евгений Базаров приходит к необходимости полной перемены мировоззрения, когда его жизнью начинает управлять сила, существование которой он отрицал. Любовь к Одинцовой, поселившаяся в его душе, заставляет пересмотреть прежние взгляды на жизнь, и здесь открываются два пути: признать ложной либо свою концепцию мироустройства, либо самооценку. Базаров выбирает второе: он признает себя больным, подобно тем миннезингерам и трубадурам, относительно которых не однажды выражал удивление: почему их не посадили в желтый дом. Вначале он злится на свою болезнь и надеется выздороветь, затем понимает, что болезнь неизлечима, и кончает жизнь самоубийством, воспользовавшись подходящим случаем (ибо как еще расценивать его заражение тифом, которое он мог предотвратить?).

Трагическое положение Базарова осложняется тем, что он не только считает себя ненормальным (не видя истинной болезни, поразившей его

разум), но и полюбил женщину тоже ненормальную, богато одаренную, но неправильно развитую (таков же и сам герой, хотя причины искажения его сознания иные). Выданная замуж без любви и получившая «тайное отвращение ко всем мужчинам», Одинцова не может ответить на чувство Базарова, что способствует созданию трагического тупика, в который он себя загоняет. Ее отказ укрепляет роковое заблуждение героя, идеально вписывающееся в ложную систему мировоззрения, которой он давно и прочно подчинил свой разум и свою жизнь. Заблуждение заключается в том, что чувство, нарушившее его покой, — это сила внешняя, и ее можно и должно победить: «Сам себя не сломал, так и бабенка меня не ломает», — заявляет Базаров Аркадию в разговоре под стогом сена.

Беда Базарова в том, что он не встретил и не готов был встретить Учителя: не смог и не захотел укротить свою гордыню, что, как напишет позже М. Цветаева, и является главным условием для вступления на путь ученичества: «Есть некий час — как сброшенная кляжа: / Когда в себе гордыню укротим. / Час ученичества, он в жизни каждой / Торжественно-неотвратим».

Однако в этот час можно и отвернуться от предназначенного пути. Сделавший такой выбор погибает.

В том же знаменательном диалоге под стогом сена Базаров говорит Аркадию об одной гипотетической возможности: «Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною, — проговорил он с расстановкой, — тогда я изменю свое мнение о самом себе». В. А. Зарецкий, цитируя эти слова на лекциях, всегда истолковывал их как желание встретить Учителя. Базаров подсознательно тяготеет к своей теории, и своим сомнением. Однако он готов всеми силами их отстаивать, а силы ему даны огромные.

Ученик хочет узнать истину. Цель героя Тургенева иная: он хочет подчинить себе мир, уверенный, что истину о нем уже знает. На место Учителя, а заодно и вершителя чужих судеб он ставит себя:

Базаров сперва пошевелился на постели, а потом произнес следующее:

— Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!..

«Эге, ге!.. — подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему на миг вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. — Мы, стало быть, с тобой боги? то есть — ты бог, а олух уж не я ли?»

— Да, — повторил угрюмо Базаров, — ты еще глуп.

Здесь мы слышим голос предшественника Петра Верховенского из «Бесов» Ф. М. Достоевского — голос манипулятора, который будет использовать в своих целях людей, презирая их как глупцов и олухов, самовластно распоряжаться их судьбами. В свете этих признаний пред-

смертное утверждение Базарова о том, что он не нужен России, звучит как откровение истины. Романтический ореол сильной личности оказывает влияние на читателя и заставляет прочитывать фразу о ненужности героя как указание на трагическое несоответствие возможностей и действительности. Но ведь реализация этих возможностей могла привести к еще более трагическим последствиям, и уже не для трех человек, а для многих, может быть, для всей страны. Человек, неспособный быть учеником, но возомнивший себя властителем судеб, «право имеющим» (да, и теория Раскольникова тоже вспоминается) распоряжаться чужими жизнями, будет направлять свои силы только на разрушение. И если силы были даны огромные, то и масштабы разрушения будут соответствующими. Возможно, поэтому путь такого героя был прерван в самом начале.

В романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» путь ученичества проходит поэт (вскоре после начала повествования уже *бывший* поэт) Иван Бездомный, и ему это удастся гораздо лучше, потому что он не одержим гордыней, открыт миру и новому знанию о нем. Он тоже начинает с абсолютного отрицания того уровня бытия, который затем властно вторгается в его жизнь и меняет ее безвозвратно. В начале пути сознание поэта полностью подчинено советской идеологической системе: он уверен, что Бога нет, и предлагает отправить Канта года на три на Соловки за доказательство бытия Божия (тоже в духе советской системы); он готов видеть в подозрительном иностранце шпиона, а в каждом интеллигенте — по меньшей мере неумного человека: во время разговора с профессором Стравинским его посещает такая мысль: «Он умен, — подумал Иван, — надо признаться, что среди интеллигентов тоже попадаются на редкость умные. Этого отрицать нельзя!».

Встреча с Воландом и предсказанная им гибель Берлиоза станут тем потрясением, с которого начинается перерождение Ивана Бездомного в Ивана Понырева, — путь, который приведет героя к встрече с Учителем. Это путь к откровению истины, воспринимаемый как сумасшествие окружающими, которые сами не способны ее видеть, поскольку одержимы безумием иного, низшего порядка. Ненормальность восприятия людьми происходящего поэт замечает во время погони за Воландом и его свитой:

Поведение кота настолько поразило Ивана, что он в неподвижности застыл у бакалейного магазина на углу и тут вторично, но гораздо сильнее, был поражен поведением кондукторши. Та, лишь только увидела кота, лезущего в трамвай, со злобой, от которой даже тряслась, закричала:

— Котам нельзя! С котами нельзя! Брысь! Слезай, а то милицию позову!

Ни кондукторшу, ни пассажиров не поразила самая суть дела: не то, что кот лезет в трамвай, в чем было бы еще полбеды, а то, что он собирается платить!

Похоже, что способностью видеть то, что происходит на самом деле, обладает здесь только человек, которого вскоре отвезут в клинику для душевнобольных. Однако сам он считает себя здоровым, в отличие от героя Тургенева (ведь Базаров, кажется, был готов причислить себя к компании, достойной помещения в желтый дом).

После столкновения с неизвестным, непонятым и страшным у героя Булгакова пробуждается чутье, позволяющее отличать настоящее от ложного, прозревать истинную сущность вещей. Так, он чувствует инфернальную основу *дома Грибоедова* и потому именно здесь ищет «консультанта», который «с нечистой силой знается»:

Ну, вот что, граждане: звоните сейчас в милицию, чтобы выслали пять мотоциклов с пулеметами, профессора ловить. Да не забудьте сказать, что с ним еще двое: какой-то длинный, клетчатый... пенсне треснуло... и кот черный, жирный. А я пока что обыщу Грибоедова... Я чую, что он здесь!

Затем, уже в клинике, герой раздваивается на Ивана ветхого и Ивана нового, между которыми происходит интересный диалог:

— Но-но-но, — вдруг сурово сказал где-то, не то внутри, не то над ухом, прежний Иван Ивану новому, — про то, что голову Берлиозу-то отрежет, ведь он все-таки знал заранее? Как же не взволноваться?

— О чем, товарищи, разговор! — возражал новый Иван ветхому, прежнему Ивану. — Что здесь дело нечисто, это понятно даже ребенку. Он личность незаурядная и таинственная на все сто. Но ведь в этом-то самое интересное и есть! Человек лично был знаком с Понтием Пилатом, чего же вам еще интереснее надобно? И вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарших, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри?

Сразу после этого герой встречается с Мастером (Учителем!) и в числе прочих открытий приходит к выводу о чудовищности собственных стихов, обещая больше никогда их не писать. С прошлым покончено, начинается новая жизнь.

Переход на иной, более высокий уровень сознания завершается, когда Иван понимает, что главный интерес для него теперь представляет история, начало которой он услышал на Патриарших прудах. История эта в чем-то очень родственна его собственной судьбе, ведь Пилат тоже проходит путь ученичества: через неверие, потрясение, преступление и страдания — к истине, к встрече с Учителем.

Может быть, самое главное в романе «Мастер и Маргарита» — это путь, который совершает самый молодой из его героев. Поэт Иван Бездомный станет историком Иваном Поньревым. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля читаем: «Поныр и подныр, подземный проток, сообщенье между озер и морей, уход потока в глубь земли». Вер-



нувшись к своей настоящей фамилии от ужасного псевдонима, Иван уходит в глубь истории и собственной души. Ученик Мастера выйдет из клиники и продолжит жизнь с новым знанием, которое уже не оставит его.

Если герой Тургенева, встретившись с новым знанием о себе, пожелал вернуться к прежней своей норме и погиб, то герой Булгакова отбрасывает всю свою прежнюю жизнь и прежние взгляды и вступает на путь ученичества. Каждый из них сталкивается именно с тем испытанием, которое считал самым легким, и убеждается в действительности того, чье существование отрицал наиболее решительно.

Таким образом, два столь непохожих героя проходят через одинаковые этапы пути, хотя и обозначенные на эмпирическом уровне разными событиями. Первоначально оба они находятся в системе позитивистского мышления (у которого и нигилизм, и атеизм заимствуют свои доводы), затем внезапное потрясение открывает для них существование иного уровня бытия. Это начало пути ученичества. Герой Тургенева погибает в этот переломный момент, потому что гордыня в нем слишком сильна, все отношения с людьми он строит как поединок, из которого жаждет выйти победителем. Такая модель взаимодействия с миром разрушительна прежде всего для него самого. Герой Булгакова смог вступить на путь ученичества и освоить новое знание, так как был чист сердцем и открыт миру, его целью стал поиск истины, а не самоутверждение.

*Н. В. Дзуцева*

**А. Н. ОСТРОВСКИЙ ИЗ «СВОЕГО УГЛА»:**

**С. Н. Дурылин о творчестве А. Н. Островского**



«Великий дилетант», — так называлась одна из сравнительно недавних статей, посвященная Сергею Николаевичу Дурылину (1886–1954)<sup>1</sup>. Что скрывается за этим названием? Да, признание огромных заслуг перед русской культурой — «великий», и в то же время слово «дилетант», хотели того авторы или нет, бросает некую тень на роль и значение его наследия в истории русской литературы, культуры, русской мысли.

Между тем изучение наследия Дурылина, начавшее свой путь через десятилетия забвения и небрежения и активно развивающееся сейчас, свидетельствует об обратном: со всей очевидностью выясняется, что это далеко не «фоновая» фигура сложного и трагичного этапа истории русской и советской культуры. Имя Сергея Николаевича Дурылина, писателя, поэта, философа и богослова, искусствоведа, театроведа и критика всё чаще появляется на страницах научных исследований. И это закономерно: всё яснее и отчетливее проявляется вклад его в самосознание отечественной духовности. Как замечает А. Резниченко, «феномен С. Н. Дурылина еще только подлечит описанию и интерпретации»<sup>2</sup>.

Среди его разнообразных творческих интересов театр занимает одно из важных мест. Увлечение театром началось еще в его молодые годы под влиянием горячо им любимой матери, но собственно театроведческая его деятельность началась не совсем обычно. Возвращение в Москву из десятилетней ссылки в 1933 г. стало событием не только радостным, но и драматичным: перед отъездом в пожаре погиб весь дурылинский архив с ценными книгами и рукописями, незавершенными работами и личными вещами. Приобретение И. А. Комиссаровой-Дурылиной комплекта театрального ежегодника, что буквально вернуло Дурылина к жизни, «может трактоваться как “отправная точка” его театроведческой карьеры и даже шире — как основная причина его обращения к комплексу вопросов, связанных с историей и современностью театра» (С. Б. Мержанов<sup>3</sup>). Не удивительно, что среди многих проблем, связанных с искусством сцены, в его театроведческом арсенале возникает имя А. Н. Островского, обозначив значительный след в наследии писателя и мыслителя<sup>4</sup>.

Дурылин начинает работать в Малом театре, или «Доме Островского», как издавна его называли, в должности старшего научного сотрудника Музея Малого театра. Это важное событие в его жизни совпало с началом выпуска газеты «Малый театр», с которой он активно сотрудничает, получив счастливую возможность работать в жанре театральной рецензии на постановки пьес Островского. На страницах этой газеты в феврале 1936 г. появляется одна из первых печатных работ Дурылина об Островском «Н. А. Добролюбов и Малый театр», в которой сравниваются трактовки творчества драматурга Ап. Григорьевым и Н. А. Добролюбовым. Предпочтение — в духе времени — отдано в пользу последнего, что отвечало и сценической практике постановок Островского в Малом театре, актеры которого, по слову автора, были «добролюбовцами» в сценическом толковании его образов.

К мысли Дурылина о противостоянии трактовок двух критиков мы еще вернемся, а пока продолжим список публикуемых им статей о творчестве драматурга. Названной выше статье предшествовала другая, более об-

щего характера — «По мастерской Островского», напечатанная в 1935 г. журнале «Театр и драматургия» (№ 6). Не лишне напомнить о малоизвестной критической реакции Дурылина на постановку пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» в Ивановском драмтеатре. Автор отмечает резкую сатирическую направленность режиссерского замысла, в результате чего «спектакль дает ряд сочно вылепленных фигур», в то же время обращая внимание на особую роль музыки, ироническим лейтмотивом сопровождающей каждого героя: «Музыке в этом спектакле также дана роль разоблачительницы». «Замысел постановщика интересен, — отмечает критик и продолжает, — но спектакль из-за обилия музыки и движения недостаточно доносит до зрителя самоцветное емкое слово Островского...»<sup>5</sup>.

В 1938 г. появляются статья Дурылина «Островский на сцене московского Малого театра»<sup>6</sup> и следующая за ней публикация в газете «Малый театр» (апрель) «Островский и Малый театр», посвященная 115-летию со дня рождения драматурга: автор считает «жизненно необходимым» для Малого театра постоянное обращение к его наследию.

Так имя Островского, постоянное в театральнo-критических статьях Дурылина, что закономерно приводит его к созданию обобщающего труда, посвященного драматургу. В 1940 г. он работает над книгой «Островский и русская действительность его времени». Тогда же появляется статья «"На всякого мудреца довольно простоты" на сцене Малого театра»<sup>7</sup>. В этих и других работах, связанных с именем Островского<sup>8</sup>, последовательно обосновывается мысль об огромной его роли в становлении и развитии русского театрального искусства. С. Н. Дурылин-критик и рецензент «устанавливает связь между литературной природой пьес и их воплощением на сцене, показывает, как требования театра, сцены отражались в самом творческом процессе работы драматурга над пьесами»<sup>9</sup>.

Следующий этап его «островсковедения» наиболее знаменателен: в 1947–1948 гг. Дурылин избран членом Правительственной комиссии к празднованию 125-летнего юбилея драматурга, и, наконец, в 1949 г. выходит его монография «А. Н. Островский. Очерк жизни и творчества», во многом определившая дальнейшие пути изучения творчества великого драматурга в советском литературоведении и театроведении.

О монографии скажем особо. При небольшом объеме, она выдержана в строго научном стиле: в основу легла его статья «Итоги и проблемы изучения Островского», опубликованная в «Вестнике Академии наук СССР»<sup>10</sup>. Разделенная на 15 самостоятельных, логически связанных глав, развивающих одна другую, книга охватывает всё творчество драматурга, органично соединяя биографическую и творческую информацию каждого периода. Дурылин опирается на огромный материал, включающий,

помимо собрания сочинений Островского, отдельное издание его Дневников; также практически все существующие воспоминания современников, прижизненную и современную критику и такие редкие публикации, как, например, «Ежегодник императорских театров». Дурылин-театровед включил в книгу о драматурге также впервые введенные им в научный оборот собственные разыскания. Строжайше выдержан научный аппарат, насчитывающий 190 позиций. Удивительна стилистическая манера Дурылина, характерная, впрочем, для всех его текстов: при высокой научной выдержанности книга написана живым языком, лишенным наукообразия и литературных штампов.

Общая концепция выражена уже в начальной фразе: «...один из величайших русских писателей...»<sup>11</sup>. И на всем протяжении интеллектуального сюжета обосновывается мысль о «народном драматурге», с наибольшей остротой и выразительностью представившего картину национальной жизни России со всеми ее социальными противоречиями и величием народного характера.

Осмысление и трактовка Дурылиным творчества Островского не могли тогда выходить за рамки общепринятых в официальной советской культуре идеологических рамок, но общий дух книги не противоречил сценической практике постановок Островского на протяжении всей истории советского театра. Несмотря на то, что книга создавалась в ситуации организованной сталинским режимом «борьбы с космополитизмом», Дурылин сумел сохранить интеллигентскую брезгливость к идеологическому угодничеству. Нигде не превысил он традиционного пафоса «прочтения» Островского в сторону нарочитой идеологизации, не прибегнул к имени Сталина, как было принято в те годы, и лишь однажды бегло процитировал Ленина в связи с характеристикой революционной ситуации (без чего книга, вероятно, не вышла бы). Примечательно и то, что полемика с западноевропейским театром дана ненавязчиво и кратко<sup>12</sup> (а как можно было бы «развернуться» в духе проводимой кампании!).

Последние главы книги, посвященные постановкам Островского на самодеятельной сцене, подкрепляют идею обращенности его пьес к демократической, массовой аудитории, что соответствовало мысли об Островском как «народном драматурге» и отвечало традициям прочтения классики, общепринятым в советской культуре. Нельзя не видеть, что последние главы о «втором рождении Островского после Великой Октябрьской социалистической революции», отмечены неизбежным в эпохе вкраплением соответствующей риторики, но это именно «вкрапления», носящие очевидный формальный характер. Обо всем этом надо говорить, понимая еще и то, что книга написана осужденным, претерпевшим тюремные застенки и вернувшимся из ссылки человеком, к тому же тайно

пребывающим в священническом сане и в глубоко чуждом ему социуме избравшим роль хранителя и радателя духовной культуры.

Именно это определило общий пафос книги, отмеченный сознанием неотменимости духовных, гуманистических начал, определяющих жизнь человека и общества. Нельзя не почувствовать в самом строе авторской речи мысль о театре Островского как о школе «очеловечивания» публики<sup>13</sup> и более широко — убеждение драматурга, безусловно разделяемое Дурылиным: театр — это не развлечение, а «школа ума и сердца».

Эти слова так и просятся на финальный аккорд темы, рассматриваемой в нашей статье, но в таком случае ее решение будет не просто неполным, но и далеким от истины. Островский в рецепции Дурылина представит лишь одной, эксплицитной стороной, тогда как нужно иметь в виду, что человеческая и творческая личность Дурылина раскрывается в другой, сокровенной ее ипостаси. М. Эдельштейн верно заметил, что обращение к ней — своеобразный ключ к такой исключительно интересной и важной теме, как неофициальная культура 1920–1930-х гг., к исследованию феномена «внутренней эмиграции»<sup>14</sup>.

Действительно, кроме искусствоведческого подхода к фигуре Островского, кроме признания значительного места его в национальном сознании и русской культуре, Дурылин имел и другой, «потаенный», взгляд на драматурга и его пьесы, недвусмысленно выраженный им на страницах своего писательского дневника, который оформился в теперь уже знаменитую книгу «В своем углу». Первые записи были сделаны автором во время челябинской ссылки, в 1924 г., а окончательная работа над полным сводом этого уникального труда относится к 1941 г. Естественно, при жизни автора эти страницы не могли появиться в печати.

Строй дурылинской «угловой» прозы необычен: автор продолжает традицию фрагментарного письма В. В. Розанова, любимейшего писателя Дурылина, немногими годами дружбы с которым он необыкновенно дорожил. И в то же время, его постраничные высказывания, размышления, дневниковые заметки несут в себе черты глубоко индивидуальной дурылинской личности, ее необыкновенного своеобразия, что не могло не сказаться и на записях об Островском, на восприятии его творческого наследия. Причем, эти, казалось бы, отдельные случайные высказывания по тому или иному поводу, выходящие на суждения о пьесах Островского и о самом авторе, в конечном счете, — органическая часть целостной концепции отечественной литературы и культуры, сложившейся в сознании Дурылина задолго до революции и пронесенной им без изменений сквозь все лишения. Они закономерно вписываются в общую религиозно-философскую и эстетико-критическую позицию Дурылина-мыслителя.

Сразу отметим, что размышления и замечания Дурылина об Островском на страницах дневниковой прозы в их общем звучании резко противостоят утвердившемуся в советской культуре «добролюбовскому» прочтению Островского как обличителя «темного царства». В резком неприятии революционно-демократического взгляда на русскую классику Дурылин, как известно, был не одинок, — это видно из контекста религиозно-философского направления русской критики<sup>15</sup>. Однако у его позиции есть свои особенности. Вслед за обожаемым им В. В. Розановым он считал гоголевско-щедринскую направленность литературного творчества разрушительной и губительной для русского национального сознания, что привело, по его логике, в конечном счете, к апокалиптике большевистской революции. «Русская литература проскалозубила Россию»<sup>16</sup>, — напишет он на мурановских страницах своего дневника в 1926 г., давая резко отрицательную характеристику обличительно-сатирической тенденции русского реализма.

Дневниковая проза Дурылина убеждает в том, что, явно тяготея к славянофильскому крылу отечественной мысли, он и в советские годы в своей потаенно-писательской работе, то есть буквально «в своем углу», осуществлял «катакомбное» служение не только Православной Церкви, но и отечественной культуре, выражая «свой угол» зрения на ее высоты и падения, утверждая ее высокие духовно-гуманистические ценности и идеалы, отстаивая и закрепляя их на своих потаенных страницах. Важно понять, что все вышесказанное мешало Дурылину воспринимать Островского адекватно и беспристрастно: добролюбовская концепция картины русской жизни как «темного царства», купеческого произвола, стяжательства и глухого невежества заставляла Дурылина говорить нелицеприятные слова и о самом драматурге, не увидевшем, как он считал, истинных, укрепленных в глубинах народного духа культурно-гуманистических начал купеческого сословия.

Дурылин сетует на неоправданный комизм и сатирические краски в изображении представителей купеческого звания на русской сцене:

<...> я знал четвертые, пятые поколения московских купцов с наследственной давней культурой. На Афоне русское монашество возрождено в 50–60-х гг. русскими купцами. <...> В этих подвижниках из купцов был и подлинный религиозный дух, и тонкий, мистический ум, и широкий, смелый, почти государственный, административно-практический захват и сила. <...> Стоит припомнить старообрядчество и «купца» в нем. Стоит вспомнить «хлудовскую» псалтырь и библиотеку, издания и картины К. Солдатенкова, домашний театр, Абрамцево, «русскую оперу» и Архангельскую железную дорогу Саввы Мамонтова и множество «купеческих» — очень старых — культурных учреждений Москвы, чтобы понять, какую, действительно, «глупость» о купцах представляли и представляют доселе на сцене! <...> Островский говорит эту «глупость» в 10 томах и больше чем 50 пьесах. Ему поверили и верят (105).

Нетрудно предположить, что Дурылиным движет здесь и глубоко личное чувство: он сам был представителем старинного купеческого рода. Каким благородным, истинно христианским обаянием проникнут образ отца, Николая Зиновеевича Дурылина, воссозданный на страницах, которые Дурылин-сын назовет «В родном углу»: на фотографии — духовно просветленное лицо человека, хранящего внутреннее достоинство носителя купеческого звания.

«Тезис добролюбовский о “глупости” купца мешал всему» (417), — убежден Дурылин, и, конечно же, особенно он «мешал» ему в работе над монографией, о которой выше шла речь, но полемика с этим тезисом, как нетрудно понять, была невозможна. Она, однако, со всей силой мысли, со всей писательской страстью выливалась на страницы сугубо личных заметок. Чего стоит запись 1931 г.: это строки из письма, адресованного одному из немногих, духовно близких Дурылину людей — В. К. Звягинцевой. Здесь Аполлон Григорьев и Николай Добролюбов являют собой два резко противостоящих друг другу мира, — пассаж, занявший несколько страниц «Своего угла», исполненный боли, гнева и страсти:

Аполлона Григорьева читаю со слезами, с сердцебиением не похвальным для моего больного сердца. Ах, какая судьба! Из него одного можно было бы выкроить троих Белинских, десяток Добролюбовых, дюжину Писаревых <...> А между тем 1/20-я Ап. Григорьева, именуемая Добролюбов, венчана-увенчана-переувенчана, издана-переиздана (и вновь «собирают материалы» для какого-то полнейшего собрания сочинений), а Григорьев не дождался — и не дождетя, конечно! <...> Вот что значит явиться в литературе с большой мыслью, а не с мысляшками, пригодными для карманного употребления. Большая мысль! Такая никому не нужна» (822–823) (подчеркнуто автором. — Н. Д.).

Трудно сказать, какую именно мысль Ап. Григорьева имеет в виду Дурылин. Скорее всего, под «большой мыслью» он понимал общий пафос григорьевской критики с ее верностью «правде жизни», как он ее представлял:

Искусство существует для души человеческой и выражает ее вечную сущность в свободном творчестве образов, и поэтому самому оно — независимо, существует само по себе и для себя, как все органическое, но душу и жизнь, а не пустую игру, имеет своим органическим содержанием<sup>17</sup>.

Конечно же, Дурылин не мог принять то, что Островский в добролюбовском прочтении, по словам Григорьева, «превратился из народного драматурга в чистого сатирика»<sup>18</sup>. Полемике Григорьева с трактовкой пьес Островского как «темного царства», которой он противопоставил «поэзию народной жизни», запечатленной драматургом с таким мастерством и обаянием, он не мог не сочувствовать, хотя, как мы помним, мо-

сквитянинское стремление критика увидеть в Островском не «сатирика», а «объективного поэта» не во всем удовлетворяло Дурылина. Скорее ему было близко недовольство Григорьева «критиками-публицистами», которые «заставляют художника идти в его творчестве не от типов и их отношений, а от вопросов общественных и юридических»<sup>19</sup>. Ведь в современной ему, советской критике Дурылин видел торжество того же добролюбовского принципа, по которому «судят о литературе как о политической экономии» (680). Как, должно быть, адекватно своему времени читался Дурылиным упрек Григорьева «критикам-публицистам» в их «деспотическом желании заставить жизнь и ее явления жить назло их собственному существу, по законам теории»<sup>20</sup>.

Но «большая мысль», о которой пишет Дурылин и которую он так страстно вычитывает у Григорьева, верно, включала в себя и другое. Григорьев видит у Островского «поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами», различает начало «горькое и трагическое, а не сатирическое». Дурылину, можно предположить, была дорога мысль Григорьева о том, что Островский воспроизвел на сцене не ту жизнь, которую видят «критики-публицисты», «мало уважающие жизнь и ее безграничные тайны», а жизнь, «которая шире всякой теории», которая не подчиняется «фанатизму теории»<sup>21</sup>. В картине национального бытия, развернутой в пьесах Островского, Григорьев видит нечто большее, что изобразил драматург, — то, что сказалось силой художества:

Ведь мы ищем, мы просим ответа на страшные вопросы у нашей мало ясной нам жизни; ведь мы не виноваты в том, что жизнь наша, эта жизнь, нас окружающая, нам мало ясна с незапамятных времен <...> [Он видит] ...ту жизнь, с которой мы сначала враждуем и смирением перед неведомою правдой которой все люди с сердцем, люди плоти и крови кончали, кончают и, должно быть, будут еще кончать <...> Да, страшна эта жизнь, как тайна страшна, и, как тайна же, она манит нас, и дразнит, и тащит...<sup>22</sup>.

Думается, что не только славянофильские настроения Ап. Григорьева определяли отношение к нему Дурылина: сознание «страшной тайны» жизни и конечного, высшего «смирения» перед ней отвечали христианскому сознанию автора страниц «В своем углу».

Этот странный, глубоко личный, потаенный дневник содержит много частных суждений и замечаний, касающихся творчества драматурга, разных проявлений его личности. Так, интересны заметки, говорящие о «звучащем» Островском, о том, что именно Малый театр «сделал» драматурга, о неразложимом единстве этого союза. Вот что пишет Дурылин в частном письме из челябинской ссылки:



Читая Островского, ощущаешь всегда какую-то неполноту. <...> Чего же не хватает? Малога театра: только там Островский был полным Островским. Раскрываю первый том его <...> («Не в свои сани не садись»): заплетающиеся слова, что-то вязкое, нудное, почти — досадно ненужное. Вспоминаю эти же реплики в устах покойного М. П. Садовского... и понимаю, что подлинный, великий Островский был там, в Малом театре, а не тут, в собрании сочинений (115) (подчеркнуто автором. — Н. Д.).

Нельзя не признать, однако, что доверенные потаенным страницам высказывания Дурылина о великом драматурге несут в себе сугубо пристрастную оценку не только его «пера», но и его характера, — свидетельство чуждости личностного склада Островского дурылинскому пониманию человеческой ценности. Так, приводя письмо Островского Некрасову — «одно из самых противных писательских писем — по тону, по желаниям, по адресатам», он не без едкой иронии пишет: «"Обличитель" темного царства чрез "музу мести и печали" выклянчивает себе у министра императорского Двора — обеспеченное содержание <...> за предстоящие впредь обличения» (с. 316).

Впрочем, неприятие Островского-человека не мешало Дурылину видеть и понимать, как Островский-драматург вырастает над «бытовым», неприятным Дурылину Островским. В челябинской записи 1926 г. он резко критикует книгу «Островский. Новые материалы», вышедшую в свет в московском издательстве в 1924 г.:

В книге об Островском 453 страницы — и сидишь в ней, как в душной комнате нечистоплотного толстого человека, где пахнет водкой, потом и огромным самолюбием... Не на чем остановиться. А ведь он написал «Снегурочку» и «Воеводу»! Все эти полутысячестраничные «материалы» не объясняют ни на йоту, как такой рыжий, толстый, неопрятный господин в засаленном халате, много пивший и много менявший сожительниц на своем веку, — мог написать «Снегурочку» с ее веселым благоуханием и «Воеводу» с его кондовым запахом Московской Руси XVII в.» (316).

Здесь же встречаем и резко негативную характеристику последнего этапа творческой деятельности Островского, мысль о «явном оскудении» творчества драматурга в 70-е гг.: «Он мечется за драматической работой, давным-давно растеряв все, что было в нем драматического...». И совсем уничижительно: «А и было немного. Какая разница с Достоевским! У того из романов гневно и властно исходит великий, многомогущий, мудрый трагик» (316). Чисто личностная, субъективная реакция: не выдержал Островский сравнения с гениальным писателем!

Подводя итог, нельзя не задуматься о том, насколько совместимо печатное слово Дурылина об Островском с его заметками о нем, доверенными сугубо личным, потаенным страницам. Все сказанное выше позволяет видеть, насколько личностная, выношенная с молодых лет позиция Дурылина относительно творчества великого драматурга рас-

ходится с концепцией жизни и творчества Островского, выраженной им в советских печатных изданиях. На это были свои причины, о которых мы старались сказать с учетом жизненной и духовной биографии писателя. Но все-таки безоговорочно утверждать, что Дурылин не признавал гений Островского, не понимал масштаба воссозданной им на сцене картины национального бытия, было бы опрометчиво. Скорее, полемический дух неприятия общей ситуации в стране, «культурное» отношение к классике, стремление подчинить ее целям официальной пропаганды определяли резкость многих оценок им творчества драматурга. Нельзя игнорировать и временную дистанцию с изменившейся жизненной ситуацией: когда Дурылин обратился непосредственно к сцене, к театроведческой деятельности, углубившись в живой материал театральной жизни, он уже смотрел на пьесы Островского не просто с позиции зрителя-театрала, а включая профессиональное зрение и не позволяя себе крайнего субъективизма оценок. Не исключено также, что Островский-драматург в блестящих актерских работах, в многоцветье и сочности сценической речи всё более завоевывал его театральное сердце.

С другой стороны, признавая, что многие суждения об Островском из «своего угла» вряд ли объективны, нельзя не думать о несломленном характере их автора, о его верности тем заветам, которые шли от семьи, от его духовных учителей, от глубоко укорененных традиций русской жизни и религиозно-нравственных исканий русской интеллигенции нач. XX в. В том-то и заключается необычайная острота и ценность этих заметок как свидетельства яркой и свободной, не зашоренной идеологической догматикой отечественной мысли в эпоху ее уничтожения. Во всяком случае, можно утверждать, что всё сказанное Дурылиным об Островском (и критиком-театроведом, и автором дневниковой прозы), исполнено несомненной познавательной и научной ценности. Это результат мыслительной работы человека, представляющего культуру советского времени на одном из сложных, трагических ее этапов и сохранившего себя в ней. Развернутый в разных плоскостях взгляд Дурылина на Островского — это реакция личности, осуществлявшей свое призвание в новой, во многом чуждой, а порой и просто враждебной ему социокультурной ситуации с сознанием непреложности «вечных ценностей» для общества и человека. Перед нами — противоречивая, замешенная на субъективных реакциях и в то же время цельная в своей убедительной истине жизнь творческого самосознания, в которой соединились талант писателя, религиозного мыслителя, критика и искусствоведа. В разных, порой резко противостоящих друг другу оценках личности и творчества Островского С. Н. Дурылин всегда оставался верен духовно-нравственным основам христианского гуманизма, отечественной литературы и культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Аникин А. А., Галкин А. Б. Великий дилетант // Мир Севера. 2008. № 5.
- <sup>2</sup> С. Н. Дурылин и его время. Книга первая: Исследования. / сост. и ред. А. Резниченко. М., 2010. С. 8.
- <sup>3</sup> Мержанов С. Б. С. Н. Дурылин и газета «Малый театр» // С. Н. Дурылин и его время. С. 417.
- <sup>4</sup> К сожалению, этот факт остался за рамками основательного труда — «А. Н. Островский. Энциклопедия» (гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя. 2012).
- <sup>5</sup> Дурылин С. Театр в Иванове // Советский театр. 1935. № 8. С. 4–5. Об этом подробно: Дзуцева Н. В. «Театр в Иванове»: С. Н. Дурылин о провинциальной сцене // Русская провинция и театр: сб. науч. статей. Иваново, 2011. С. 142–150.
- <sup>6</sup> Островский на сцене Малого театра. М.; Л.: ВТО, 1938.
- <sup>7</sup> «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Малого театра. М.; Л.: ВТО, 1940. (Серия «Монографии о спектаклях» / под ред. Ю. Юзовского. Вып. 5).
- <sup>8</sup> См., напр.: Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского / зарисовки В. Руднева; текст С. Н. Дурылина. М., 1939.
- <sup>9</sup> Торопова В. Н. Судьба как зеркало пути российской интеллигенции // «Я никому так не пишу, как Вам...»: переписка С. Н. Дурылина и Е. В. Гениевой. М., 2010. С. 76.
- <sup>10</sup> Итоги и проблемы изучения Островского // Вестник АН СССР. 1948. № 4.
- <sup>11</sup> Дурылин С. А. Н. Островский: Очерк жизни и творчества. М.; Л.: Искусство, 1949. С. 3.
- <sup>12</sup> Там же. С. 130–131.
- <sup>13</sup> Там же. С. 155.
- <sup>14</sup> Книжная полка Михаила Эдельштейна // Новый мир. 2010. № 11. С. 199.
- <sup>15</sup> См. об этом: Русская литературная критика начала XX века: Современный взгляд. М., 1991; Русская литературная критика Серебряного века: сб. ст. Новгород, 1996; Перхин В. «Открывать красоты и недостатки...»: Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001; Казаркин А. П. Русская литературная критика XX века. Томск, 2004.
- <sup>16</sup> Дурылин С. В своем углу. М., 2006. С. 345. Далее страницы этого издания указываются в тексте.
- <sup>17</sup> Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 173.
- <sup>18</sup> Там же. С. 182.
- <sup>19</sup> Там же. С. 185.
- <sup>20</sup> Там же. С. 189.
- <sup>21</sup> Там же. С. 175, 177.
- <sup>22</sup> Там же. С. 179.

Л. П. Куца

«Трилистник» лирического самораскрытия  
в цикле «Из книги Кааф» Ивана Франко



Цикл «Из книги Кааф» — это философский код поэтического сборника Ивана Франко «Semper tiro» (1906), признанной вершины его творчества. Сборник представляет собой открытую многосубъектную систему. В ней прослеживаются разносторонние поиски духовных истин в различных субъектных формах авторского сознания. В предыдущих сборниках И. Франко («З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд») лирический герой выбирал такой способ отстранения, при котором он мог максимально раскрыть нациософский аспект собственного духовного мира. В цикле «Из книги Кааф» осмысливаются неприемлемые черты поколения нач. XX века и, в связи с этим, духовно-нравственные проблемы отдельной личности.

В идейном плане в цикле выделяют две части, первой из которых (шесть стихов) свойственна яркая дидактическая тенденция. По мысли М. Гирняк, «И. Франко позволяет отыскать связи между упомянутым циклом и морально-дидактической лирикой сборника “Мой Измарагд”, что позволяет сделать вывод об автоинтертекстуальном характере творчества Франко» [1; 500]. Это зримо прослеживается и на субъектном уровне. Так, выводы франковедов уже интуитивно отражают *преемственность субъектных сфер* не только в произведениях цикла, но и значительно шире — в лирической системе И. Франко в целом (8 объемных поэтических сборников). Например, попытки лирического героя добыть «зілля цілюще» замечены еще в стихотворении «Місяцю-князю!..» (1883), когда он искал «зілля, що лиш цвіте / З-за райських меж...» [7; т. 3, с.50]\*. Во франковской традиции красноречив риторический вопрос: «Ох, і коли ж ти те / Зілля найдеш?..», — предполагающий продолжение нравственных поисков лирическим субъектом. Но если в стихотворении 1883 г. только указывается на романтического искателя — «місяця-князя», то в аллегорическом стихотворении, которым открывается цикл «Из книги Кааф», откровенно представлено свое «я». Это — целостный лирический сюжет, который

---

\* Далее при ссылке на это издание указываем том и страницу.

на глубинном идейном и на формальном уровнях ассоциируется с древней «Книгой Кааф» и волшебным цветком кааф. Именно его сок, согласно легенде, был способен возродить человека. Как утверждает современный исследователь, в первом стихотворении цикла некоторых франковедов сбивала с толку лирически адаптированная поэтом легенда о животворящем цветке Кааф, и констатирует: «...Перед нами весьма характерный для Поэта тип метафоры-символа, когда цветком названо именно Слово, книга» [5; 117].

А хто до уст листок сей занесе,  
І розгризе, і сок його скуштує,  
У того серце розкішшу страє;

.....  
Твій сум, твою зневіру хоч на мить  
Прогонить він; ти станеш, мов дитина,  
Всю суть свою ти мусиш відмінить.

Всім любий ти, хоч круглий сиротина,  
І любиш всіх, щасливий в тій любові.  
Кааф у нас зоветься та ростина...

[Т. 3, с.164]

А хто к устам листок этот поднесет,  
И разгрызет, и сок его попробует,  
У того сердце роскошью вострепнется

Твою печаль, неверие хоть на миг  
Прогонит он; ты станешь как ребенок,  
Всю суть свою ты должен изменить.

Всеми любим ты, хоть круглый сирота,  
И любишь всех, счастливый в той любви.  
Кааф у нас называется это растение\*.

Почему И. Франко дал циклу столь загадочное название? Примечательно, что в своих литературоведческих трудах он упоминает «Книгу Кааф» — памятник литературы XV века, подчеркивая, что она имеет «некоторую полемическую тенденцию...» [т. 38, с. 265]. Для идейного толкования стихов цикла, в частности в субъективной сфере лирического повествователя, для нас важны наблюдения Р. Мныха, обратившего внимание на гебрейский корень слова «кааф», имеющий значение «собрание», «совет», «дискуссия». И исследователь отмечает, что оригинальное название книги Екклесиаста, задача которой — решить вопрос свободы воли, бессмертия души, божественного провидения, имеет тот же корень со значением «собрание». Внутренняя связь книги «представляет собой настроения человека, который стремится к истине, нравственной цели человеческого существования <...> Это — сомнения благородной души в поисках истины, души, которая желает при этом, чтобы найденная правда была моральной истиной» [5; 116–117]; и далее подчеркивает, что символическая суть книги Екклесиаста созвучна идеям, которые пронизывают лирический цикл И. Франко.

Как пишет франковед В. Корнийчук, древняя аллегория в цикле трансформировалась в «пучок удивительных листьев, который поэт относит

---

\* Здеси и далее перевод С. Н. Любарец (Ижевск).

“своему слою”, чтобы переродить души соплеменников, уничтожить в них ярость, пренебрежение, горделивость и желчь» [4; 52]. Обратим внимание: исследователь при этом раскрывает сущность лирического повествователя, его внутренний мир, переживание негативных сторон жизни и человеческого поведения, в чем проявляются особенности национального сознания самого повествователя. В. Корнийчук высказывает мысль о том, что поэт чувствует дистанцию между собой и окружающим миром — «маскарадом жизни», «торжеством цинизма и надругательств», и во втором стихотворении «Из Книги Кааф» «продолжает свои безжалостно прагматические уроки...» [4; 52]. Речь идет о стихотворении «Поете, тям, на шляху життьовому...», в котором лирический субъект безличен и потому наиболее близок к субъектной форме собственно автора, непосредственно выражающей позицию «чистого» автора.

Номинация цикла, будучи герменевтической загадкой, придает каждому стихотворению новые символические значения и одновременно подчеркивает единство целого. Рассматривая различные толкования исследователями метафорически-символической лексики «кааф», мы видим, что они «не противоречат друг другу; убедительнее выглядит идентификация “растения” с книгой — Словом, которое в эстетическом сознании поэта приобретало чудотворную силу...» [4; 50]. Из девяти стихотворений цикла лирический повествователь представляет три, словно три «листка» чудодейственного растения кааф. Это — «У сні зайшов я в дивную долину...», «Ти йдеш у вишукано-скромнім строї...» и «Ф.Р.». В центре первого — активное авторское начало. Лирическое «Я» здесь особенное — предстает в центре текста как идеальный субъект сознания, получающий откровение во сне. «Сон» — не случайный. Исследователи отмечают, что сон «предстает не как традиционный литературный прием, а как символический язык подсознания» [1; 502]. После этого состояния наступает возвращение к активной жизни. Эстетическое воздействие заранее спроектированного пространства и его открытости рассчитано не на восприятие какой-нибудь даже чрезвычайной лирической ситуации, а на надситуативное созерцание-откровение.

В жанре лирической аллегии повествователь углубляет идею долга поэта. Проблема его побега в лес, как в предыдущих сборниках И. Франко, уже не допустима. Сознание лирического повествователя выступает как радостная эмоция, раскрывающаяся через его восприятие красоты «удивительной долины». Хотя здесь и сочетаются лексемы, которые раньше доминировали в стихах И. Франко («природа», «поле», «рожь», «лес» и др.), но теперь они окрашены радостным настроением и предстают опорой идеального мира лирического повествователя — идеального пространства и идеальных персонажей, которыми являются «девушки <...>

в белом». Как известно, белый цвет чаще всего ассоциируется с проявлениями радости и является символом причастности к существам небесным и преобразившимся. Пространство окутано ореолом гармонии и красоты: природа «смеялась», рой птичек «пел», поле ржи волновало «серебром», ветер нес «благоухание». На это реальное пространство, напоминающее читателю реальный живописный хутор И. Франко, накладывается пространство духовное, в котором «величественная тайна скрытая». Именно в нем сосредоточено идейное содержание стихотворения. «Квітки палкі», которые увидел лирический повествователь, поражают его и благовониями, и цветами, и удивительными формами, и тонами, и сладким пением. Они, как подчеркивал З. Гузар, «это тот инициальный образ, с которого начинается создание общей тональности всего цикла» [2; 390]. Лирический повествователь пока не в состоянии разгадать тайну странных лепестков, но он вступает в диалог с теми, кто знает эту тайну. Это, как было уже сказано, девушки в белом, предстоящие в образе евангельских дев. Согласно их мудрости, в этом мире каждый из слоев общества должен «отменить» свою бывшую сущность и наполнить новой: «Всім любий ти... / І любиш всіх, щасливий в тій любові» [т. 3, с. 164].

Стихотворения «Ти йдеш у вишукано-скромнім строї...» и «Ф.Р.» объединены сферой сознания лирического повествователя. Они кажутся в цикле несколько неожиданными «листочками» — прерывают собственно-авторские сентенции на тему творчества («Поете, тям, на шляху життьовому...», «Гуманний будь, і хай твоя гуманність...», «Як трапиться тобі в громадськім ділі...») и предстают «откровенными модерными эротиками» [4; 55]. На сложность авторской позиции в двух стихотворениях указывал М. Ткачук, отмечая, что «обращение Франко к жизни “падшей” женщины как объекта лирической поэзии было актом огромной поэтической смелости...» [6; 283]. Первое стихотворение диптиха является примером, как субъектная сфера формирует все три пласта лирического жанра. Первый — предметный — вводит читателя в поэтическую ситуацию, возникает довольно неоднозначной предпосылкой переживания лирического повествователя и его максимального приближения к героине. Ведь сначала повествователь находится на неопределенной временно-пространственной дистанции, хотя его «вступительная» позиция вызывает острый интерес читателя: «Ти йдеш у вишукано-скромнім строї / І згідно так глядиш на сю пропащу...» [т. 3, с. 167]. Этот предметный пласт, особенно индивидуализированная деталь «вишукано-скромний стрій» и неоднозначное выражение «Ти чесна!», раскрывает перед читателем ироническую или даже саркастическую позицию авторского сознания. Следующий — предметно-символический — пласт воспроизводит динамическую палитру настроения лирического повествователя: от беспощадного упрека к горькой кон-

статации и дальше — к глубокому сочувствию, вызванного очевидным «щось», которое является «сумним, як день, що йде понуро-сльотно».

Предчувствие несчастливой судьбы вытекает не из жизненного опыта повествователя или его отношения к традициям (он отвергает традиции!), но основывается на глубинных духовных началах. Лирический повествователь знает, что героиня оказалась в сложной ситуации выбора между плотскими утехами и духовной природой любви. По принципам религиозной морали, она фактически решала дилемму добра и зла. Выбор оказался роковым, поскольку моральная победа не принесла абсолютной радости. Девушка заплатила дорогую цену, игнорируя жизненные утехи, которые ей казались греховными страстями. Преодолев одни соблазны, в ее душу закрались другие, еще более опасные («горделивость», «пренебрежение», «презрение», «зависть» по отношению к «падшей» сестре). Обходя «втіхи життєві», героиня обошла и высочайшую заповедь — заповедь любви. Уверена в превосходстве добра в собственном духовном мире («весну молодості <...> пустила мимо»), она впустила в сердце «презрение» (назвать «падшей» сестрой «за зневагу прийняла б найтяжчу»). Лирический повествователь очень тонко переживает духовную дисгармонию, которая даже внешне начинает разрушать эту фактически идеальную фигуру: «заціплені уста», «ціпкії звої жалю» и т. д. А в душевных глубинах? Ответ сосредоточен в драматической тональности эмоционального пласта:

...Та вже ціпкії звої  
Жаль простяга, та вже тобі турботно,  
Вже щось гірке під серце підступає,  
Сумне, як день, що йде понуро-сльотно.

Чи то не зависть по душі щипає?  
Минаєш ту пропащу, мов не бачиш,  
А скоса зиркнеш — щось в устах злипає...  
Мабуть, вночі до подушки заплачеш!

[Т. 3, с. 167]

[Ты гордо идешь,] но уже цепкие объятия (петли)  
Жалость протягивает, и уже тебе беспокоино,  
Уже что-то горькое под сердце подступает,  
Грустное, как день, что идет пасмурно-дождливо.

Не зависть ли это по душу скребет?  
Проходишь мимо той пропасти, как будто не видишь,  
А искоса увидишь — что-то в устах слипает...  
Быть может, ночью в подушку заплачешь!

«Ф.Р.», как и предыдущее стихотворение, имеет два субъектные центры: лирического повествователя и персонажа лирики (героиню). В ней



еще раз поднята «вечно старая и вечно новая тема» (И. Денисюк). В начале стихотворения позиция повествователя, на первый взгляд, созерцательная, хотя она не ограничивается изображением судьбы конкретной героини, ее поразительной красоты.

Дівчино, каменю дорогоцінний,  
Затоптаний в болото, тванню вкритий,  
Та й досі в блиску своєму нетлінний!

Девушка, камень драгоценный,  
Затоптанный в грязь и тиной покрытый,  
Но до сих пор в блеске своем нетленный!

На тебе я дивлюся сумовитий:  
Який багатий скарб чуття й любові  
Марнується розтоптаний, розбитий!

На тебя смотрю с грустинкой.  
Какое богатое сокровище чувств и любви  
Зря пропадает растоптанное, разбитое!

[Т. 3, с. 168]

Высказывания «Затоптаний в болото, тванню вкритий» намекает на общественный характер обстоятельств, которые толкнули девушку в «грязь». Личностно-общественная сфера значительно сужается уже в третьей терцине. Лирический повествователь «сумовитий» потому, что «багатий скарб чуття й любові / Марнується...». Читатель не может не заметить радикальных изменений в предпочтениях рассказчика Франко: героиня, в сборнике «Зів'яле листя», например, была для лирического героя «чудодійним дитям», здесь поражает лирического повествователя «огнем», что «горить у <...> крови». Лирическая ситуация приобретает принципиально новый поворот и совершенно новое решение, когда повествователь ассоциирует «часи старії, / Коли чуття не гнули ще в окови». По мнению М. Челецкой, «Ф.Р.» «является оригинальной художественной аппликацией из рассказов Марии Египтянки о своей жизни <...> и собственных переживаний, сопровождавших поэта во время осмысления книжного мотива» [8; 220]. Когда речь идет о субъектной организации стихотворения, нас заинтересовывает как раз характер «личных переживаний» автора, которые позже трансформировались в форму повествователя.

Известно, что время написания произведений сборника «Semper tigo» — это период усиленного интереса И. Франко к житиям святых Николая, Климентия Римского, архистратига Михаила, Кирилла и Мефодия, мученика Евстратия. Житие Марии Египетской интересовало поэта больше всего. Его отношение к постулатам аскетической литературы не было однозначным. Сомнительно, что этот интерес был только научным, хотя житие св. Марии Египтянки было для И. Франко, по его же свидетельству, лишь «легендой», произведением литературным, основанном на идейной тенденции, а не на исторических фактах. Кроме того, сам он писал в письме к И. Кобылецкому, что оно «для меня является загадкой» [т. 50, с. 273]. Общеизвестно, что, как человек аналитического интеллекта, поэт проходил сложную эволюцию в направлении от «без веры основ» до «основ

веры». Поэтому Дм. Донцов не слишком ошибался, когда писал, что И. Франко «не имел понимания этой аскетической культуры» [3; с. 70].

В это время активизировалось движение за эмансипацию женщины, поэтому в интерпретации персонажа лирики не только в «Ф.Р.», но и в диптихе в целом, игнорировать этот факт не следует, тем более, что И. Франко был причастен к выработке идейных основ этого движения. Теоретические концепции, которые рассматривали вопросы участия женщины в социально-правовой и образовательной сферах, даже в общеевропейских масштабах, не удовлетворяли украинского поэта. Общецивилизационное женское движение, по его мнению, должно было вмешаться в сферу психологии и морали. И. Франко осознавал, что преодоление психологических стереотипов требует немало времени. В условиях Галиции, где надо было достичь консолидации демократических сил, публично обострять духовно-нравственные вопросы он считал несвоевременным. С другой стороны, сам факт существования определяющих женских архетипов в литературе на уровне идей-символов, удаленных от реальной жизни, вызывал острое недовольство. В его многочисленных исследованиях задекларирована потребность избегать крайних проявлений радикализма и клерикализма. Но как отважный оппозиционер к тенденциям своего общества, И. Франко не всегда придерживался собственных заявлений, особенно в годы работы над «*Semper tiro*» — времени «почти непрерывной горячки», которую побеждал «только сверхсильным и оупляющим трудом» [т. 50, с. 284]. Это выразилось в сенсационном диптихе, который был неожиданным от такого моралиста, как И. Франко.

На глубине предметно-символических пластов двух рассматриваемых «листьев» кааф в стиле древнерусской книги возникает вопрос: какая из героинь морально выше — презрительная и «честная» или полная любви, но «падшая»? В сознании лирического повествователя «падшая» ассоциируется с Марией Египтянкой: «І так, як ти, й вона тоді твердила: / "Усіх люблю! Чи бідний, чи багатий, / До мене йди і попускай вудила / Своім бажанням!» [т. 3, с. 168]. Понимаем, что И. Франко не могла не импонировать Мария Египетская до момента покаяния — натура горячая и искренняя. Она жила на острие лезвия, балансировала над бездной, страдала от греховной жизни, ежедневно погружаясь в адскую реальность. Умела прясть и ткать, прокормить себя еще в период блудной жизни. Была предельно честной в том, что не скрывала блуда и не брала денег. Именно здесь следует искать корни ее спасения, поскольку Мария Египетская искренне считала, что смысл жизни — это плотские утехи. Разврат был ее самореализацией. Как целостная и горячая натура, она привлекала И. Франко. Но когда Бог открыл ей истинную сущность прошлой жизни и «отчета» в будущем, она так же искренне раскаялась и пошла

вперед, не оглядываясь. Но в стихотворении «Ф.Р.» нет даже намеков на сверхчеловечность ее подвига. Зато нельзя не заметить художественных деталей, которые противоречат портретным характеристикам образа любимой в предыдущих стихотворениях И. Франко. Это уже не «чудові очі ті ясні», а «очі ті безсоромно огнисті»; не «рожеві уста», а «уста червоні»; не «гармонійний вигляд твій», а «груди ті прегрішні і пречисті». Возникает вопрос, почему у И. Франко «зблідли давні ідеали» женщин? Почему лирический повествователь как *semper tūo* не призывает свою героиню к покаянию «по примеру египтянки Марии», а фактически благословляет ее в ад? Важно, что он не только не касается сверхчеловеческого подвига Марии Египетской, но отрицает его целесообразность: «І ти не думай, що тебе чекає! <...> Всім одна дорога! / Найкраща чвірка не заїде далі» [т. 3, с. 169]. Житие Марии Египетской могло бы послужить идеальной духовной основой для создания в стихотворении нравственного идеала.

Можем предположить, что читатель доволен был бы примерно такими заключительными строками поэзии: «Раскаивайся по примеру Египтянки Марии!». В стихотворении же читаем:

А ти не дбай, і доки тільки змога,  
Сій радощі, плекай любовні мрії  
І жаль гони від свого порога

За прикладом египтянки Марії.  
[Т. 3, с. 169]

А ты не беспокойся, и пока только  
существует возможность  
Для этой радости, лелей (пустуй)  
любовные мечты (мечтания)

И жалость гони от своего порога  
По примеру египтянки Марии.

Если же анализировать «Ф.Р.» сквозь призму субъектной организации, то говорим о концепированном авторе и эстетической действительности, но конкретнее — о моральном облике лирического повествователя, для которого вполне допустимой реальностью было «здибатись, і полюбитись, / І розійтись розбіжними стежками». В данном случае исследовательские предположения об отношении биографического автора к своей героине — как подобной той, которая «когда-то в Александрии, распевая по улицам, ходила» — не могут формировать единственную правильную интерпретационную парадигму стихотворения. Потому что «какой бы соблазнительной не была бы попытка прочитать “Книгу Кааф” И. Франко в свете последних лет жизни Поэта <...> она никогда не станет целостной интерпретацией» [5; 112]. В. Корнийчук, например, высказал мнение о неожиданной в стихотворении «новой сенсационной философии чувственного наслаждения», когда уставший, отрешенный «поэт последний раз создал себе недостижимый рай огненной страсти — триумфальный образ необузданной плоти...» [4; 55]. Анализируя эту герменевтическую загадку, есть некоторые основания соглашаться с соображениями В. Корнийчука,

то есть говорить о поэте, который действительно мог «выдумать» себе этот образ. У читателя может возникнуть вопрос: а не мог биографический автор реально пережить встречу с таким лицом, которое стало для него «камнем драгоценным»? В таком случае не стоит отвергать автобиографический миф. Напомним, что это не только «жизненная» и не только «литературная», но зашифрованная сакральная действительность, которая находится между «текстом жизни» и «текстом поэзии» (Д. Магомедова). Это тайна реального автора, то есть тайна, известная только И. Франко. И действительно, при всей убедительности имеющихся во франковедении интерпретаций, они не дают расшифровки криптонима. Сквозь призму автобиографического мифа более важным является тот факт, что исследователю нелегко дать окончательный ответ (еще одна герменевтическая загадка), почему И. Франко-*semper tiro* на вершине своего эволюционного пути к «основам веры» скрыл от своей героини (и от читателя) истинную сущность духовного подвига Марии Египетской, т. е. пошел вразрез с хорошо известной ему основополагающей доминантой свт. Димитрия Ростовского (Туптало), согласно которой «замалчивать славные дела Божии — большая потеря для души».

Итак, номинация цикла, предоставляя каждому из стихотворений символическое значение, подчеркивает единство авторского сознания. Лирический повествователь осмысливает проблемы духовно-нравственного плана личности. Его идейная установка может быть скрытой в психологических глубинах поэтики произведений цикла, реже — выходить на поверхность текста. Разнородность композиционной формы подчинена раскрытию функции повествователя как *semper tiro*, в высказываниях которого изложена духовно-нравственная установка концептированного автора.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гірняк М. Образ автора у збірці Івана Франка «*Semper tiro*» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу / ЛНУ ім. Івана Франка. Львів, 2008. Т. 1. С. 493–504.
2. Гузар З. Цикл Івана Франка «Із книги Кааф» // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: матеріали Міжнар. наук. конф. Львів: Світ, 1998. С. 390–392.
3. Донцов Д. Дух нашої давнини. Дрогобич: Відродження, 1991. — 341 с.
4. Корнійчук В. Франкова «Книга Кааф» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. 2003. Вип. 32. С. 50–58.
5. Мних Р. Ліричний цикл Івана Франка «Із Книги Кааф» як символічна форма та його юдейські контексти // *Jews and Slavs*. Jerusalem; Kyiv, 2000. Vol. 7. С. 110–129.
6. Качук М. П. Лірика Івана Франка. Київ: Світ Знань, 2006. — 296 с.
7. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наук. думка, 1976–1986.
8. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). Львів: НАН України, 2007. — 304 с.

Л. Г. Ибрагимова

Функция мифопоэтических образов и мотивов  
в произведениях Ф. Амирхана и М. Ханафи:  
к вопросу о разграничении романтизма и модернизма



В татарской литературе первой трети XX века актуализируется такой «первофеномен» нарративных жанров, как *притча*. Активному использованию притчевых мотивов посвящены работы Д. Ф. Загидуллиной, Т. Мирсияповой; В. Р. Аминова обосновывает актуальность коммуникативной стратегии притчи — с ее особой логикой смыслопорождения.

Жанровая стратегия притчи наиболее очевидна в таких произведениях, как «Девушка Зухра на луне» (1912) и «Сююмбака» (1912) Ф. Амирхана; «Родник и змея» (1913), «Айсылу» (1912), «Откуда? Куда?» (1916) М. Ханафи; «Среди фиалок» (1915), «Таинственная история» (1913) Г. Рахима и др.

Рассмотрим картину мира, как она моделируется внутри жанра притчи на примере рассказов М. Ханафи «Айсылу» и Ф. Амирхана «Девушка Зухра на луне», близких друг другу своей сюжетно-образной системой.

В рассказе М. Ханафи «Айсылу» фаза **обособления** героини реализуется не в форме ее внешнего, пространственного ухода, а в жизненной позиции томления, разочарования, мечтательности, предполагающей разрыв или ослабление прежних жизненных связей. Подчеркивается отчужденность девушки от общества, мечтательность, особая связь с сочувствующей ей природой [4; 339].

В рассказе Ф. Амирхана «Девушка Зухра на луне» описанием необычайной красоты черных глаз героини, длинных черных кос, статности силуэта подчеркивается ее непохожесть на других, неземное происхождение. Зухра — падчерица, вынужденная терпеть угнетение мачехи. Автор намеренно опускает эпизод о ее происхождении, нет конкретных сведений о родителях (лишь однажды упоминается отец). Рассказ о тяжелой судьбе девушки предваряется описанием луны. Образу ночного светила, с его правильностью, полнотой и законченностью формы, противостоят задумчивость, грусть, тоска, возникающие при более пристальном наблюдении за лунной [5; 31]. М. И. Ибрагимов обращает внимание на противопоставление временных пластов: «в настоящем повествователь воспринимает луну как источник смутных (туманных) тревожных чувств, в то время как

в далеком сказочном прошлом луна утешала людей, вселяла чувство надежды» [1; 10]. Особенность Зухры, ее «избранничество» (В. Тюпа) среди людей predeterminedены внешней красотой и одновременно чувством тоски, одиночества, грусти.

Вторая фаза *партнерства/искушения* решается обоими авторами в соответствии с традициями мусульманского Востока. В рассказе «Айсылу» героиня, изгнанная мачехой из дома, под покровом ночи, когда деревня совсем затихла, отправляется к реке за водой. Сложность выпавшего на ее долю испытания подчеркивается использованием лексико-синтаксических анафор в описании душевного смятения Айсылу [4; 340].

В рассказе Ф. Амирхана Зухра, угнетаемая и унижаемая мачехой, со смирением и терпением проходит испытания — наполняет бездонную бочку водой. Будучи уверенной, что бездонная кадка никогда не наполнится, Зухра тем не менее безропотно отправляется с коромыслом и ведром к реке. Символический образ бездонной бочки не случаен. Бесплодность усилий героини говорит о беспросветности, бесконечности мучений и тягот в ее жизни.

Образ бездонной бочки соотносится с символическим образом колодца, обозначающего погружение вниз, уход под землю, приобщение к тайнам вечности. Он используется татарскими писателями как знак «пограничного» психологического состояния героев. Неудовлетворенность жизнью, усталость от вечных тягот и мучений, желание покинуть реальный мир символизируются как движение вниз. В такие моменты, особенно сильно испытывая одиночество, грусть, герои поднимают лик вверх, к небу, к небесным светилам (луне, звездам), к Богу. «Звезды — традиционные символы прекрасных, естественных чувств, причастности человека к высшей гармонии и красоте, которые разлиты в природе. Как носители света, они одухотворяют всю картину, актуализируя в ней пространственные признаки вертикальной организации мира» [2; 242].

Обращение Зухры к Богу и затем к луне следует обозначить как *лиминальную* (пороговую) фазу, выступающую в архаичных формах ритуально-символического умирания героя. В рассказе «Девушка Зухра на луне» граница между фазами искушения-блуждания и лиминальной практически отсутствует, про-*являясь* (становясь *явной*) лишь через символические образы колодца и луны. Зухра покидает землю, утрачивая связь с прошлой жизнью и приобщаясь к тайному, божественному. Пронизанная сиянием яркой звезды, она поднимается ввысь, к небу, навстречу лунному свету.

В рассказе «Айсылу» героиня на мгновение становится тем звеном, которое связует два мира, две сферы: материальное и духовное, личное и вселенское, преходящее и вечное, явное и тайное. На полный страда-

ния мгновенный взгляд девушки, брошенный в сторону родной деревни, на ее мольбу, обращенную к небу, откликается Вселенная. Грустными мыслям героини внимлет сама Природа [4; 341].

Четвертая фаза — *преображения* — во многих литературных сюжетах сопровождается *возвращением* героя к месту своих прежних, ранее расторгнутых или потерянных связей. Айсылу, ставшая частью звездного неба, несмотря на внешнюю недосыгаемость для земных людей, остается открытой для тех, чье сердце чутко, а внутренний мир не затуманен доводами разума. Таких она озаряет своим сиянием и одаривает лучистым взглядом.

Сопоставление произведений Ф. Амирхана и М. Ханафи позволяет выделить разграничительные признаки романтизма и модернизма в татарской литературе этого периода. В основе обоих рассказов лежит традиционный сюжет: девушка, притесняемая злой мачехой, изгнана из дома и под покровом ночи идет к реке за водой, моля о помощи и утешении у ночных светил и Бога.

В рассказе Ф. Амирхана создается миф, в котором центральный персонаж — луна. С ее описания начинается произведение [5; 31], Зухра — неотъемлемая часть луны [5; 31]. Луна наделена персонифицированными чертами: она грустит, наполняет душу человека томлением. Аксиологическое наполнение образа луны, по мнению В. Р. Аминовой, раскрывает «контекст размышлений о женской судьбе и судьбе татарского народа <...> Наблюдается процесс семантизации, который приводит к тому, что образ луны становится одним из способов корреляции конкретно-исторического, частного, эмпирического и универсального, вечного, метафизического» [3; 160–161].

Мифологический образ луны в рассказе Ф. Амирхана выражает собой концепцию единства и целостности бытия. Антитезы прошлое — настоящее, мачеха — падчерица, материальное — духовное, земное — потустороннее, божественное, сказочное — реальное лишаются семантики разнополярности и начинают сосуществовать в определенный момент в состоянии взаимодополняющего единства. Особенное, индивидуально-авторское видение традиционного сюжета, трансформация автором природы и содержания мифа обусловлены уверенностью писателя, «что на определенной дистанции, пространственной и временной, возможно воссоединение противоположностей и преодоление антитез» [3; 160].

Сюжетная линия в рассказе М. Ханафи усложняется — автор вводит любовный мотив, который трансформирует традиционный сюжет, превращая его в экзистенциальное сообщение. Юноша, влюбленный в Айсылу, не просто любит, а поклоняется ей, следует за возлюбленной, как тень, и днем, и ночью [4; 340]. Герои схожи между собой по своим духовным ка-

чествам и положению: оба глубоко созвучны природе, оба жаждут любви и понимания, и оба одиноки и несчастны. Героиня чувствует себя несчастной не только потому, что вынуждена всю жизнь терпеть обиды от мачехи, а прежде всего оттого, что рядом с ней нет любящего человека [4; 340–341]. Таким образом, М. Ханафи делает акцент не на земных страданиях героини, а на возможном, но несостоявшемся счастье и на готовности Айсылу терпеть тяготы земной жизни, зная, что есть любящий ее человек.

На поверхность содержания здесь — эмоциональные механизмы творчества художника: его страсть, увлеченность, горение души и, одновременно, страдание, мучение от осознания невозможности достижения идеала. Юноша любит, но до последней минуты не признается в своих чувствах; Айсылу устала от одиночества, но не знает, что горячо любима. Кульминационным становится момент, когда, услышав отчаянный призыв, героиня на мгновение оглядывается назад и видит человека, которому она дорога. Эта *точка в пространстве* (когда Айсылу еще не поднялась на небо, но уже и не на земле) и *во времени* (когда она услышала заветные слова, но понимает, что уже слишком поздно) обрисовывается автором в духе философии экзистенциализма. В едином пространственно-временном континууме сталкиваются отчаяние юноши от утраты возлюбленной и радость девушки от услышанного; надежда на счастье и осознание тщетности всех усилий; душевный огонь героев и холодность, молчание луны... Отсутствие мотивировок в поступках героев, мотив несостоявшейся любви, идея невысказанности главных слов, обретение желаемого путем потери истинного — всё это позволяет по-новому осмыслить традиционный сюжет и говорить о качественно ином восприятии мира автором, что наделяет текст спектром разнообразных аксиологических значений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ибрагимов М. И. Миф в татарской литературе XX века: проблемы поэтики. Казань, 2003. — 64 с.
2. Аминев В. Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.) / Казан. гос. ун-т. Казань, 2010. — 476 с.
3. Аминев В. Р. Фатих Амирхан и русская литература: типологические параллели // Научный Татарстан. Гуманитарные науки. Казань: Фэн, 1212. Вып. 1. С. 153–163.
4. Ханафи М. Айсылу // Татарские рассказы: начало XX века. Казань: Магариф, 2007. С. 339–341. — На татар. яз.
5. Амирхан Ф. Девушка Зухра с луны // Татарские рассказы: начало XX века. Казань: Магариф, 2007. С. 31–34. — На татар. яз.



*С. М. Лойтер*

«Я СЕЛЕЗНЯ, ДА Я ЕГО ЛЮБИЛА...»  
(О новом варианте бесёдной песни)



Стимулирующим обстоятельством для предлагаемой публикации явился текст из недавно вышедшего в свет издания, очень значимого для отечественной фольклористики, — «Неизданные материалы экспедиции Б.М. и Ю.М. Соколовых. 1926–1928. По следам Рыбникова и Гильфердинга»<sup>1</sup>. Немного о нем. Как известно, организаторы выдающейся, длящейся три лета экспедиции фольклористы братья Б.М. и Ю.М. Соколовы своей основной задачей считали изучение состояния эпической поэзии через 60 лет после ее первооткрывателей. И главным, но не единственным итогом этой экспедиции стали записанные от 135 сказителей 370 былин, среди которых встречаются тексты «классической гильфердинговской эпохи», тексты, записанные впервые и тем самым дополняющие репертуар, известный Рыбникову и Гильфердингу; повторные записи, важные для наблюдений о роли личности сказителя, о технике и манере былинного исполнителя, об особых стилях и «школах» сказителей.

По замыслу собирателей, результаты экспедиции должны были составить отдельное и самостоятельное собрание. Судьба его драматична. «Онежские былины» вышли в серии «Летописи» в 1948 году уже после смерти обоих братьев<sup>2</sup>. Собрание включает в себя лишь 280 эпических песен, уровень текстологической подготовки которых не всегда соответствует необходимым требованиям. К счастью, все материалы сохранились в главных архивах России (ЦГАЛИ/РГАЛИ, Государственный литературный музей) и на многие годы стали предметом изучения целеустремленного исследователя научного и эпистолярного наследия братьев Соколовых, замечательного фольклориста В. А. Бахтиной, недавно безвременно ушедшей из жизни<sup>3</sup>. Опубликованные в 1-м и 2-м томах материалы — результат ее огромной и кропотливой текстологической работы, особенности которой состоят в том, что каждый текст воссоздавался ею на основе нескольких полевых тетрадей. Текст — это, по ее словам, «сводка», составленная из тетрадей нескольких собирателей, каждый из которых записывал оговоренную заранее его часть (начало, после цезуры, конец стиха). Текстология и герменевтика этого издания заслуживают особого разговора.

Коротко о содержании этих томов. Материалы экспедиции представлены в них по жанрам, а внутри жанров — тематически. Первый том начинается с приоритетного жанра — ранее не опубликованных былин. Самая репрезентативная публикация 1-го тома «Неизданных материалов...» — духовные стихи (№ 12–132), которые в совокупности с их комментарием образуют своеобразное микроисследование. Отдельную и большую группу текстов этого тома составляют баллады, причисляемые исполнителями к *стáринам*. Записи «Исторических и солдатских песен» немногочисленны и сделаны как «спутники» *стáрин*, дополняющих эпическую традицию.

2-й том «Неизданных материалов...» составляют жанры, собирание которых не определялось задачами экспедиции; по предложению самих исполнителей их записывали «попутно». К ним относятся редкие варианты народной драмы «Царь Максимилиан».

Большой раздел составляет «Свадебный обряд», включающий его стихотворные тексты и особо — «Приговоры свадебных дружек». Последнее — это прежде всего более 1000 стихов, которые принадлежат одному исполнителю: прославленному в округе свадебному дружке М. К. Рябинину, потомку великих сказителей Рябининых. Ему В. А. Бахтина посвятила отдельную статью<sup>4</sup>. Это особый пласт смеховой культуры — традиция балагурства, занимающая определенное место среди форм народного ритуального смеха.

Немногочисленны тексты из предложенных исполнителями жанров: «Бесёдные игры и песни», «Похоронная причеть», «Заговоры», «Песни любовные и семейные», «Частушки», «Детский фольклор», «Сказки и не-сказочная проза». Необычный для подобных изданий раздел: «Творчество крестьян» объединяет разнородные «продукты» индивидуального творчества. Такие формы индивидуального сочинительства относятся к пласту текстов, которые С. Ю. Неклюдов определил термином «наивная словесность». Их предметное поле составляют «авторские устные и малограмотные письменные тексты»<sup>5</sup>. В этом ряду наивного дискурса можно рассматривать и письма сказителей.

Как в любом научном сборнике, к каждому тексту здесь есть комментарий, который содержит общее описание сюжета, степень его распространенности на Русском Севере, особенность северных вариантов, сведения о публикациях данного сюжета. Не меньшую комментирующую функцию выполняют также разного рода публикации: нотировки; приложения, включающие письма и статьи участников экспедиции; отчеты, доклады и др. Все эти материалы в совокупности с текстами — бесценные свидетельства бытования той или иной традиции в новых исторических условиях. Они важны не только как свидетельства об утраченном, но также тем, что открывают исследователям перспективы изучения проблем, касающихся

механизма передачи и бытования отдельных жанров, преемственности и существования стабильных структур. Они, несомненно, вызовут к жизни новые проблемы и новые фольклористические исследования<sup>6</sup>.

Вернусь к упомянутому тексту из «Неизданных материалов...», побудившему меня обратиться к собственной фольклорной записи, которая уже много лет особо живет в моем сознании, но пока не была ни обнародована, ни прокомментирована. Речь идет о записанной Ю. М. Соколовым, С. П. Бородиным и Ю. А. Самариным (30/VII-1926 г. на Кижском погосте) от 78-летней М. С. Ковиной песне «Селезень», которая была опубликована в разделе «Бесёдные игры и песни» (№ 84). Она обратила мое особое внимание по той причине, что в 1980-е годы мне довелось неоднократно, с разным составом студентов, слушать и записывать в Петрозаводске вариант этой чрезвычайно редкой песни от сказительницы Клавдии Ивановны Лыжиной, которая пела ее с дочерью Альбиной Васильевной<sup>7</sup>. Это была их любимая песня, которую они многократно исполняли. На вопросы, где, когда и от кого К.И. слышала песню «Селезень», она ответила: «...еще молодой от свекрови из Кижей, из д. Оятивщина». Следовательно, оба варианта (Ковиной из собрания Соколовых и — Лыжиных) принадлежат примерно одному времени и одному региону — Заонежью, названному Б. Н. Путиловым — благодаря фольклорной уникальности, обязанной прежде всего былинной (четыре поколения сказителей Рябининых) и причетной (Ирина Федосова) традиции, — «одной из жемчужин русского Севера»<sup>8</sup>.

Богатейшей культуре бесёдного веселья крестьянской молодежи Заонежья второй половины XIX в. посвящена специальная монография Р. Б. Калашниковой<sup>9</sup>. Однако среди многих записанных и рассмотренных бесёдных песен в ней нет ни одного варианта песни «Селезень». Нет ее ни в одном из песенных сборников из других мест Карелии. Единичны варианты этой песни и в общерусской традиции: это три записи «Селезня» в собрании А. И. Соболевского «Великорусские народные песни»<sup>10</sup> и один нотированный вариант, записанный в 1956 г. на Печоре, в д. Оксиню Нарьян-Марского района<sup>11</sup>.

Селезень, по Далю, — утиный самец, склонный «охорашиваться»<sup>12</sup>, — символический образ парня. Во всех известных вариантах песня начинается с признания девушки в любви к *селезню*, которого она одаривает предметами мужского наряда. Каждый предназначенный ему предмет — это способ выражения ее любви, а для парня — основание для особой самооценки, гордости и даже похвальбы («Я ли, я ли селезень, / Я ли бравый молодой, / Неженатый, холостой...»). В назывании, перечислении, нанизывании повторяющейся цепи предметов как мотивов, и состоит особенность этой яркой кумулятивной песни.

Естественно, чем больше предметов, тем больше мотивов, и тем длиннее повторяющаяся цепь, тем длиннее песня, тем ощутимее, сильнее передается чувство девушки. Варианты из собрания А. И. Соболевского состоят из 64 (№ 487 и № 488) и 62 (№ 489) стихов; в печорском варианте — 99 стихов. Соответственно они содержат 6–7 и 9 предметов-мотивов. Вариант М. С. Ковиной содержит 120 стихов, 11 предметов-мотивов. Приведем кижский вариант К.И. и А.В. Лыжиных: 119 стихов, в которых 11 предметов-мотивов.

Я селезня, да я его любила,  
 Камзоликом да я его дарила.  
 Я ли, я ли селезень  
 Я ли бравый, молодой,  
 Неженатый, холостой.  
 При камзоле селезень.  
 Я селезня, да его любила,  
 Рубашечку ему дарила.  
 Я ли, я ли селезень,  
 Я ли бравый, молодой,  
 Неженатый, холостой,  
 При камзоле селезень,  
 При рубашке розовой.  
 Я селезня, да я его любила,  
 Манишечку ему дарила  
 Я ли, я ли селезень,  
 Я ли бравый, молодой,  
 Неженатый, холостой,  
 При камзоле селезень,  
 При рубашке розовой,  
 При манишечке беленькой.  
 Я селезня, да я его любила,  
 Жилеточку ему дарила.  
 Я ли, я ли селезень,  
 Я ли бравый, молодой,  
 Неженатый, холостой,  
 При камзоле селезень,  
 При рубашке розовой,  
 При манишке беленькой,  
 При жилеточке шелковой.  
 Я селезня, да я его любила,  
 Часики ему дарила.  
 Я ли, я ли селезень,  
 Я ли бравый, молодой,  
 Неженатый, холостой,  
 При камзоле селезень,  
 При рубашке розовой,  
 При манишке беленькой,  
 При жилеточке шелковой,  
 При часах селезень.

Я селезня, да его любила,  
 Уж я штаники ему дарила.  
 Я ли, я ли селезень,  
 Я ли бравый, молодой,  
 Неженатый, холостой.  
 При камзоле селезень,  
 При рубашке розовой,  
 При манишке беленькой,  
 При жилеточке шелковой,  
 При часах селезень,  
 Штаны новы, плисовые.  
 Я селезня, да его любила,  
 Сапожки ему дарила.  
 Я ли, я ли селезень,  
 Я ли бравый, молодой,  
 Неженатый, холостой,  
 При камзоле селезень,  
 При рубашке розовой,  
 При манишке беленькой,  
 При жилетке шелковой,  
 При часах селезень,  
 Штаны новы, плисовые,  
 Сапожки козловые.  
 Я селезня, да его любила,  
 Шапочку ему дарила.  
 Я ли, я ли селезень,  
 Я ли бравый, молодой,  
 Неженатый, холостой,  
 При камзоле селезень,  
 При рубашке розовой,  
 При манишке беленькой,  
 При жилеточке шелковой,  
 При часах селезень,  
 Штаны новы, плисовые,  
 Сапожки козловые,  
 Черна шляпа на кудрях.  
 Я селезня да его любила,  
 Перчаточки ему дарила.  
 Я ли, я ли селезень,  
 Я ли бравый, молодой,

Неженатый, холостой,  
При камзоле селезень,  
При рубашке розовой,  
При манишке беленькой,  
При жилетке шелковой,  
При часах селезень,  
Штаны новы, плисовые,  
Сапожки козловые,  
Черна шляпа на кудрях,  
Перчаточки на руках.  
Я селезня, да его любила,  
Тросточку ему дарила.  
Я ли, я ли селезень,  
Я ли бравый, молодой,  
Неженатый, холостой,  
При камзоле селезень,  
При рубашке розовой,  
При манишке беленькой,

При жилеточке шелковой,  
При часах селезень,  
Штаны новы, плисовые,  
Сапожки козловые,  
Черна шляпа на кудрях,  
Перчаточки на рука  
Трость камышовая в руках.  
Я селезня да его любил  
Папирочку ему дарила.  
Я ли, я ли селезень,  
Я ли бравый, молодой,  
Неженатый, холостой,  
При камзоле селезень,  
При рубашке розовой,  
При манишке беленькой,  
При жилетке шелковой  
При часах селезень,  
Штаны новы, плисовые,

Черна шляпа на кудрях,  
Перчаточки на руках,  
Папирочки в зубах<sup>13</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Неизданные материалы экспедиции Б.М. и Ю.М. Соколовых. 1926–1928. По следам Рыбникова и Гильфердинга: в 2 т. / вступ. ст., подг. текста, науч. коммент., справ. аппарат В. А. Бахтиной; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН. М.: Наука. 2007. Т. 1. Эпическая поэзия. 2007. – 629 с.; М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 2. Народная драма. Свадебная поэзия. Необрядовая лирика. Частушки. Сказки и несказочная проза. Творчество крестьян. – 768 с.

<sup>2</sup> Онежские былины / подбор былин и науч. ред. текстов Ю. М. Соколова; подгот. текстов с печати, примеч. и словарь В. И. Чичерова. М., 1948. (Летописи. Т. 13).

<sup>3</sup> Бахтина Б. А. Фольклористическая школа братьев Соколовых. Достоинства и превратности научного знания. М., 2000; «Верю, мы для России пригодились»: переписка Б.М. и Ю.М. Соколовых (1921–1923) // Из истории русской фольклористики. СПб., 1998. С. 9–216; Из далеких двадцатых годов двадцатого века (Исповедальная переписка фольклористов Б.М. и Ю.М. Соколовых) / подгот. текстов, вступ. ст., коммент. и указатели В. А. Бахтиной. М.: ИМЛИ РАН. 2010. – 816 с.

<sup>4</sup> Бахтина В. А. М. К. Рябинин — свадебный дружка // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера: материалы IV Междунар. науч. конф. «Рябининские чтения – 2003». Петрозаводск, 2003. С. 3–5.

<sup>5</sup> Неклюдов С. Ю. От составителя // «Наивная литература»: исследования и тексты / сост. С. Ю. Неклюдов. М., 2001. С. 4–14.

<sup>6</sup> О значении этого издания см.: Лойтер С. М. Экспедиция Б.М. и Ю.М. Соколовых «По следам Рыбникова и Гильфердинга» и ее участница Е. В. Ржановская // Учен. зап. Петрозаводск. гос. ун-та. Сер. «Общественные и гуманитарные науки». 2012. № 1 (22). С. 61–66.

<sup>7</sup> К. И. Лыжина (1912–1995), А. В. Лыжина (1937–1991). Носительницы большого разножанрового репертуара были «открыты» нами (автором этих строк

и студентами Карельского пединститута: Л. Зевахиной, Л. Приходько, К. Дешиной, А. Ивановой, Т. Жукевич) в процессе фольклорной практики в Петрозаводске в 1981 г., в последующие 1982–1984 гг. они исполняли эту песню для других участников фольклорной практики, на фольклорном вечере в Карельском пединституте, в Петрозаводской консерватории; во вт. пол. 1980-х гг. стали членами ансамбля «Карельская горница», руководимого фольклористом-хореографом В. В. Мальми. Материалы, записанные от К.И. и А.В. Лыжиных, хранятся в архиве Карельского научного центра РАН.

<sup>8</sup> Путилов Б. Н. Вступительное слово // Рябининские чтения – 95: сб. докладов Междунар. научн. конф. Петрозаводск, 1997. С. 5.

<sup>9</sup> Калашникова Р. Б. Беседы и беседные песни Заонежья второй половины XIX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. 162 с.

<sup>10</sup> Великорусские народные песни, изданные проф. С. И. Соболевским. СПб., 1902. Т. 7. С. 436–441. № 487–489.

<sup>11</sup> Песни Печоры / изд. подгот. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963. С. 291–292. № 263.

<sup>12</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Рус. яз., 1980. Т. 4. С. 172.

<sup>13</sup> Архив КарНЦ РАН. Оп. 1, ф. 1, колл. 207, ед.хр. 2.

## *Н. В. Пращерук*

### ЗАБЫТЫЙ РОМАН Д. Н. МАМИН-СИБИРЯКА

#### Статья вторая<sup>1</sup>



Романное творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка обширно: он автор 15 романов! Но, наряду с хорошо известными произведениями этого жанра («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Хлеб» или «Три конца»), многие из них представляет собой забытую страницу русской романистики, в частности, роман «Ранние всходы», написанный в 1896 г. сразу после «Черты из жизни Пепко» и тоже относящийся к «петербургским».

Казалось бы, этому роману «повезло» больше, чем, например, «Падающим звездам» (1899), вообще не переиздававшимся: он напечатан в советское время в 12-томном собрании сочинений Мамина-Сибиряка (1950 г.) с примечаниями Е. А. Боголюбова<sup>2</sup>. Но читательского интереса роман не вызвал и серьезной литературоведческой оценки не получил. Между тем это произведение, как нам кажется, достойно быть вписанным в историю не только региональной русской литературы.

Как и другие «петербургские» тексты писателя, роман «Ранние всходы» представляет интерес своей включенностью в пространство литературной классики XIX века. Интертекстуальные коды известных классических произведений, которые логично рассматривать как своеобразный инструментарий для прочтения прозы писателя, — такая же неременная особенность «петербургского» цикла, как региональный колорит его «уральских» произведений.

Если «Именинник» по своей проблематике, типу героя и структуре отсылает нас к «Бесам», а в «Падающих звездах» угадывается переключка с романами Гончарова и Толстого, то роман «Ранние всходы», без сомнения, несет в себе чеховский код. В обсуждаемых героями темах, выборе сюжета и расстановке персонажей узнается *след* «Скучной истории» Чехова.

Экзистенциальная драма, которую в ситуации приближающейся смерти переживает чеховский герой и которая созвучна мироощущению Мамина в 1890-е гг., по существу формирует основную проблематику романа и его тональность. Так, один из главных персонажей Василий Васильевич Анохин, который, подобно Николаю Степановичу, дослужился до тайного советника и «его превосходительства», размышляет, как и герой Чехова, о том, что его жизнь, несмотря на очевидность результата профессиональных и личных усилий, есть лишь подобие, призрак жизни настоящей (чеховский контекст может быть расширен также близкой по авторской интенции повестью Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»):

И ему начинало казаться, что в его чиновничьем благополучии было что-то неладное, что он прожил всю жизнь в каком-то пустом месте и что, главное, не умел дать детям настоящего воспитания. Для чего он вообще жил, работал, хлопотал, и чем потом дети помянут его, когда его не будет на свете? А вот племянница Маша — другое дело. Она с собой принесла в столицу такую хорошую молодую заботу, жажду знания и способность трудиться. Да, эта будет работать, а его дети шлопайничать... Старику страстно хотелось обнять вот эту хорошую Машу и рассказать ей всё, всю свою жизнь, и научить ее, чтобы она так не жила (207).

Герой Мамина, подобно своим предшественникам из упомянутых произведений Чехова и Толстого, остро переживает ситуацию одиночества в семье: «Много таких сцен он перенес на своем веку, но именно эта ему показалась особенно обидной, — он почувствовал себя чужим в собственном доме. Все чужие — и жена, и сын, и даже дочь, которую он любил больше всех» (205).

Тема глубокой неудовлетворенности жизнью усиливается, находя отклик в душе молодой героини, своеобразно отражаясь в ее размышлениях: «Когда дядя ушел, на девушку напало тяжелое раздумье. Ей сделалось как-то особенно жаль хорошего старика, а потом явилась грустная

мысль о том, что, вероятно, каждый под старость кончает так же, то есть умирает неудовлетворенным» (222).

Автор «Ранних всходов», по существу, дублирует чеховскую систему персонажей сходным «набором» социальных и внутрисемейных ролей: главный герой (сделавший блестящую карьеру) — семья: жена (постаревшая, пошлая, «чужая»), дочь (добрая, но избалованная, нервная), сын («шелопай») — племянница (самый близкий человек, по аналогии с воспитанницей у Чехова), муж дочери (ничтожный человек), поклонники дочери и племянницы и др. Знаменательно, что Катя из «Ранних всходов», «заступившая» на место дочери, фактически повторяет судьбу чеховской героини-воспитанницы: неудачное замужество, разочарование в театре, и в себе как актрисе. Правда, маминская история завершается гибелью героини, что вполне закономерно, если иметь в виду биографический контекст и усиливающееся влияние модернистской эпохи.

В этом романе много рассуждений и диалогов о смысле жизни, о науке, об искусстве — в частности, о театре, что также напрямую связывает его с одним из самых «идеологических» произведений Чехова.

Вместе с тем, на чеховском фоне своеобразие романа, собственно маминские акценты, выявляются более чем определенно. Начнем с названия. «Ранние всходы» контрастируют со «Скучной историей», и особенно — с подзаголовком — «из записок старого человека». Этот контраст означает нечто большее, нежели интерес Мамина-художника к героям другой возрастной категории. Уральский писатель выдвигает на первый план сюжетного действия линию вступающих в жизнь, вероятно, стремясь показать, как «помолодел» экзистенциальный кризис.

В отличие от Чехова, здесь в центре истории двух юных героинь — Марии Честюниной, приехавшей в Петербург из провинции учиться на врача, и ее двоюродной сестры Кати, дочери статского советника Анохина, убежавшей из семьи «в актрисы» и связавшей свою судьбу с человеком этой среды. В расстановке персонажей, казалось бы, уже заложен урок автора — «делать жизнь с кого»: Катя, горько разочаровавшись в своем выборе, сама обрывает свою жизнь, а Честюнина, отказываясь от страстей и отстаивая свою независимость, оканчивает университет, живет и работает в провинции. Но в эпилоге она тоже показана опустошенной и разочарованной. Роман завершается красноречивой сценой на кладбище: «...Проехали в Александро-Невскую лавру, где с большим трудом разыскали могилу Кати. Честюнина долго стояла перед ней и не замечала, как по ее лицу катились слезы. Это были слезы о несбывшихся надеждах, разбитых иллюзиях далекой юности и о чем-то таком, что осталось невыполненным» (338). Еще красноречивее последняя фраза героини, завершающая и весь роман: «Я здесь похоронила себя...» (339). Финалом,



не оставляющим никаких иллюзий, автор разрушает читательские ожидания, что, в свою очередь, приводит к необходимости многое пересмотреть в сложившихся представлениях о Мамине-художнике.

Главная тема романа, обозначенная заголовком, поддержана системой собственных имен. Так, хозяйка комнат, которые сдаются студентам, носит фамилию Приростова, а имя — Парасковья (с дружеским добавлением Пятница). Приростова окружена молодежью, искренне опекает жильцов, принимает участие в их делах. Но если учесть ту злую роль, какую, сама не ведая того, она сыграла в судьбе Кати, устраивая ее «счастливый брак» и укрывая от отца-«деспота», семантика ее фамилии привносит интонацию горькой иронии: вопрос, каким «прирастанием» и к чему оправдана ее деятельность, остается без ответа.

На наш взгляд, имя ее тоже знаково: связано с особым статусом святой Параскевы Пятницы в русской культуре. Значение имени (Параскева — канун праздника Воскресения, приготовление, ожидание праздника) усиливает интонацию горькой иронии: Девушка отличалась редкой красотой, но не обращала никакого внимания на юношей, домогавшихся ее руки: она уневестилась Бессмертному Жениху, для Которого жила в святости и праведности. Параскева непрестанно исповедовала перед народом Христа<sup>3</sup>. Не отражается ли этот сюжет из жития святой в истории беззаветной верности Приростовой своему мужу — Ивану Михайловичу? И нет ли дополнительной иронии в том, что вместо изображений Христа она любовно хранит издания Молешотта, Фогта, Бокля?

Жизнь святой — приготовление к Празднику Воскресения, встрече с Небесным Женихом. Парасковья в романе живет в окружении студентов, обучающихся профессиональному мастерству, как будто в центре многих и многих «приготовлений» к будущему высокому служению. Как тут, имея в виду финал романа, не вспомнить рассуждения повествователя из герценовского романа «Кто виноват?»: «Он, как шестнадцатилетний мальчик, готовился начать свою жизнь, не замечая, что дверь, ближе и ближе открывавшаяся, не та, через которую входят гладиаторы, а та, в которую выносят их тела»<sup>4</sup>.

В числе благих дел святой Параскевы особо отмечены гостеприимство, готовность привечать странников, что также проецируется в романе на основное занятие героини. Не забудем и того, что святая Параскева Пятница считалась покровительницей брака. В романе имплицитно «присутствуют» и другие события из жития святой, а также традиции, связанные с ее почитанием<sup>5</sup>. Однако герои, погруженные в житейско-бытовой план и в переживания своих страстей, не ощущают этих символических переключек. Они равнодушны к религиозной сфере человеческого бытия. Показателен эпизод, когда умирающей Кате сиделка предлагает «читать

«Богородицу»: «Оставшись одна, больная страшно затосковала. Ей казалось, что она не дожидается отца... Боже мой, как мучительно долго тянется время в клинике. Больная считала минуты и всё смотрела на дверь.

— Скоро, барышня... — повторяла сиделка. — Вы читайте “Богородицу”, время-то и пройдет незаметно» (328–329). Предложение сиделки не вызвало никакого отклика, Катя лишь «с удивлением принималась рассматривать эту сиделку» (329).

Но вернемся к именам. Сам способ называния героев, как нам представляется, может многое прояснить в позиции автора. Так, первая из главных героинь постоянно (за исключением начального предложения) именуется повествователем по фамилии — *Честюнина*, тогда как вторая называется *Катей*. Так изначально задается контраст характеров и судеб. Кроме того, необычность такого называния героини акцентируется тем, что все другие персонажи (генерал Анохин, Катя, Эжен, Андрей, Жиличко, Парасковья Пятница) находят для нее «свои» имена: Маша, Марья Гавриловна, Маня, Манюточка, Маруся и даже Мариэтта. Для повествователя же она остается *Честюниной* как знак принадлежности особому кругу людей: честных, рациональных, «правильных», надеющихся на самих себя и на свой труд и по-человечески ограниченных. Так, изображая девушек-курсисток, автор заостряет проблему стирания индивидуальности, помещает их печатью общего:

В громадной аудитории, устроенной амфитеатром, собралось до полутораста курсисток. Кого-кого тут не было: сильные брюнетки с юга, белокурые немки, русоволосые девушки средней России, сибирячки с типом инородок. За вычетом племенных особенностей, оставался один *общий тип* — преобладала *серая девушка*, та безвестная труженица, которая несла сюда всё, что было дорогого. Красивых лиц было очень немного, хотя это и не было заметно (218) (курсив везде мой. — Н. П.).

Образ эмансипированной женщины создается Маминым в традициях демократической прозы 1860-х гг. (органична в этом контексте диалогия Н. Г. Помяловского, в частности, его «Молотов»). Персонажи из круга Честюниной, герои ее несостоявшихся романов, именуется сходным образом: Крюков, Жиличко. Что касается щедрой россыпи имен, которой награждают героиню окружающие, думается, это «следы» авторской рефлексии по поводу богатых возможностей ее личности, оставшихся нереализованными. Каждое имя можно трактовать как намек на нераскрывшуюся индивидуальность, на иной вариант ее личной судьбы. В таком ономастическом контексте другие героини «с именем» от повествователя (Катя, Елена Федоровна, Елена Петровна) имеют свое «лицо», свою судьбу, хотя и обременены грузом ошибок, страстей, неправильностей и далеки от совершенства. А один из героев, жизнь которого, кстати, складывается удачнее, чем у других (он обретает личное счастье, семью), факти-

чески меняет свое имя. Сначала это Эжен, праздный и легкомысленный молодой человек, «шелопай», как его называют. После женитьбы на серьезной на целеустремленной Елене Петровне (отчество, вероятно, тоже не случайно!) он становится Евгением Васильевичем: «Эжена больше нет <...> Что же, совершенно правильно. Пора быть Евгением Васильевичем... Мне вообще не нравятся эти клички вместо настоящих имен. Нужно жить просто...» (322). (В совпадении имени маминского героя с Базаровым также можно обнаружить смысловой акцент, связанный с размышлениями писателя о будущем максималистов и нигилистов).

Мы расстаемся с Евгением Васильевичем, когда у него рождается сын. В эпилоге герой не упомянут, автор оставляет читателя с надеждой, что благополучие его не разрушено. Именно этот герой, сохранивший, при всем легкомыслии, чистое сердце («Да ведь он хороший... совсем хороший...») [309]), скорее всего и сможет спасти себя и своих близких от разочарования и саморазрушения.

Следовательно, в романе Д. Н. Мамин-Сибиряк снова возвращает к вопросу о необходимости обретения «своей домашней маленькой правды»<sup>6</sup>. Эта тема звучит в одном из последних диалогов, когда генерал Анохин, взволнованный известием о будущем внуке, формулирует свое теперешнее жизненное кредо:

Я думал о будущем человеке, и мне сделалось страшно за него <...> Я платил полторы тысячи за квартиру, пятьсот рублей за дачу, имел абонемент в опере, посещал первые представления — и не имел самого необходимого. Кому нужны все эти глупости? А ребенку нужен свежий воздух, трудовая обстановка, отсутствие всякой роскоши, а, главное, нужно, чтобы он видел настоящую жизнь. Мы сами убеждаем себя, что живем, а, в сущности, только притворяемся, да и притворяемся очень искусно... (322).

Думается, в этой «маленькой правде», обретенной и сформулированной героем, и отражается жизненная философия автора.

Таким представляется роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Ранние восходы» в первом приближении к нему после многих лет полного забвения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Нашу статью (о забытом романе Д.Н. Мамина-Сибиряка «Падающие звезды») см: Кормановские чтения: статьи и материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2013) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск: Удмуртский университет, 2013. С. 112–118.

<sup>2</sup> Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: в 12 т. Свердловск, 1950. Т. 8. С. 193–338. В дальнейшем ссылки на этот том с указанием страницы в тексте.

<sup>3</sup> См. об этом: Святая великомученица Параскева Пятница: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.belmagi.ru/gswjat/paraskryatn.htm>

<sup>4</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: в 8 т. М.: Правда, 1975. Т. 1. С. 121.

<sup>5</sup> См. об этом: «...Она строго исполняла заповеди Господни, всегда благоговеяно чтит пятницу и принимала странников в своем доме <...> Страждущие от наваждения нечистой силы считали за неперменное правило ставить пред иконою святой Параскевы Пятницы свечи в надежде получить свободу от нечистого духа... Святая Параскева Пятница считалась также покровительницею брака, и в этом случае ее ставили в близком отношении к Покрову. "Матушка Пятница-Параскева! — молились в старину девицы, — покрой меня поскорее", т. е. пошли скорее жениха, и т. п. <...> Святой Параскеве русские приписывали покровительство над торговлей, и от ее имени известны у нас исстари так называемые пятничкие торги и ярмарки. В древности на городских торжищах ставилась икона святой Параскевы Пятницы как покровительницы торговли <...> В честь святой Параскевы Пятницы в древнее время на перекрестках дорог ставили особенного рода столбы с изображениями святой Пятницы, которые и назывались ее именем. Памятники эти по своему значению были похожи на придорожные часовни или кресты и считались у наших предков священными и таинственными местами. Возле них древнерусский люд обыкновенно праздновал счастливую встречу с другом, отцом, сыном; тут же происходили последние расставания с отъезжающим в далекий путь; у этих же, наконец, пятниц девицы вымаливали себе хороших и добрых женихов» (Святая великомученица Параскева Пятница: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.belmagi.ru/gswjat/paraskpyatn.htm>).

<sup>6</sup> О философии «маленькой домашней правды» см.: Пращерук Н. В. Роман «Именинник», или «Рудин» 1880-х // Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: К 160-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти писателя / под общ. ред. [и с предисл.] О. В. Зырянова. Екатеринбург: Банк культурной инф., 2013. С. 228–240.

*А. В. Мельникова*

Очерки Д. Н. Мамина-Сибиряка  
«Зимняя вольница» и «Золотое гнездо»:  
опыт нарратологического анализа



В течение длительного времени при изучении творчества русских писателей второй половины XIX в. исследователи преимущественно обращали внимание на крупные эпические жанры, в частности, на жанр романа, однако изучение всего многообразия малых эпических форм, которые уже с 1860-х гг. начинают активизироваться в русской литературе<sup>1</sup>, не менее важно для создания наиболее исчерпывающей картины историко-литературного процесса. В связи с этим творческое наследие

Д. Н. Мамина-Сибиряка ассоциировалось прежде всего с многофигурными романами социальной проблематики<sup>2</sup>. Но именно появление сборника малой прозы «Уральские рассказы» (1888–1889) говорит о выборе писателем самостоятельного направления в органической связи с уральским материалом<sup>3</sup>. Предшествующий же этому сборнику период творчества, включающий в себя незаслуженно забытые разножанровые произведения малой прозы 1881–1886 гг., аккумулировал достижения писателя в планах манеры письма и мотивно-тематической структуры.

Наш выбор очерков Д. Н. Мамина-Сибиряка «Зимняя вольница», «Золотое гнездо» (оба — 1885 г.) для детального рассмотрения не случаен. С одной стороны, он определяется сочетанием важных тем, к которым автор будет возвращаться не раз, с другой — особой манерой повествования, отчасти связанной с жанровыми особенностями очерков и характером изображаемого материала. Названные очерки пока слабо изучены, что объяснимо их несистематическими публикациями в советское время.

Преобладающие формы повествования в большинстве очерков писателя в 1880-е гг. традиционны: от лица Я — с типом видения изнутри — и Он — с типом видения извне. В большинстве текстов 1881–1886 гг. и в книге «Уральские рассказы» присутствует форма повествования от первого лица<sup>4</sup> (I ф.), семантика которой, по концепции К. Н. Атаровой и Г. А. Лесскиса, связана с субъективностью, достоверностью, с наличием персонифицированного повествователя, существующего в том же мире, что и персонажи<sup>5</sup>. Менее представлена форма повествования от 3-го лица (II ф.), характеризующаяся семантикой вымысла, полнотой изображения внешнего и внутреннего мира, объективностью<sup>6</sup>.

Встречаются и довольно редкие формы повествования: от второго лица множественного числа (мы) в сочетании с традиционными от Я и Он, определяющими повествование в очерках «На золотом прииске», «Золотая ночь», «Зимняя вольница», «Золотое гнездо» (объединенных темой золота), что наиболее интересно а реализуется в двух последних.

Очерк «Зимняя вольница» (1885), опубликованный один раз при жизни автора, имеет жанровый подзаголовок: *Из записной книжки*. Структура жанра ориентирует и на документальную точность в изложении событий и фактов, и на свободную манеру воспроизведения. Как писал И. А. Дергачев, очерковый жанр позволял «подчеркнуть незавершенность произведения, неокончателность художественной мысли»<sup>7</sup>, а с помощью уточненных жанровых определений акцентировать «интерес к самому объекту повествования»<sup>8</sup>. Повествование структурируется в очерке с помощью маршрута, с самого начала определенного автором-повествователем: от Екатеринбурга — до Березовского завода, рядом с которым в XIX в. на промыслах добывали золото. Путевая канва организует разнородный

материал, включающий в себя и географические приметы местности, и статистические данные о золотодобыче, и этнографические элементы, и реплики жителей Березовска. Динамику повествованию придают фразы, «перевязывающие» материал (как правило, в начале или середине главы — всего их пять) и отражающие основные этапы дороги: «Наша кошевка быстро катилась по дороге в Березовск...»<sup>9</sup>; «— Вот и Березовск...» (270); «Наша кошевка бойко покатила мимо новых отвалов, над которыми старалась Березовская вольница» (273); «Осмотрев работы, мы отправились в обратный путь» (283) и др. Автор-повествователь обнаруживает знание изображаемой местности даже в коротких репликах о погодных условиях: «Именно такая наша уральская весна — капризная, непостоянная, взбалмошная» (266). А с зимними работами на Березовских золотых промыслах его впервые знакомит знакомый золотопромышленник Николай Гаврилович, своего рода проводник-попутчик, что выражается на лексическом уровне: *объясняет, говорит, указывает, заявляет*. Такая архетипическая пара характерна для жанра травелога с этнографической направленностью. С появлением фигуры проводника логично возникает форма второго лица множественного числа — «мы». Автор-повествователь и золотопромышленник — люди одного положения, знакомые, что и позволяет ввести такую форму (ср. невозможность такой «совместности» в случае с Ермолаем в «Записках охотника» Тургенева). Такая повествовательная форма показатель не только совместности действий повествователя и его экскурсовода (*мы отправились, мы проехали, мы поздоровались*), но и своего публицистичности, маркер достоверности и злободневности их *разговора* («Мы этот разговор привели с той целью, чтобы показать, какими невозможными условиями обставлено у нас практическое применение “устава о частной золотопромышленности”» [268]). Такая форма изложения неожиданна для жанра очерка-травелога. Для сравнения — газетная статья-фельетон Мамина-Сибиряка о П. П. Демидове «Один из анекдотических людей» с подзаголовком *Из уральской летописи*, в котором употребление формы Мы-публицистическое оправданно жанрово и стилистически: «...мы теперь решились побеседовать с читателем...»; «мы с намерением выждали...» (т. 3, с. 786) и др. Вероятно, в очерке «Зимняя вольница» такой прием понадобился Мамину для своеобразных констатирующих обобщений, пояснений. Публицистическое мы-повествование наблюдается и в его очерке «Золотое гнездо», о чем скажем позже.

В очерке «Зимняя вольница» можно встретить и безличное повествование, употребляемое при изложении исторических фактов или характеристике местных (географических, языковых и др. особенностей). Такие информативные вставки не маркированы конкретной формой повество-

вания, но принадлежат автору-повествователю, и тогда он сам по отношению к читателю становится гидом-проводником, приводящим статистические данные о добыче золота или разъяснения терминов, связанных с работой на золотых промыслах: «Золото бывает жильное, или коренное, которое заключается в кварце <...> потом бывает золото россыпное, или песчаное, которое произошло из жильного механическим путем...» (278). В той же роли он цитирует, например, по пути в Березовск, песню, связанную с селом Шарташ, или обращает внимание на речевые особенности местных жителей: «На Урале вместо “староверы” часто говорят “столоверы”, очевидно, что здесь искажено слово по созвучию, как говорят “соводни” вместо сегодня...» (269).

Текст «Зимней вольницы» организован таким образом, что одиночные реплики или диалоги персонажей чередуются с размышлениями или пояснениями автора-повествователя, но сам он в диалог не вступает. Повторяемость такого изложения создает к «ритмичность» повествования, поддержанную на формальном уровне делением на главки — в совокупности с четкостью маршрутного рисунка.

Впечатление репортажности придает данному очерку отсутствие большого временного промежутка между публикацией текста («Волжский вестник» за 1885 г., № 110–112) и описанными в очерке событиями. Так, говоря о дачах екатеринбургского казенного округа, автор-повествователь называет дату: май прошлого 84 года. Кроме того, он включает в текст живые диалоги старателей. Взаимодействием и связью разных форм повествования создается эффект его многослойности, рождаются два плана: мир персонажей, местных жителей, с сохранением лексических и фонетических особенностей их речи; и мир самого повествователя — его пояснений, выражения эмоций, комментариев по ходу передвижения. Так рождается сложная схема субъектно-объектных отношений эпического произведения, о чем писал Б. О. Корман: «Повествовательный текст принадлежит субъекту сознания с обязательной пространственной и временной точками зрения. Прямая речь героев принадлежит субъектам сознания с обязательной фразеологической точкой зрения»<sup>10</sup>. При этом личный повествователь предстает фигурой и рассказывающей, и рассказываемой, то есть перед нами гомодиегетический тип<sup>11</sup> повествования с использованием форм Я и Мы.. Я-повествователь чаще всего маркирует редкие реплики, внутренние монологи и мысли автора-повествователя<sup>12</sup> («...новому человеку, не привыкшему к печальной красоте наших мест, покажется здесь тяжело и грустно, но я люблю вот эту, именно более чем скромную, природу...» [277]), а Мы-повествователь сопровождает хронологическую канву совместного путешествия или (в ее публицистическом варианте) содержит авторские обобщения.

Сюжетно жанр путевых записок или заметок чаще всего не обладает завершенностью. Эту особенность мы видим и в очерке «Зимняя вольница». Познакомившись с зимними промыслами в Березовском заводе, автор-повествователь и его проводник отправляются в обратный путь, что могло бы стать завершающим очерк событием, однако финальный эпизод иной. Это — рассказ старателя Парамона, заканчивающийся следующей репликой:

— Да уж... и деды, и отцы золотом занимались, ну и нам, видно, заказали. Такие уж счастья... Слышал половицу: полюбил черт луковицу — плачет да грызет. Так-то и наше дело! (283).

С «Зимней вольницей» органично связан очерк «Золотое гнездо»: не только общим временем написания, содержательными перекличками, локальной конкретизацией («золотым гнездом» автор-повествователь называет Березовск), — но и сходными чертами повествования, что, вкупе с наличием функционально родственной фигуры автора-повествователя, позволяет нам говорить о тяготении Мамина к циклизации малой прозы.

При чтении очерка «Золотое гнездо» создается впечатление, что перед нами — данное в безличной манере, хронологически выверенное описание Березовска как «золотого гнезда»: тут приводятся даты и цифры, связанные с количеством добытого золота, а также цены, по которым оно сбывалось. Но «статистическое» и «тезисное» подкрепляется в очерке примерами-разговорами повествователя с самими березовцами:

Из окружающих Екатеринбург селений Березовск <...> пользуется самой плохой репутацией и служит главным поставщиком «жертв общественного темперамента».

— Почему же шарташские, укутские и верхисетские бабы и девки не гуляют так? — спрашивал я у знакомых березовцев.

— Стоит, барин, толковать... — брезгливо отзывались вопрошаемые (286).

Отступления подобного рода предельно дозированы. Автор постоянно возвращает читателя к статистической канве или к оценочным характеристикам повествования: «Вернемся к цифрам» (287); «Здесь нам необходимо оговориться» (288); «Мы не шутим, а говорим серьезно» (291); «Закончим наш очерк...» (292). Автор-повествователь последовательно рассуждает о нескольких периодах в истории Березовска, связанных с золотодобычей. Говоря о так называемом «жильном» и «россыпном» периоде, он уже не прибегает к определению терминов, давших название этим периодам, возможно, потому, что читатель предположительно имеет некоторое знание на этот счет, почерпнутое, например, из очерка «Зимняя вольница». Повествователь уже знаком с Березовским заводом, не впервые общается он со многими жителями, так что функция знакома-



гида, выполняемая золотопромышленником Николаем Гавриловичем в предшествующем очерке, здесь уже не востребована. Самостоятельно и со знанием дела рассуждает повествователь о городе, делает масштабные обобщения, всё чаще используя условно названную нами форму Мы-публицистическое и безличную форму повествования. Стремление описать Березовск наиболее полно, затронуть многие сферы существования местных жителей — такова глобальная задача повествователя. Вот почему его собеседники здесь — люди самые разные: учитель березовской заводской школы, березовский старожил, старик, отставной чиновник, штейгер старой закалки, знакомый служащий, швец. Очерк включает в себя диалоги повествователя с местными жителями, статистические материалы, авторские размышления, а потому более тяготеет к художественно-публицистической манере<sup>13</sup>.

Условно в «Золотом гнезде» можно выделить ритмический повествовательный рисунок, похожий на представленный нами в предыдущем очерке. Как и в «Зимней вольнице», финал очерка «Золотое гнездо» открытый: в первом всё обрывается на реплике персонажа, а во втором — на безличной «тезисной» фразе, относящейся контекстуально к личному повествователю: «На десять тысяч Березовского населения приходится всего две школы — мужская на 90 мальчиков и женская на 90 девочек, и в то же время больше 20 кабаков...» (293). Незавершенность, характерная, как видим, и для жанра *путевых, записных книжек*, и для жанра *очерка* в принципе, проявляется в рассматриваемых текстах на уровне структуры повествования: ритмический рисунок форм повествования без ущерба для содержания можно завершить в любом месте.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Дергачев И. А. Динамика повествовательных жанров русской прозы 70–90-х годов XIX века // Русская литература 1870–1890-х гг. Свердловск, 1976. Вып. 9. С. 7; Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX – XX века. Л., 1979. С. 3; Гусев В. А. Взаимодействие жанров в русской прозе конца XIX века // Жанры русского реализма: сборник научных трудов. Днепропетровск, 1983. С. 93.

<sup>2</sup> См.: Слобожанинова Л. М. Типология малых жанров в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения, Екатеринбург, 2013. С. 96; Евстафьева Е. Н. Д. Н. Мамин-Сибиряк в оценке русской критики (60–90-е годы XX века) // Дергачевские чтения – 2000: русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Междуар. науч. конф. Екатеринбург, 2001, Ч. 1. С. 73.

<sup>3</sup> См.: Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск, 2005. С. 43.

<sup>4</sup> См.: Зырянов О. В. «Уральские рассказы» как художественная целостность // Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения. Екатеринбург, 2013. С. 111.

<sup>5</sup> См.: Атарова К. Н., Лесскис Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. № 4. С. 345–347.

<sup>6</sup> Там же. С. 34.

<sup>7</sup> Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе... С. 32. См. примеч. 3.

<sup>8</sup> Там же. С. 37.

<sup>9</sup> Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: в 20 т. Екатеринбург, 2007. Т. 4. С. 267. Далее тексты цит. по этому изд. с указанием в скобках страницы.

<sup>10</sup> Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 268.

<sup>11</sup> См.: Современное зарубежное литературоведение. М., 1999. С. 25.

<sup>12</sup> См.: Проскурина Ю. М. Образ автора в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка начала восьмидесятых годов XIX века // Д. Н. Мамин-Сибиряк — художник: сб. науч. трудов. Свердловск, 1989. С. 38.

<sup>13</sup> См.: Груздев А. И. Д. Н. Мамин-Сибиряк. М., 1958. С. 40.

*Нгуен Тхи Тхыонг*

**АНТРОПОНИМИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА  
В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «НАТАЛИ»:  
портрет и имя**



Рассказ «Натали» входит, как известно, в «закатный» цикл И. А. Бунина «Темные аллеи», отличающийся редким единством смыслового содержания. Вряд ли прав И. Сухих, который пишет, что «сборник сложился немудрено, принципиально старомодно», «Бунин просто объединяет в три раздела тексты по периодам: 1937–1938; 1940–1941; 1943–1945»<sup>1</sup>. Ведущая тема цикла — любовь, «всевластие любви»<sup>2</sup>, по словам В. А. Гейдеко, и это всевластие — трагично. О том же говорит О. Михайлов: «Поздному Бунину близость любви и смерти, их сопряженность представлялась

частным проявлением общей катастрофичности бытия, непрочности самого существования. Любовь прекрасна, любовь обречена — эти понятия окончательно совместились и совпали»<sup>3</sup>.

Обреченность любви рассказ «Натали» демонстрирует прежде всего на уровне сюжета, и это очевидно. Он тоже посвящен теме любви, но здесь любовь предстает не только как психологическое переживание: явлена ее иррациональная сторона, ее непостижимая сущность. Виталий Мещерский, молодой человек, недавно поступивший в университет, приезжает на каникулы домой, воодушевленный желанием найти «любовь без романтики». Следуя своим планам, он ездит по соседским имениям и в один из дней попадает в дом своего дяди. Попутно упоминается о детской влюбленности героя в кухню Соню, которую теперь он встречается и с которой немедленно начинает роман. Так формируется сюжет рассказа. Нам хотелось бы в этой статье «выйти» за рамки сюжета и обратиться к вещам более тонким, связанным с семантикой подтекста и открывающимся только при вдумчивом, пристальном прочтении. Нас будут интересовать имя и портрет заглавной героини, поскольку в их прямо не проявленных перекличках мерцает, а потом и грозно заявляет о себе подтекстовая семантика, по мнению А. Б. Пеньковского, — часть антропонимического пространства произведения. Он пишет: «Персонажные имена образуют поверхностный, но самый представительный слой художественного текста и составляют целостное единство со всеми признаками структурно-системной организации, которая оказывается моделью художественного мира, задает координаты места и времени, несет информацию и об авторе, и о тексте: о его жанре, о сюжете, о героях, об их отношениях и об их судьбах»<sup>4</sup>. Исследователь предлагает идти путем комплексного филологического анализа той части художественной системы, к которой принадлежат имя и портрет и в которую они входят как равноправные и зависимые друг от друга элементы.

Как считает Ежи Фарино, «в художественном произведении выбор имени для персонажей — это один из элементов моделирующей системы»<sup>5</sup>. В «Темных аллеях» этот элемент несет в себе удивительную связь с портретом героини. «Увидеть, воплотить в портрете душу человеческую во всей ее сложности, разгадать человека, сказать о нем еще не сказанное»<sup>6</sup> помогает имя.

Имя заглавной героини рассказа «Натали» — высокое, изысканное, тонченное, — французский вариант традиционного русского имени Наталия (Наталья). Традиционное имя Наталья происходит от латинского *Natalis* — родной. Но этого толкования недостаточно: в церковном календаре святую Наталью почитают как бескровную мученицу, которая страдала горем своего супруга<sup>7</sup>.

Еще один нюанс семантики имени Наталья связан с тем, что восходит оно к латинскому названию праздника Рождества, а это придает ему особый свет свершившегося чуда, ставшего причиной появления одного из центральных праздников христианского календаря. Неслучайно героиня по имени Натали (Наталья) обладает не только обычной земной красотой, но в одном из эпизодов рассказа ее облик отмечен красотой святости. В ней заметны также черты национального начала, эстетические представления о национальном женском типе как выражении общенародного эстетического идеала. И в то же время в рассказе это имя несет нечто роковое, неумолимую власть обстоятельств, грозную силу судьбы.

В чем же дело? Обратим внимание на то, что И. А. Бунин называет свою любимую героиню не русским именем, а принятой в высшем свете офранцуженной его формой *Натали*, так как все герои рассказа принадлежат дворянской культуре. Подобную трансформацию традиционно-русского имени мы видим в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», где героиню называют Ниной и Настасьей, причем *Настасья* прозвучало лишь однажды, а с именем Нина героиня вошла в сознание и память читателей. Как поясняет А. Б. Пеньковский, «поскольку имя Настасья, которое в XVIII веке входило в общерусский женский именник, но было особенно широко распространено среди крестьянок, в XIX веке должно было восприниматься как сниженное и провинциальное», оно было заменено на имя Нина, ставшее тогда модным, романтическим, светским. Оно вошло в русскую поэзию с полунарицательным значением «возлюбленная», «милая», «дева». Исследователь подчеркивает: «Это имя — метка чужого мира, яркая и нарядная маска, чуждая той, что соблазнилась ее надеть и заплатила за это ценою жизни»<sup>8</sup>. Нина — роковое имя, обреченное на трагедию. «Переименование Настасьи Павловны в Нину, что одно уже — в связи с отказом от крестного имени и, следовательно, от небесного покровительства и защиты — таило в себе определенную угрозу и роковое отождествление имени и объекта наречения»<sup>9</sup>. Так имя предопределяет горькую судьбу героини.

Вспомним, что Наталью Николаевну Пушкину тоже в свете звали *Натали*, и она была вовлечена в гнусную интригу, впоследствии приведшую к дуэли. В раскладе пушкинской судьбы имя *Nathalie* читается как роковое.

Кто знает, думал ли об этом Бунин, выбирая имя для своей героини, но «сюжетные судьбы персонажей часто предопределены выбранным для него именем»<sup>10</sup>. Избрав имя Натали для главной героини рассказа, Бунин как бы готовит читателя к трагическому финалу; словно чувствует, что офранцуженное имя сулит роковую предопределенность. Можно сказать, что Натали — заложница своего имени, и ее судьба, как и судьба лермонтовской Нины, не могла быть иной.

В рассказе Бунина имя уже заключает в себе установку на специфическую портретность его носительницы: в какой-то мере выражает необычный, элегантный женский образ, отмеченный в то же время тревожной духовностью. В тексте есть несколько портретов Натали, и в каждом из них возникает что-то новое, для читателя неожиданное: тончайшие нюансы колебаний, передающие различные душевные состояния героини.

Читатель знакомится с Натали через характеристику, которую дает Соня, а не автор:

Это Наташа Станкевич, моя подруга по гимназии, приехавшая погостить у меня. И вот это уж действительно красавица, не то что я. Представь себе: прелестная головка, так называемые «золотые» волосы и черные глаза. И даже не глаза, а черные солнца, выражаясь по-персидски. Ресницы, конечно, огромные и тоже черные, и удивительный золотистый цвет лица, плечей и всего прочего<sup>11</sup>.

Это говорит о потенциальном чувстве соперничества: Соня признает, что Натали — красавица, но просторечная частица «уж» как будто готовит к иронии, к внутреннему несогласию с противопоставлением одной красоты другой. Слово «головка» с уменьшительным элементом ирионии и оборот «так называемые золотые волосы» выражают ее неискренность. Соня обращает внимание на *золотые волосы* и *черные глаза* подруги, что явно контрастирует. (Причем, это сочетание будет затем подчеркиваться в тексте неоднократно.) В традиционном русском менталитете контраст в цвете волос и глаз предопределяет сложность судьбы человека, а ссылка на Персию — ироническая отсылка к восточной стилистике, где красота выражается в устойчивой метафорической образности. «Черное солнце» — оксюморон, в котором также слышится дальний отзвук трагизма. Образ «черного солнца» в художественном сознании — это предощущение катастрофичности бытия. «Ресницы, конечно, огромные и тоже черные» — здесь вводное слово усиливает скрытую иронию. На взгляд Сони, у Натали тонкая красота и нежный характер, но заключительная ее фраза явно недружественная: «...Очень трогательная девочка, стройненькая, еще хрупкая. Умница, только очень скрытная, не сразу разберешь, умна или глупа...» (374).

Примечательно, что портрету самой Сони автор уделит гораздо меньше внимания, чем внешности Натали. В Соне подчеркнуты внешние, телесные прелести, к которым влечет молодого героя: достаточно было ему несколько дней не видеть Соню — и он забыл о чувственном наваждении. В Натали ощущается нечто противоположное Соне — от ее облика веет духовностью, чистотой, загадочностью. Такая героиня интересна самому автору, который считает, что «женщина — это что-то божественное, неземное, загадочное, это то, что необходимо разгадать, а разгадать, познать тайну настоящей красоты очень сложно, практически невозможно»<sup>12</sup>.

Другой портрет Натали автор тоже дает не описательно, а через восприятие главного героя Виталия Мещерского:

<...> она вдруг вскочила из прихожей в столовую, глянула, — была еще не причесана и в одной легкой распашонке из чего-то оранжевого, — и, сверкнув этим оранжевым, золотистой яркостью волос и черными глазами, исчезла (375).

«Вскочила» и «исчезла», «не причесана», «в распашонке», — всё это говорит о детскости ее характера. Она поражает неожиданностью, естественностью, легкостью. Всё это порождает в герое психологическую параллель: внезапность и кратковременность мига, острота ощущения, построенная на контрасте света и тьмы. Такое появление Натали вызвало его интерес: он испытывает то изумление, то восхищение и с того момента всегда ждет ее с нетерпением:

<...> она и вскочила, мелькнула и скрылась, сразу поразив меня радостным восхищением. Я вышел на балкон изумленный: в самом деле, красавица! — и долго стоял, как бы собираясь с мыслями. Я так ждал их в столовую, но когда наконец услышал их в столовой с балкона, вдруг сбежал в сад, — охватил какой-то страх не то перед обеими, с одной из которых я имел уже пленительную тайну, не то больше всего перед Натали, перед тем мгновенным, чем она полчаса тому назад ослепила меня в своей быстроте <...> и встретил и веселую смелость Сони и милую шутку Натали, которая с улыбкой вскинула на меня из черных ресниц сияющую черноту своих глаз, особенно поразительную при цвете ее волос» (377).

Здесь герой уже почувствовал ослепительную красоту Натали, которая исходит из милой улыбки, цвета глаз и волос. В герое возникло чувство восхищения ее обликом, похожее на любовь. Каждый раз в ее присутствии это чувство усиливается в герое. Впечатление от внешнего облика Натали обогащается каждый раз новыми нюансами:

<...> а она, в холстинковой юбочке и вышитой малороссийской сорочке, под которыми угадывалось всё юное совершенство ее сложения, казалось чуть не подростком <...> В легком и широком рукаве сорочки, вышитой по плечам красным и синим, была видна ее тонкая рука, к сухо-золотистой коже которой прилегали рыжеватые волосы, — я глядел и думал: что испытал бы я, если бы посмел коснуться их губами! И, чувствуя мой взгляд, она вскинула на меня блестящую черноту глаз и всю свою яркую головку, обвитую плетью довольно крупной косы. Я отошел и поспешно опустил глаза, увидав ее ноги сквозь просвечивающий на солнце подол юбки и тонкие, крепкие, породистые щиколки в сером прозрачном чулке <...> (379).

Такая характеристика контрастна первому портрету Натали, который дала Соня. Герой говорит о красоте Натали с восхищением, и через его впечатление раскрываются молодость, чистота и непорочность героини. Эпитет «породистые щиколки» говорит об аристократизме ее природы. Пораженный красотой Натали, герой рад возможности просто посмотреть

на нее, любоваться ею: «В том-то и была высшая радость, что я даже *помыслить не смел* о возможности поцеловать ее с теми же чувствами, с какими целовал вчера Соню!» (379).

Герой несет в себе, в своей душе редкий дар обожания возлюбленной. Обратим внимание на то, что портреты героинь построены на контрасте. В контрастной композиции образов Сони и Натали очевидна связь с античной традицией трактовки женской природы: женщина-ангел, дающая высшую небесную радость, воплощается в образе Натали; женщина-демон, разжигающая страсть чувственной любви и несущая беду, раскрывается в образе Сони.

Важно заметить, что портрет Натали на протяжении произведения меняется в зависимости от того, как меняется отношение к ней главного героя, как изменяется его внутреннее состояние, а также — какие изменения происходят в ее душе. Можно сказать, что меняющийся портрет героини участвует в развитии сюжета произведения. Вот портрет Натали в момент ее влюбленности:

Вышла Натали только к вечернему чаю, но вошла на балкон легко и живо, улыбнулась мне приветливо и как будто чуть виновато, удивив меня этой живостью, улыбкой и некоторой новой нарядностью: волосы убраны туго, спереди немного подвиты, волнисто тронуты щипцами, платье другое, из чего-то зеленого, цельное, очень простое и очень ловкое, особенно в перехвате на талии, туфельки черные, на высоких каблуках <...> она вдруг вошла с этой живостью и несколько смущенной приветливостью <...> (383).

Новая нарядность, приветливая улыбка, стеснительный вид, — любовь еще более усиливает ее природную красоту. Герой в восторге и с обожанием смотрит на нее. Такого счастья в жизни он еще не испытывал. «Она тихо и долго поглядела на меня <...> она даже слегка раскрыла губы: “Это неправда?”»; «Она <...> покраснела — тонко и ало...» (383).

Соня энергична, активна, слишком открыта, а поэтому быстро становится не интересной герою, тогда как в Натали ощущается скрытая, сокровенная прелесть, которая пленяет его, вызывает уважение, восхищение.

Еще один портрет Натали — после ее замужества. Герой наблюдает издали:

<...> как высока она в бальной высокой прическе, в бальном белом платье и стройных золотых туфельках, кружившаяся несколько откинувшись, опустив глаза, положив на его плечо руку в белой перчатке до локтя таким изгибом, который делал руку похожей на шею лебедя. На мгновение черные ресницы ее взмахнулись прямо на меня, чернота глаз сверкнула совсем близко <...> (389).

От ее облика на героя веет царственным благородством. Здесь уже не подростковые черты — перед нами великолепие замужней светской

женщины. Ассоциации с образом лебедя, белый цвет платья и перчаток также подчеркивают ее красоту, чистоту и в то же время — недостижимость.

Судьба горько определила их следующую встречу — на похоронах мужа Натали:

<...> впереди всех, в трауре, со свечой в руке, озарявшей ее щеку и золотистость волос, — и уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз. <...> И, подойдя, с ужасом восторга взглянул на иноческую стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной, на чистую, молодую красоту лица, ресниц и глаз, при виде меня опустившихся, низко, низко поклонился <...> (391).

Портрет героини в этом эпизоде предсказывает развязку событий. Черный цвет платья Натали, “ужас восторга”, переживаемый героем, — всё это еще и “предвестники” трагического финала. В облике Натали автор отмечает нечто иконописное: «<...> ты со свечой в руке, твой траур и твоя непорочность в нем. Мне казалось, что святой стала та свеча у твоего лица» (396).

Последняя фраза поднимает Натали на неземную высоту, когда герой «уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз». Характерно, что авторская оценка автора выражается направлением света: не свеча — символ очищения — освящает Натали, а Натали освящает свечу.

Таким образом, в динамике портретных перемен мы пронаблюдали, как меняется героиня и как через эту динамику выражается авторское отношение к ней. В этих наблюдениях проступают особенности авторского мироощущения, специфика индивидуального писательского стиля, характерная черта которого — несовместимость красоты и обыденности, любви и жизни. Трагический финал рассказа в бунинском мире закономерен: «...смерть вторгается в бунинские рассказы, завораживает внимание писателя, заставляет его вглядываться в горстку пепла, что был недавно высокой, прекрасной женщиной»<sup>13</sup>. Но — «Разве бывает несчастная любовь? <...> Разве самая скорбная в мире музыка не дает счастья?» (394).

О двойственности переживания любовного чувства в художественном мире Бунина писал в свое время А. А. Волков: «Какие бы сюжетные ходы ни выбирал писатель для воплощения темы любви, любовь всегда — великая радость и великое разочарование, она всегда огромное обещание и несбывшиеся надежды, она всегда — глубокая и неразделимая тайна»<sup>14</sup>.

Подытожим в итоге сказанного тот аспект художественной философии Бунина, который открывает потаенное единство имени и портрета. Имя, несущее роковую мету, накладывает свою власть на судьбу героини. Загадочность и необычная красота, которыми она отмечена, близки



идеальному воплощению женственности «серебряного века», с высотой его помыслов и катастрофичностью эпохи. Имя Натали в разные периоды жизни сливается с ее портретом как тонкий семантический подтекст, характерный для стиля писателя. А во внешности героини просвечивают черты национального женского типа, соответствующие бунинскому эстетическому идеалу: знаки тихого и кроткого света, доброты и гуманности. Но, как видно из подтекста рассказа, «офранцузенное» имя несет в себе роковую предопределенность в участи Натальи, «бескровной мученицы» христианского канона. Имя *Натали* сливается с портретом героини в разные периоды жизни, создавая особую антропологическую семантику бунинского письма.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сухих И. Н. Русская любовь в «Темных аллеях» // Сухих И. Н. Двадцать книг XX века. СПб., 2004. С. 272, 272–273.

<sup>2</sup> Гейдеко В. А. Чехов и Бунин. М., 1996. С. 206.

<sup>3</sup> Михайлов О. А. И. А. Бунин: Очерк творчества. М., 1967. С. 237.

<sup>4</sup> Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы. М., 2003. С. 584.

<sup>5</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 131.

<sup>6</sup> Андроникова М. И. Об искусстве портрета. М., 1975. С. 298.

<sup>7</sup> Имя Наталья возникло на заре христианства, в первые века нашей эры (от Рождества Христова) от латинского *Natalis Domini*, что означает: рождество, рождение. Суть имени также тесно переплеталась со значениями латинского слова *natalis* — родной, родимый и родина, род, происхождение. 8 сентября поминают мученицу Наталию Никомидийскую, которая проживала с супругом Адрианом в Никомидии, при императоре Максимиане. Адриан был начальником судебной палаты и с детства воспитывался как язычник, однако, видя мучения первых христиан, обратился в новую веру. Он открыто объявил себя христианином, был заточен в темницу и подвергнут пыткам. Наталия была тайной христианкой, очень радовалась обращению мужа и в его страданиях старалась, как могла, поддержать новообращенного. После того, как Адриан мученически скончался, она вскоре тоже умерла.

<sup>8</sup> Пеньковский А. Б. Указ. соч. С. 62.

<sup>9</sup> Там же. С. 65.

<sup>10</sup> Тименчик Р. Д. Имя литературного персонажа: О языке художественного произведения // Русская речь. 1992. № 5. С. 27.

<sup>11</sup> Бунин И. А. Полн. собр. соч.: в 6 т. М., 1988. Т. 5. С. 372. Далее ссылки на этот том с указанием в скобках страницы.

<sup>12</sup> Цит. по: Афанасьев В. И. И. А. Бунин: Очерк творчества. М., 1966. С. 230.

<sup>13</sup> Михайлов. О. А. Строгий талант: Иван Бунин: Жизнь. Судьба. Творчество. М., 1976. С. 235.

<sup>14</sup> Волков А. А. Проза Ивана Бунина. М., 1969. С. 244.

«НЕОБАЛЛАДЫ» И. ОДОЕВЦЕВОЙ



Жанр баллады в силу своей лиро-эпико-драматической природы является гибким, изменчивым: из одной его разновидности возникает другая, рождающая стихотворения различного балладного типа. В начале XX в. к этому жанру обращались акмеисты. Так, А. Ахматова создает «Сероглазого короля», «Новогоднюю балладу» и другие стихотворения, наполненные балладными мотивами; Н. Гумилев — две «Баллады» («Влюбленные, чья грусть как облака...», «Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...»), «Крысу», «Ягуара» и др.; О. Мандельштам — «Балладу о горlinkах»; Г. Иванов — «Песню о пирате Оле» и др.

Ирина Одоевцева, будучи ученицей Гумилева, начиналась как поэт с написания «длинных» баллад, — стихов, развивающих традиции жанра баллады. Мы назовем их *необалладами*<sup>1</sup>, ориентируясь на термин неоромантизм, введенный Д. С. Мережковским в литературные круги.

Как отмечает В. А. Луков, в России «неоромантический ореол» широко представлен в поэзии Серебряного века. По мнению М. А. Воскресенской, русский неоромантизм — явление не заимствованное, оно сформировалась в «...ответ на веяния и духовные запросы времени. Новые идеи, входившие в противоречие с привычными представлениями и стереотипами мышления, взламывавшие изнутри традиционную систему ценностей, не привносились в русскую культуру как нечто чужеродное, а ассимилировались в ней, приспособляясь к особенностям ее менталитета, опираясь на органику национальных культурных традиций, с необходимостью приобретая специфические местные черты»<sup>2</sup>.

И. Одоевцева, возвращаясь к эпохе романтизма, использует классическую балладную форму изложения, но наполняет ее новым содержанием, прибегает к смешению сюжетов, гротескному введению образов в ироническом ключе. Названием «Баллады о том, почему испортились в Петрограде водопроводы» поэтесса не только указывает на жанр, но и отсылает читателя к произведению Р. Саути, известному в России в переводе В. А. Жуковского: «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». Но если Саути увлекает читателя искусственным нагнетанием драматизма, а концентрация «демонического» в балладе уже достигла некоего предела так что его стихотворение воспринималось как смешное, что ослабляло жан-

ровые признаки, то в России перевод Жуковского наводил на некоторых неподдельный ужас<sup>3</sup>.

В. А. Пронин отмечает, что Жуковский, по сути, создал «балладу баллад»<sup>4</sup>, так как он переводил английских и немецких поэтов, которые, в свою очередь, переработали уже известные до них баллады, однако он сохранял особый колорит. Одоевцева же в своих балладах заполняет пространство текста современными бытовыми коллизиями Петербурга и при этом выделяет мотив судьбы, присущий жанру баллады. Такое сочетание комического и иронического модусов, подкрепленное элементами разговорного стиля, изменяет жанровую тональность, обнажая сатиру на современность и в то же время — иронический взгляд на традиционную балладу<sup>5</sup>. И. М. Семенко отмечает, что «своеобразие переводческих принципов Жуковского выразилось, прежде всего, в балладах. Это своеобразие — в усилении лиризма»<sup>6</sup>. Можно сказать, что эта черта характерна также для Гумилева и Ахматовой, но Одоевцева выдвигает на первый план иной, эпико-драматический, элемент.

«Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы» композиционно состоит из двух историй как ее частей. Первая история перекликается с «Лесным царем» Жуковского. Известно, что представление об ужасном событии в жизни человека (чаще всего это встреча с ирреальным), лежит в основе баллады как жанра. *Едок* в балладе Одоевцевой ощущает себя в фантастическом пространстве, где властвует демоническое, чем перекликается с *ездок*ом из «Лесного царя» Жуковского. Однако у Жуковского это слово не несет дополнительных коннотатов, тогда как Одоевцева подчеркнуто придает *едоку* образ простачка. Классическую мотивную схему встречи с потусторонним (ночь, сон) она не использует, кардинально изменяя время действия с ночного на дневное. Образ тени из ночного мистического пространства легко переходит в день, тем самым нивелируется главный традиционный признак баллад — ночное время суток, и в результате стирается грань между вымыслом и реальностью.

В основе сюжета баллады «Лесной Царь» – преодоление границ реальности и ирреальности, страшное путешествие по ночному лесу и желание оказаться в домашнем уютном пространстве. *Едок* Одоевцевой вырывается из толпы и тоже стремится попасть домой, то есть образ *дома*, как в балладах, так и других жанрах, сохраняет здесь функцию конечной цели странствования. Но у Одоевцевой в пространство *дома* внесено предчувствие смерти:

И дом родимый тошен,  
И с близкими разлад,  
И новые галоши  
Насмешливо блестят<sup>7</sup>.

Постоянный переход от трагически-мистического переживания героем бытия к обыденному миру, соприкосновение ирреального возвышенного и комически-бытового в тексте Одоевцевой производят двойственное впечатление: практически «чистая» баллада не сохраняет здесь своего главного признака — веры в фантастичность происходящего. Всё снимается шуткой, авторской усмешкой, пародированием прежних форм.

И. Одоевцева включает в текст новые обиходные слова (*Домкомбед*, *ордерок* и др.), уводящие читателя из балладного пространства. Заметим, впрочем, что слово *Домкомбед* своей фоносемантической структурой отсылает к звучанию *беды*, будто ее предзнаменованием. Звуковая игра появляется и в конце текста: председателя-дьявола зовут *Громан* — позже, прыгнув в водопровод, он пышет пламенем так, что «от грома дрогнул дом». Имя его перекликается с Громобоем из «Двенадцати спящих дев» Жуковского, так что *Громан* воплощает демоническое начало в Петрограде.

Если *Лесной Царь* открыто заманивает к себе младенца, то *Громан* ненавязчиво «расставляет сеть» для героя:

— Ко мне, мой младенец; в дуброве моей  
Узнаешь прекрасных моих дочерей:  
При месяце будут играть и летать,  
Играя, летая, тебя усыплять<sup>8</sup>.

Вот, гражданин хороший,  
Вы распишитесь тут,  
А ордер на калоши  
Сейчас вам принесут.

Жуковский в «Лесном Царе» использует 4-стопный усеченный амфибрахий, который, по мнению Д. Гинзбурга, И. Бродского и др., считается нейтральным размером, но у поэта «он напоминает убаюкивание детской души в нежных объятиях ангелов»<sup>9</sup>, а повторы слов «играть и летать» и ассонанс звука «а» будто гипнотизирует ребенка. Одоевцева тоже уделяет внимание звукописи: ХоРоШий, РаСПиШитеСь, калоШи, — но отнюдь не убаюкивающей. *Лесной Царь* настойчиво обращается к ребенку, привлекая и маня его; речь же дьявольской силы в балладе Одоевцевой, напротив, на первый взгляд, бесхитростна и проста. *Громан* — демон из потустороннего мира, проникающий в повседневную жизнь героя с трагическими последствиями. *Домкомбед* представляется дьявольским пространством, в которое попадает *едок*, теряя душу по собственной неосмотрительности и из хитрости сатаны.

В балладе Одоевцевой действия представлены динамично, смерть *едока* неожиданна (вносится момент внезапности), и в то же время она — прозаична, соответственно той эпохе: «Как вдруг в одну субботу / *Его уносит тиф*».

Одоевцева усложняет композицию баллады: история получает свое довершение в сюжете о похоронах мужа, в отличие от одного из основных в балладах продолжения сюжета о мертвом возлюбленном.

Появившейся в балладе Одоевцевой образ матери отсылает к «Людмиле» Жуковского:

«Что с тобой, моя Людмила? —  
Мать со страхом возопила. —  
О, спокой тебя творец!»<sup>10</sup>  
«Людмила»

Вдова лежит, рыдая,  
Не в силах слез унять.  
— «Сходи в Комбед, родная, —  
Советует ей мать.

«Баллада о том...»

Образ матери наделяется ой же функцией *утешительницы* в ситуации потери возлюбленных.

Нагружая героиню земными заботами о похоронах мужа, автор «организует встречу» с демоническим. Второе обращение в *Домкомбед* ассоциируется с повторной «бедой». Сначала появляется преграда:

Контора очень близко,  
Но заперт Домкомбед,  
И на дверях записка:  
«Приема в праздник нет».

Иронический модус баллады, реализуемый введением разговорной лексики, «проявляется в сниженном изображении “нечистой силы”»<sup>11</sup>:

Как видно, председатель  
Был дома очень прост:  
Сидит в цветном халате,  
Расчесывает хвост.

Героиню спасает крестное знамение, вера в Бога — так же, как в балладе В. А. Жуковского «Светлана»:

Виден ей в избушке свет:  
Вот перекрестилась;  
В дверь с молитвою стучит...  
Дверь шатнулася... скрипит...  
Тихо растворилась<sup>12</sup>.

«Светлана»

«Спасите! Злая сила!  
Рассыпья. Сатана!»  
И с воплем закрестила  
Нечистого она.

«Баллада о том...»

Последняя строфа вводит в текст образ рассказчика, выполняя функцию модифицированной посылки:

Но с той поры на годы  
*Нам* не избыть беды:  
Хоть есть водопроводы,  
Но нет и нет воды.

Обыгрывая традиционные жанровые признаки баллады, Одоевцева делает петербургский хронотоп частью балладного мира, присущего и «Балладе об извозчике», и «Балладе о Гумилеве», сочетая в своих

произведениях балладную мистику и реальную мистику «петербургского текста». Балладный мир Одоевцевой — это петербургское пространство, в основе которого (в традициях петербургского мифа русской литературы) лежит двоемирие.

О том, что жанр баллады может вписываться в рамки «петербургского текста», говорит Е. Ю. Куликова в статье о музыкальных композициях Златы Раздолиной — композитора и певицы, исполнительницы романсов на стихи поэтов Серебряного века (А. Ахматовой, Н. Гумилева, М. Цветаевой, А. Блока и др.). По мысли автора статьи, «петербургский фон подсвечивает исполняемые Раздолиной как баллады стихотворения Ахматовой, Мандельштама и Бродского. Мистическое пространство петербургского текста, описанное В. Н. Топоровым, обретает конкретные черты в романсах Раздолиной, открывается в диалогах с иным миром, встречах с прошлым — мертвыми друзьями, призрачными городами и фантастическими маршрутами по их улицам. Можно сказать, что Злата Раздолина создает жанр “петербургской баллады” — текста, центральным сюжетом которого является выход в иной топос: ирреальный, колеблющийся и загадочный»<sup>13</sup>.

Акмеистический Петербург сквозь призму восприятия каждого поэта получает свое особое значение. Доэмиграционный Петербург Одоевцевой — современный, бытовой — наполнен лирическим началом, которое передается многослойностью сюжета баллады. Одоевцева-акмеист обнаруживает принадлежность к литературной школе, касаясь конкретных исторических явлений. Позднее, в эмиграции, ее Петербург станет призраком и будет являться в воспоминаниях как город оживающего искусства, многоуровневого пространства («Он сказал: “Прощайте, дорогая!..», «Каждый дом меня как будто знает...», «Январская луна. Огромный снежный сад...»). «Петербург станет своего рода Илионом <...> Петербургские художники чувствовали себя за границей первое время “не в изгнании, а в послании”, по выражению Дмитрия Мережковского. Однако новая “энеида” особенными подвигами не увенчалась, и нового Рима отплывшие по балтийским волнам “троянцы” не основали тоже»<sup>14</sup>.

В творчестве Одоевцевой есть «необаллады», ориентированные на английские баллады («Баллада о Роберте Пендэгью», «Луна»), городские («Баллада об извозчике», «Баллада о площади Виллет», «Петербургская баллада»), а также баллада-воспоминание о погибшем учителе — «Баллада о Гумилеве»<sup>15</sup>.

Необаллада Ирины Одоевцевой не отрицает опыта предыдущих поколений, но, принимая его, перерабатывает и предлагает читателю непривычную точку зрения — ироническую. В подтексте ее произведений лежат баллады эпохи романтизма, однако некоторые признаки этого жанра «уходят», компенсируемые другими, такими как перегруппировка, пе-

реосмысление, что говорит не о разрушении границ, а об их обновлении и расширении. Мистический балладный элемент эпохи романтизма по-новому предстает в творчестве И. Одоевцевой: привычная метафизика пережита, а на первый план выходит бытовой мистицизм, преподносимый в ироническом модусе.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Под этим термином мы понимаем процесс осовременивания баллады.

<sup>2</sup> Воскресенская М. А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX вв. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2003. С. 94.

<sup>3</sup> «Хорошо известен, например, факт чтения поэтом баллады во дворце, во время которого, по легенде, одной из фрейлин стало дурно» (Айзикова И. Примечания к текстам баллад: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/texts/zh0/zh3/zh3-263-.htm>. Дата обращения 25.12.13).

<sup>4</sup> Пронин В. А. Теория литературных жанров: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/vyhodn.htm> (дата обращения 20.12.13).

<sup>5</sup> Под традиционной балладой мы понимаем балладу эпохи романтизма с ее каноном, то есть моделью. Этим каноном «...может служить такой реально существующий его образец, который считается наилучшим наглядным воплощением первообраза» (Тамарченко Н. Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 70).

<sup>6</sup> Семенко И. М. В. А. Жуковский: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/texts/zhuk4/zh1/zh1-0005.htm> (дата обращения 21.12.13).

<sup>7</sup> Одоевцева И. В. Стихотворения. М.: Эллис Лак, 2008. 318 с. См. также: Ирина Владимировна Одоевцева. Собрание стихотворений: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://coolib.com/b/159944> (дата обращения 25.12.13). Далее тексты цитируются по этому ресурсу.

<sup>8</sup> Жуковский В. А. Избранное. Л.: Худож. лит., 1973. С. 250.

<sup>9</sup> Орлова Е. «Память ритма» // Арион. 2002. № 4. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2002/4/orl-pr.html> (дата обращения 29.12.13).

<sup>10</sup> Жуковский В. А. Избранное. С. 143.

<sup>11</sup> Тарасова И. А. Баллады И. Одоевцевой и Н. Тихонова: к проблеме когнитивного типа жанра // Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты: к 90-летию образования литературной группы: материалы Междунар. конф. Саратов: Орион, 2011. С. 214–222.

<sup>12</sup> Жуковский В. А. Избранное. С. 154.

<sup>13</sup> Куликова Е. Ю. «Петербургские баллады» в исполнении Златы Раздолиной // Критика и семиотика / Ин-т филологии СО РАН – НГУ; РГГУ. Новосибирск; М., 2012. Вып. 16. С. 337. См. также электрон. ресурс. Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs016kulikova.pdf> (дата обращения 24.12.13).

<sup>14</sup> Арьев А. «В Петербурге мы сойдемся снова...» (О стихах и автобиографической прозе Ирины Одоевцевой, о Георгии Иванове и Николае Гумилеве) // Перецитаемая заново: [сб.] Литературно-критические статьи / сост. В. А. Лавров: [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.imwerden.info/belousenko/oth\\_Sbornik\\_PerechityvaYa\\_Zanovo.htm](http://www.imwerden.info/belousenko/oth_Sbornik_PerechityvaYa_Zanovo.htm) (дата обращения 26.12.13).

<sup>15</sup> «Мемуарная» «Баллада о Гумилеве» отличается тем, что не имеет фантастических образов, той балладной интонации ужаса, это просто рассказ о жизни поэта — учителя Одоевцевой.

*А. А. Чевтаев*

**СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ  
В «ПЕСНЕ О ПЕВЦЕ И КОРОЛЕ» Н. ГУМИЛЕВА  
(К вопросу о художественной онтологии в книге стихов  
«Путь конквистадоров»)**



За первым поэтическим сборником Николая Гумилева «Путь конквистадоров» (1905), как известно, прочно закрепился статус ученической книги стихов. Уже в первых рецензиях на этот сборник отмечается следование поэта принципам символистской эстетики и отсутствие внятного самостоятельного художественного мироощущения. Так, В. Я. Брюсов указывает, что «пока его [Н. Гумилева] стихи только перепевы и подражания, далеко не всегда удачные. В книге опять повторены все обычные заповеди декадентства»<sup>1</sup>. «Детский» и подражательный характер дебютного гумилевского сборника обозначен также в рецензии С. В. фон Штейна, рекомендующего молодому поэту «стремиться к большей простоте и непосредственности»<sup>2</sup>. Позднее, начиная со статьи Ю. Н. Верховского и продолжаясь в работе Г. П. Струве<sup>3</sup>, представление о «Пути конквистадоров» как о юношески-незрелом поэтическом опыте Н. Гумилева становится общим местом в исследовательской практике.

Конечно, начальный этап эстетического и мировоззренческого становления Н. Гумилева отмечен серьезным погружением в художественную атмосферу символизма и следованием его магистральным направлениям в области поэтической формы и в сфере идеологических представлений<sup>4</sup>. Испытывая влияние В. Брюсова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, Н. Гумилев, безусловно, конструирует в «Пути конквистадоров» символистскую модель универсума, в основе которой лежит попытка проникновения в неведомое посредством экзальтированного неомифологизма, в котором исчезают контуры реального мира и проступают очертания идеальной действительности.

Однако пренебрежительное отношение к первой книге поэта, которое нередко обнаруживается и в современном гумилевоведении, представляется не вполне оправданным, так как именно в «Пути конквистадоров», на наш взгляд, формируется инвариантный принцип поэтического мышления Н. Гумилева, обнаруживающий уникальность его мировидения. Как правило, самобытность гумилевской поэтики в этой книге стихов возводят



к двум аспектам. Во-первых, именно здесь появляется знаковый в художественном и отчасти в биографическом планах образ «конквистадора», посредством которого часто атрибутируется центральный герой раннего, доакмеистического, творчества Н. Гумилева<sup>5</sup>. Во-вторых, в «Пути конквистадоров» обнаруживается серьезная вовлеченность поэта в диалог с философской концепцией Ф. Ницше (прежде всего — с его метафорическим романом-трактатом «Так говорил Заратустра»). Вопрос о гумилевском ницшеанстве остается полемическим и не имеет однозначного решения<sup>6</sup>, однако, безусловно, рефлексивное постижение ницшеанского мировидения — один из центральных параметров поэтической картины мира в первой книге стихов поэта, на что указывают, в частности, заглавия и смысловые векторы таких стихотворений, как «Песнь Заратустры» (1905), «Людям Настоящего» (1905), «Людям Будущего» (1905).

Нам, в свою очередь, представляется, что в «Пути конквистадоров» задан ключевой для художественного универсума Н. Гумилева принцип многомерного постулирования собственного «я», который впоследствии станет доминантой его творчества и фундаментом неоромантической и акмеистической поэтики. Маска лирического субъекта, вовлеченного в нарочито событийный ряд самоактуализации, определяющая впоследствии своеобразие стихотворений Гумилева прежде всего — в «Романтических цветах» (1908) и «Жемчугах» (1910), впервые верифицируется именно здесь. Магистральный знак лирического «я» — «конквистадор», заявленный в заглавии книги и акцентированный в стихотворении, ее открывающем («Я конквистадор в панцире железном...», 1905), представляет собой одну из таких смысловых масок, посредством которых сознание поэта устанавливает связи с онтологическими основами мироздания. Согласимся с мнением М. В. Смеловой о том, что «в первом сборнике, "Путь конквистадоров" (1905), зарождается некий метасюжет — мифологизированная концепция жизни как пути, в первую очередь пути познания и истолкования мира духовного (здесь по преимуществу) и мира материального. Образная система первого сборника построена на основе мироощущения титанизма, сверхличности, романтической сверхзначимости человека-творца»<sup>7</sup>. Такое мироощущение реализуется прежде всего в масках лирического субъекта, к которым, помимо «конквистадора», можно отнести и Заратустру в указанном стихотворении. Однако наиболее полно масочный принцип мифологизации собственного «я» в «Пути конквистадоров» раскрывается через идентификацию авторского сознания с героем-королем.

«Король» как знак онтологических исканий Н. Гумилева в его первой поэтической книге обладает рядом значительных структурных и семантических параметров, формирующих художественную идеологию поэта.

Этот герой, будучи своеобразной маской лирического субъекта, становится в книге центральным персонажем трех произведений: «Песня о певце и короле» (1905), «Дева Солнца» (1905) и «Сказка о королях» (1905), — демонстрируя принципиальную важность его для гумилевского универсума. В свою очередь, отчетливая нарративность названных текстов, определяет вовлеченность героя-«короля» в событийный ряд лироэпического характера и укорененность его смыслового статуса во взаимодействии с другими героями, вне которых невозможно выявить идеологическое значение данной субъектной маски для поэтического миропредставления раннего Н. Гумилева.

Рассмотрим систему персонажей в гумилевском стихотворении «Песня о певце и короле», включенном в первый раздел книги — «Мечи и поцелуи». Здесь герой-«король» как нарративная маска лирического субъекта становится семантическим центром художественного мира и продуцирует те смысловые векторы поэтики Н. Гумилева, которые в последующие периоды его творчества будут развиваться. В своих ментальных проявлениях гумилевский «король» не изолирован, а дан в деяниях и связях с внешним миром. Поэтому текст стихотворения обладает отчетливыми признаками «баллады» как лироэпического жанра<sup>8</sup>, причем лирическое и эпическое начала носят здесь не формально-жанровый характер, но, как будет показано ниже, выполняют принципиальную миромоделирующую функцию.

Прежде всего, отметим, что обращение поэта к образу короля носит целенаправленный характер и вызвано его ценностными исканиями. Конечно, один из источников этого знака — романтическая поэтика XIX в., обращенная к западноевропейскому фольклору и отрефлектированная символистской поэтической практикой. Однако думается, что для Н. Гумилева первостепенное значение имеет тот сакральный смысл, которым наделяются «король» и «королевская власть» в мифологическом и историческом контекстах. В соответствии с мифопоэтической символикой, «король» («царь») представляет собой «мужской принцип, верховную и светскую власть, высшее достижение в мирской жизни. Король — это высший правитель, приравненный к Богу Творцу и Солнцу, чьим представителем на земле он является»<sup>9</sup>. Сверхъестественность короля является также его маркером в историческом измерении, определявшем неизбежность королевской власти в средневековых европейских государствах<sup>10</sup>. Сакральная онтология «короля» и становится первостепенной для гумилевского мироощущения в «Пути конквистадоров».

Итак, в 1-й строфе стихотворения «Песня о певце и короле» моделируется мир героя-короля, обладающий статусом сакральной неизбежности: «Мой замок стоит на утесе крутом / В далеких, туманных горах, /

Его я воздвигнул во мраке ночном, / С проклятьем на бледных устах» [41]<sup>11</sup>. Как видно, лирический субъект предстает в качестве диегетического повествователя-героя, обозначающего координаты своего универсума. Очевидно, что «король» здесь выступает как демиург, созидающий бытие из небытия. Однако в этой строфе обнаруживается психологическая деталь, продуцирующая конфликтность изображаемого мира: «с проклятьем на бледных устах». Возникает вопрос: почему созидание отмечено проклятьем? Данная строка (именно ее отмечает В. Брюсов в своей рецензии как прямое заимствование из поэмы К. Бальмонта «Мертвые корабли», 1896<sup>12</sup>), по мысли С. Л. Слободнюка, являет собой индекс «установления связей с бытием»<sup>13</sup> как произнесенное (магическое) слово, способное преобразить реальность. С подобной трактовкой можно согласиться, но только в аспекте изначальной изолированности «я» героя-короля. Дальнейшее же сюжетно-фабульное развертывание нарратива показывает, что герой-повествователь связан с внешним миром и его изоляция носит мнимый характер: «В том замке высоком никто не живет, / Лишь я его гордый король, / Да ночью спускается с диких высот / Жестокий, насмешливый тролль. / На дальнем утесе, труслив и смешон, / Он держит коварную речь, / Но чует, что меч для него припасен, / Не знающий жалости меч» [41]. Здесь возникает персонаж-антагонист, с одной стороны, обозначающий враждебный человеку, потусторонний мир («тролль»), а с другой — акцентирующий воинственно-королевское превосходство лирического героя («меч для него припасен»). В указанных пространственно-смысловых координатах герой-король отмечен амбивалентностью самополагания в бытии: он одинок и в то же время связан с инобытийным противником, нарушающим его одиночество.

Сверхъестественный статус врага — демонического существа-великана, согласно германо-скандинавской мифологии, обитавшего в горах, охранявшего сокровища и вредившего человеку, — подчеркивает бытийную исключительность «короля», способного усмирять потусторонний мир. Поэтому из целого ряда знаков королевского рода<sup>14</sup> здесь акцентировано оружие — «меч», символизирующий «силу, защиту, власть, королевское достоинство, лидерство, правосудие, мужество» и принадлежащий «космическому или солнечному герою, победителю драконов и демонических сил»<sup>15</sup>. Демиургические и героические функции «короля» сближают его с ницшеанским сверхчеловеком. Так, по мнению, А. В. Комольцева, «герой <...> в начале стихотворения обладает атрибутами сверхчеловечности: он находится на горах, увенчан алмазами <...> обладает властью и могуществом»<sup>16</sup>. Однако сверхчеловеческие качества героя-рассказчика всё же оказываются лишь внешним проявлением его онтологии, в которой обнаруживается внутренний надрыв.

«Проклятье», сопровождающее акт творения собственного мира, является сигналом тревоги, которую испытывает герой, и, соответственно, индексирует его бытийную неполноту. Такая тревога задает «балладную» картину мира, вскрывая лирический план в структурной организации стихотворения. Как отмечает В. И. Тюпа, «лирическое откровение баллады есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному “миру сему” и тревожно загадочному, пугающему миру “потустороннего” бытия»<sup>17</sup>. В гумилевской «Песне» именно вторжение этого таинственного мира в упорядоченное существование «короля» становится событием, инспирирующим ментальный сдвиг в сознании героя.

Актуализированная «королевская» ипостась лирического героя сталкивается с принципиально иным «я», укорененным в акт подлинного творчества: «Однажды сидел я в порфире золотой, / Горел мой алмазный венец — / И в дверь постучался певец молодой, / Бездомный, бродячий певец. / Для всех, кто отвагой и силой богат, / Отворены двери дворца; / В пурпуровой зале я слушать был рад / Безумные речи певца» [41]. Появление «певца» как вестника чуждой реальности маркирует нарушение привычного миропорядка (бессобытийного пребывания в замке и постоянного противостояния враждебному «троллю») и вскрывает тайные, тревожные стороны мироздания, неведомые королю в его одиноком замке: «С красивою арфой он стал недвижим, / Он звякнул дрожащей струной, / И дико промчалась по залам моим / Гармония песни большой» [41].

Далее структура повествования меняется: «певец» наделяется функциями рассказчика, и, соответственно, происходит нарративное удваивание сюжетно-фабульного развития текста: «Я шел один в ночи беззвездной / В горах с уступа на уступ / И увидал над мрачной бездной, / Как мрамор белый, женский труп. / Влачили змеи по уступам, / Угрюмый рос чертополох, / И над красивым женским трупом / Бродил безумный скоморох» [42]. Здесь изменяется «точка зрения», подкрепленная сменой ритмического рисунка стихотворения: 4-хстопный амфибрахий сменяется 4-хстопным ямбом, что усиливает эмоциональное напряжение повествуемой «певцом» истории.

Согласно наблюдениям Н. А. Богомолова, «певец» в данном случае уподобляется ницшеанскому Заратустре, который «оказывается сидящим над трупом канатного плясуна», а впоследствии «и сам <...> становится плясуном. Освящающим свой собственный смех и уже полностью уподобляющимся гумилевскому скомороху»<sup>18</sup>. Нам представляется, что смысловой спектр рассказа «певца» здесь намного шире отсылок к роману Ф. Ницше. Прежде всего, потому что именно в его повествовании появляется женское начало, данное в натуралистически-заостренном изобра-

жении смерти («Как мрамор белый, женский труп»). Безумие скомороха, о котором рассказывает «певец», предстает как сигнал недостижимости истинного единения мужского и женского начал: «И, смерти дивный сон тревожа, / Он бубен потрясал в руке, / Над миром девственного ложа / Плясал в дурацком колпаке. / Едва звенели колокольца, / Не отдаваясь в горах, / Дешевые сверкали кольца / На узких, сморщенных руках. / Он хохотал, смешной, беззубый, / Скача по сумрачным холмам, / И прижимал большие губы / К холодным, девичьим губам» [42]. Страсть скомороха, переплавляясь в чувство возвышенного устремления к подлинной любви, проецируется на рассказчика-«певца», для которого увиденная картина становится откровением о бытии: «“И я ушел, унес вопросы, / Смущая ими божество, / Но выше этого утеса / Не видел в мире ничего”» [42].

История «певца» имеет несколько следствий для мироощущения главного героя стихотворения — «короля». Во-первых, здесь происходит существенное расширение пространственных границ его универсума: изначальный центр мироздания (замок, стоящий на утесе) утрачивает свою незыблемость за счет акцентирования периферии (гор и утеса, где «певец» находит мертвую девушку), что приводит к формированию подлинно эпической картины бытия, в которой «встреча персонажей раскрывает родство противоположностей: событие обнаруживает противоречивое единство мира»<sup>19</sup>. Через рассказ о «женском трупе» «король» осознает смысл терзающей его тоски как онтологическую неполноту своего существования, лишённого единения с женским началом Мироздания. Согласно и мифологическим, и оккультным представлениям об устройстве Вселенной<sup>20</sup>, «король и королева представляют собой совершенный союз, две половинки безупречного целого, завершенность Андрогина», а также «они символизируют Солнце и Луну, Небо и Землю, золото и серебро, день и ночь»<sup>21</sup>. Именно отсутствие в мире героя «королевы» маркирует ущербную одномерность солярного самополагания в координатах универсума.

Трагическая незавершенность мужского «я» акцентирована смехом безумного скомороха в рассказе «певца», который, по сути, — своеобразный двойник «тролля», обладающий явными инфернальными чертами, предстающими уже не в карикатурно-нелепом облике, а в угрожающем привычному бытию героя измерении. Отметим, что эта темная потусторонность акцентирована явной аллюзией на стихотворение А. А. Блока «Обман» (1904), сюжетно близкое гумилевской «Песне»: «В переулке у мокрого забора над телом / Спящей девушки — трясется, бормочет голова; / Безобразный карлик занят делом: / Спускает в ручеек башмаки: раз! два!»<sup>22</sup>.

Зов в неведомое, который «король» ощущает в «песне», продуцирует следующее событие в структуре повествования: «Я долее слушать без-

умца не мог, / Я поднял сверкающий меч, / Певцу подарил я кровавый  
цветок / В награду за дерзкую речь. / Цветок зазиял на высокой груди, /  
Красиво горящий багрец... / “Безумный певец, ты мне страшен, уйди”. / Но  
мертвенно бледен певец» [42–43]. Очевидно, что данный сюжетный пово-  
рот восходит к балладе Л. Уланда «Проклятие певца» (1814), в которой  
«король» также убивает «певца»<sup>23</sup>. Однако у Гумилева это событие пере-  
водится в иной семантический регистр: если в балладе Л. Уланда король  
убивает юного певца из чувства ревности к жене-королеве (Ср.: «<...>  
И королева, чувством захвачена живым, / С груди срывает розу и в дар  
бросает им. / Но, весь дрожа от злобы, король тогда встает: / “Вы и жену  
прельстили, не только мой народ!” / Он в ярости пронзает грудь юноши  
мечом, / И вместо дивных песен кровь хлынула ключом»<sup>24</sup>), то у Н. Гуми-  
лева убийство «певца» вызвано соприкосновением с темной, ранее неиз-  
вестной ему, стороной бытия.

Онтологический смысл этого деяния связан с узнаванием собствен-  
ного «я» в вестнике иного мира, созерцавшем женскую красоту и слагаю-  
щем о ней «больную песню». Хотя «певец» в своем рассказе предстает  
всего лишь свидетелем безумной пляски скомороха над мертвым жен-  
ским телом, он акцентирует свою любовь к девушке, которая становится  
смыслом его бытийного пути: «Но выше этого утеса / Не видел в мире  
ничего». Встреча с женским началом оказывается для него наивысшей  
точкой Миропорядка. Именно влюбленность «певца» вызывает ярость  
«короля», так как он узнает в этих чувствах собственную тревогу и тоску,  
и узнавание порождает страх. По сути, «певец» — своеобразный двойник  
«короля», еще одна субъектная маска авторского сознания Н. Гумилева:  
и тот, и другой соприкасаются с неведомым, воплощенным в облике жен-  
щины, и это соприкосновение переворачивает их мир. «Король», сохра-  
няя свой сакральный властный статус, способен покарать того, кто дает  
ему откровение о подлинной тайне Мироздания, однако, убивая «певца»,  
он убивает в нем собственное «я». На это указывает и метафорическое  
представление смертельной раны в виде «кровавого цветка», в семантике  
которого актуализируется любовная символика розы. Эта рана — своео-  
бразный дар героя мертвой девушке, о которой поведал «певец» и из-за  
которой он погибает.

Однако гибель «певца» не возвращает покоя герою-«королю», и он  
совершает еще один поступок: «Порвались струны, протяжно звеня, / Как  
арфу его я разбил / За то, что он плакать заставил меня, / Властителя гор-  
дых могил» [43]. «Арфа» как атрибут «певца» и его песни также отсылает  
к эпизоду из баллады Л. Уланда<sup>25</sup>, однако здесь этот знак, во-первых, уси-  
ливает мотив двойничества по принципу со-противопоставления персо-  
нажей (власть «короля» воплощается в его мече; власть «певца» — в его

арфе), а во-вторых, усиливает смертельную семантику в структуре повествования, заданную гибелью «певца», так как символически «арфа <...> олицетворяет путь в иной мир», а «арфист — это Смерть»<sup>26</sup>. Таким образом, песня, исполненная на арфе, инициирует и убийство «певца», и ментальную смерть «короля», что подкрепляется принципиальной сменой пространственного самоопределения его мира. Если в начале стихотворения «королевский» локус маркирован замком, утесом и горами, то есть устремленностью ввысь, к солярной незыблемости бытия, то теперь он определяется через смертельные координаты пространственного «низа»: «могилы», являющиеся подлинными владениями героя.

Онтологическая смерть «короля» вскрывается и в финальном возвращении к ситуации противостояния героя и его изначального врага — «тролля»: «Как прежде, в туманах не видно луча, / Как прежде, скитается тролль, / Он, бедный, не знает, бояся меча, / Что властный рыдает король» [43]. Как видно, нарративное развертывание стихотворения, с одной стороны, вскрывает мнимость этой вражды, так как настоящим врагом «короля» оказывается он сам (меч карает «арфиста», явленного как Alter Ego героя), а с другой — продуцирует оппозицию «короля» и «тролля» как стремление к полноте Мироздания, увенчанное смертью, и косное пребывание в ограниченном мире, лишенном подлинного смысла. В этом отношении скитание «тролля», не ведающего о трагедии своего врага, явно коррелирует с идеей Ф. Ницше о последнем человеке, утрачивающем жажду преобразования бытия: «Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, делающий все маленьким. Его род неистребим, как земляная блоха; последний человек живет дольше всех»<sup>27</sup>.

В финальной строфе локус героя-«короля» внешне предстает умиротворенным: «По-прежнему тих одинокий дворец, / В нем трое, в нем трое всего: / Печальный король, и убитый певец, / И дикая песня его» [43]. Однако умиротворение сопрягается с перемещением героя в пространство смерти: «печаль» как эмоциональный сигнал его состояния вступает в противоречие с витальной «королевской» силой, чем нивелируется солярный статус его «я». Именно перемещение в смертельную сферу объясняет уравнивание персонажей-двойников (они оба мыслятся мертвыми) и персонификацию песни «арфиста», тождественную женскому «я», также принадлежащему миру мертвых. Здесь очевидно раскрывается онтологический дуализм солярного и лунного принципов мироустройства, в котором «луна» является индексом женского начала. И, хотя в стихотворении отсутствует эксплицированная лунная символика, она задается через пространство смерти, значение которой присуще данному знаку<sup>28</sup>, тем самым обозначая трагическое противостояние мужского и женского «я»<sup>29</sup>.

Итак, в «Песне о певце и короле» Н. Гумилева через систему персонажей, в центре которой находится «король», являющийся своеобразным героем-маской лирического субъекта, вскрывается жажда единения мужского «я» с женским началом. Сакральный «королевский» статус центрального персонажа, акцентирующий солярный, преобразующий бытие принцип мироустройства, сталкиваясь с неведомым ему женским «я», обнаруживает свою неполноту и несостоятельность. Крах мужской исключительности приобретает универсальный смысл введением персонажа-двойника: и «король», и «певец» являют собой знаки преобразующей Мироздание силы (один через воинскую доблесть, другой — посредством поэтического дара). Соответственно, гибель обоих героев (ментальная или физическая), обозначает недостижимость подлинной гармонии мужского и женского начал в пределах земного мира. В свою очередь, трагический смысл жажды такого единения усиливается inferнальными персонажами («безумным скоморохом» и «троллем»), маркирующими логику существования вне стремления к целостности универсума, воплощаемую или в безумии, или в неведении онтологических основ миропорядка.

Добавим, что в двух последующих произведениях Н. Гумилева (поэмах «Дева Солнца» и «Сказка о королях»), где «король» тоже становится субъектной маской лирического «я», солярная символика в его облике будет акцентирована гораздо отчетливее (ср.: «Могучий царь суров и гневен, / Его лицо мрачно, как ночь, / Толпа испуганных царевен / Бежит в немом смятенье прочь / Вокруг него сверкает золото, / Алмазы, пурпур и багрец, / И краски алого заката / Румянят мраморный дворец» («Дева Солнца») [44]; «Мы прекрасны и могучи, / Молодые короли, / Мы парим, как в небе тучи, / Над миражами земли. <...> Пусть терзают иглы терний / Лишь усталое чело, / Только солнце в час вечерний / Наши кудри греть могло» («Сказка о королях») [58]). Однако сюжетное строение и система персонажей здесь будут организованы по тому же принципу, что и в «Песне о певце и короле». Инвариантную модель такой нарративной структуры можно представить следующим образом: 1) упорядоченный локус героя-«короля»; 2) появление вестника, рассказывающего о Деве Мира; 3) желание «короля» покорить женское «я»; 3) встреча с Девой; 4) крах «королевского» (мужского) «я»; 5) овладение миром слабым существом, маркирующее смысловой зазор между реальным (земным) и идеальным (потусторонним) сферами бытия. Вариативное повторение такой сюжетной организации свидетельствует, что в поэтическом сознании Н. Гумилева уже в период создания книги стихов «Путь конквистадоров» конфликтность мужского и женского начал, понимаемых в символистском ключе, — это один из магистральных параметров художественной идеологии, который максимально полно воплотится в концепции сборников «Романтические цветы» и «Жемчуга».



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Брюсов В. Я. Н. Гумилев. Путь конквистадоров // Н. С. Гумилев: pro et contra. СПб., 2000. С. 343. Вместе с тем критик, поэтическое творчество которого Н. Гумилев долгое время будет определять для себя как главный эстетический ориентир, замечает, что в «Пути конквистадоров» «есть и несколько прекрасных стихов, действительно удачных образов», свидетельствующих о том, что эта книга — «только "путь" нового конквистадора и что его победы и завоевания — впереди» (Там же).

<sup>2</sup> Штейн С. В. фон. Н. Гумилев. «Путь конквистадоров» // Н. С. Гумилев: pro et contra. С. 344.

<sup>3</sup> См.: Верховский Ю. Н. Путь поэта // Н. С. Гумилев: pro et contra. С. 505; Струве Г. П. Творческий путь Гумилева // Н. С. Гумилев: pro et contra. С. 556–557.

<sup>4</sup> Как впоследствии вспоминает А. А. Ахматова, «мальчиком он поверил в символизм, как люди верят в Бога. Эта была святыня неприкосновенная, но по мере приближения к символистам, в частности к "Башне" (В. Иванов), вера его дрогнула, ему стало казаться, что в нем поругано что-то» (Ахматова А. А. Н. С. Гумилев — самый непрочитанный поэт XX века // Ахматова А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 5. С. 94).

<sup>5</sup> См., например: Айхенвальд Ю. И. Гумилев // Н. С. Гумилев: pro et contra. С. 491; Комольцев А. В. Русское ницшеанство и особенности композиции сборника Н. С. Гумилева «Путь конквистадоров» // Гумилевские чтения. СПб.: СПбГУП, 1996. С. 170.

<sup>6</sup> Так, по мнению Н. А. Богомолова и А. В. Комольцева, в «Пути конквистадоров» поэт художественно репрезентирует целый ряд ницшеанских идей и мотивов (Богомолов Н. А. Читатель книг // Гумилев Н. С. Соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 9–10; Комольцев А. В. Русское ницшеанство... С. 170–177). В свою очередь, С. Л. Слободнюк считает, что ницшеанство Н. Гумилева носит формальный характер и его мироощущение в целом противоположно учению Ф. Ницше (Слободнюк С. Л. Н. С. Гумилев: Проблемы мировоззрения и поэтики. М.; Душанбе: Сино, 1992. С. 116–144).

<sup>7</sup> Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. М.; Тверь, 2004. С. 15.

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. С. 150.

<sup>10</sup> Как отмечает М. Блок, «короли в ту пору [Средневековье] слыли во всех странах существами сакральными; кроме того, в некоторых странах они считались чудотворцами» (Блок М. Короли-чудотворцы: Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии / пер. с фр. В. А. Мильчиной. М.: Языки рус. культуры, 1998. С. 82).

<sup>11</sup> Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). Все поэтические произведения Н. Гумилева цит. по дан. изд. Здесь и далее в квадратных скобках указан номер страницы.

- <sup>12</sup> Брюсов В. Я. Н. Гумилев. Путь конквистадоров. С. 343.
- <sup>13</sup> Слободнюк С. Л. Н. С. Гумилев. Проблемы мировоззрения и поэтики. С. 19.
- <sup>14</sup> Согласно мифологическим представлениям, «атрибутами короля являются Солнце, корона, скипетр, держава, меч» (Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 150).
- <sup>15</sup> Там же. С. 203.
- <sup>16</sup> Комольцев А. В. Русское ницшеанство... С. 174.
- <sup>17</sup> Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 133.
- <sup>18</sup> Богомолов Н. А. Читатель книг. С. 10.
- <sup>19</sup> Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь: ТГУ, 2001. С. 34.
- <sup>20</sup> О значении оккультных и мистериальных практик в творческом сознании Н. Гумилева см.: Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб.: РХГИ, 2000; Богомолов Н. А. Гумилев и оккультизм // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛО, 2000. С. 113–144.
- <sup>21</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 150.
- <sup>22</sup> Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 147.
- <sup>23</sup> Баллада Л. Уланда также вскрывает биографический нюанс из «царскосельских» отношений Н. Гумилева и А. Ахматовой. Как вспоминает В. С. Срезневская: «Мы его [Гумилева] часто принимались изводить: зная, что Коля терпеть не может немецкого языка, мы начинали вслух вдвоем читать длиннейшие немецкие стихи, вроде "Der Söngers Fluh" ["Проклятие певца"]» (Срезневская В. С. Из воспоминаний. Дафнис и Хлоя // Гумилев Н. С. Неизданное и несобранное. Paris: Ymca-press, 1986. С. 167).
- <sup>24</sup> Европейская поэзия XIX века. М.: Худож. лит., 1977. С. 267. (Б-ка. всемир. лит. Т. 85).
- <sup>25</sup> Ср.: «Смутясь, исчезли гости, как в бурю листьев рой. / У старика в объятьях скончался молодой. / Старик плащом окутал и вынес тело прочь, / Верхом в седле приладил и с ним пустился в ночь. / Но у ворот высоких он, задержав коня, / Снял арфу, без которой не мог прожить и дня. / Ударом о колонну разбил ее певец, / И вопль его услышан был из конца в конец» (Там же. С. 268).
- <sup>26</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 15.
- <sup>27</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 11.
- <sup>28</sup> Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 204–205.
- <sup>29</sup> В следующих поэтических книгах Н. Гумилева «Романтические цветы» и «Жемчуга» лунная символика является одним из центральных параметров смыслообразования текста, или указывает на зыбкость границ между миром живых и миром мертвых — ср., напр.: «Луна плывет, как круглый щит / Давно убитого героя, / А сердце ноет и стучит, / Уныло чужа роковое» («Одержимый», 1908) [178]; «И в сумрачном ужасе от лунного взгляда, / От цепких лунных сетей, / Мне хочется броситься из этого сада / С высоты семисот локтей» («Семирамида», 1909) [251], — или эксплицирует торжество женского начала над мужским — ср.: «Ночная мгла несет свои обманы, / Встает луна, как грешная сирена, / Бегут белесоватые туманы, / И из пещеры крадется гиена» («Гиена», 1907) [133]; «А она прошла за перелеском / Тихими и легкими шагами, / Лунный луч кружился по подвескам, / Звезды говорили с жемчугами» («Ягуар», 1907) [121]; «Вот Ева — блудница, лепечет бессвязно, / Вот Ева — святая, с печалью очей. / То лунная дева, то дева земная, / Но вечно и всюду чужая, чужая» («Сон Адама», 1909) [257].

А. С. Акбашева

## Поэтика *встречи-невстречи* в системе пространства и времени в творчестве Марины Цветаевой



В творчестве М. И. Цветаевой ситуация встречи – невостречи, разлуки и разминовения предстает как сквозная и как единственно возможная для поэта форма существования. Она создает такое пространство и время, где только и могут состояться встречи Душ. Контекстуальными синонимами невостречи часто выступают слова со значением пространства. Удивительным образом удаление в пространстве обретает смысл внутренней близости героев. Это пространство мыслится как:

*реальное*

Рас-стояние: версты, мили...  
Нас рас-ставили, рас-садили...  
(«Рас-стояние, версты, мили...», 24.03.1925)

*ирреальное (метафорическое)*

Все круче, все круче  
Заламывать руки!  
Меж нами не версты  
Земные, — разлуки  
Небесные реки, лазурные земли,  
Где друг мой навеки уже —  
Неотъемлем... («Все круче, все круче...», июнь 1921)

*пространство по горизонтали и вертикали*  
(встреча преимущественно в «вертикальном» пространстве)

Блаженны длинноты,  
Широты забвений и зон!  
Пространством как нотой  
В тебя удаляясь, как стон  
В тебя удлиняясь... («Заочность», 4.08.1923)

*пространство сна*  
(возможность движения в разных пространствах, его безграничность)

Сон три минуты	Долго — в Москву-то!
Длится. Спешу.	Молниеносный
С кем — и не гляну! —	Путь — запасной:
Спишь. Три минуты.	Из своего сна
Чем с Океана —	Прыгнула в твой...

(«С моря», май 1926)

Пространство мысли поэта безгранично. Через преодоление языка в его лингвистической определенности, открывая множество первозданных и неожиданных смыслов, поэт заново постигает мир. Для М. Цветаевой все начинается с мифа. Она пишет: «Вся пресловутая “фантазия” поэтов — не что иное, как точность наблюдения и передачи. Всё существует с начала века, но не всё — так — названо. — Дело поэта — заново крестить мир»<sup>1</sup>. Неоднократно высказывала Цветаева в письмах к самым разным адресатам, с кем ощущала духовное и душевное родство, что не любит «жизни как таковой», она обретает «смысл и вес — только преображенная, т. е. — в искусстве» (А. Тесковой 30 декабря 1925), что «язык — примета века. Суть — Вечное... Суть перекикивает язык...» (К. Родзевичу 23 сентября 1923), что поэт возвращает словам их изначальный смысл, вещам же — их изначальные слова как ценности (Р. М. Рильке 9 мая 1926). Тяготя к мифу, создавая мифы, М. Цветаева миф превращала в реальность, а реальность — в миф. Поэт не оставляет их в том значении, которое закреплено за ними в культуре, «...задает их заново, фиксируя их принадлежность собственному пространству смысла, пространству мифа»<sup>2</sup>.

События разворачиваются во внутреннем пространстве лирической героини, что как новаторство Цветаевой и Маяковского было отмечено Е. Г. Эткингом<sup>3</sup>.

Ситуация «встречи – невстречи» — это и «удаление во времени»:

Нежней и бесповоротней —  
Никто не глядел Вам вслед...  
Целую Вас — через сотни  
Разъединяющих лет...

(«Никто ничего не отнял...», 12.02.1916)

это и временная или неожиданная (даже при родстве душ вдруг возникает бездна) несовместимость:

Как правая и левая рука —  
Твоя душа моей душе близка...  
Но вихрь встает — и бездна пролегла  
От правого — до левого крыла!

(«Как правая и левая рука...», 27 июня 1918),

Я — есмь. Ты — будешь. Между нами — бездна.  
Я пью. Ты — жаждешь. Сговориться — тщетно.  
Нас десять лет, нас сто тысячелетий  
Разъединяют. — Бог мостов не строит.  
Будь! — это заповедь моя. Дай — мимо  
Пройти, дыханьем не нарушив роста.  
Я — есмь. Ты — будешь. Через десять весен  
Ты скажешь: — есмь! — а я скажу: — когда-то...

(«Я — есмь. Ты — будешь», 6 июня 1918).

В первой строфе «я» лирической героини принадлежит настоящему, герой — будущему; во второй строфе «я» — прошедшее, «ты» — настоящее. «Сговориться — тщетно» указывает на невозможность встречи во времени. Стихотворение заканчивается многоточием, обрывается, рождая множество, порой соперничающих, смыслов. Излюбленные Цветаевой многоточия, стиховые переносы и тире выстраивают в читательском сознании ассоциации, и это нанизывание ассоциаций может быть бесконечным, сам стих поэта ритмом и звуком становится одним из способов и расширения, и преодоления пространства и времени. В прозе же (очерках, письмах) Цветаевой о времени и пространстве в разные годы сказано ею немало. Она не мыслила время иначе как: расстояние, версты — пространственные годы, равно как год — это во времени — верста. Думается, за многоточием и убеждение М. Цветаевой в том, что смысл не может быть завершённым/законченным, поэт только на уровне попытки (заметим: попытка и преодоление как действия — ключевые слова и образы в ее поэтике) может выразить то, что не поддается полному и всеохватному постижению, становясь областью невыразимого. Звук, слово, смысл составляют триединство — об этом Цветаева говорит в письме к Шарлю Вильдраку 1930 года. Но особое значение она придает именно звуку, который выражает и время и пространство, который часто обретает пластическое воплощение; через звук возникает «встреча – не встреча». «Буквы — это тело, звук / слух — это дух, первые принадлежат “веку”, второй — “вечности”». В одном смысловом ряду оказываются встреча – не встреча, дух, душа, вечность, суть. В одной из своих уникальных работ о цветаевском стихе и стиле М. Л. Гаспаров заметил: «Со-звучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком»<sup>4</sup>. Думается, уместно здесь привести хотя бы два примера. В стихотворении 4 марта 1918 года «Закинув голову и опустив глаза...» героиня в день Благовещенья осознала себя Поэтом, в груди которого «кремлевский колокол», и рвется он вверх свободным голосом: «А голос, голубем покинув грудь, / В червонном куполе обводит круг».

А после неожиданного для нее восторженного восприятия красноармейцами стихов о белом движении из книги «Лебединый стан» в том же 1918 году в дневнике она запишет, что иногда звучание важнее смысла. Очевидно потому, что звучащее слово вдруг открыло нечто новое сверх прямо выраженного, ожидаемого, привычного смысла. И произошла, на наш взгляд, никак не ожидаемая встреча. Вот заочность в привычном понимании — синоним не встречи, а встреча возможна, но в пространстве «над». «Я не люблю встреч в жизни: сшибаются лбом. Две стены. Так не проникнешь. Встреча должна быть аркой: тогда встреча — “над”. — Закинутые лбы!»<sup>5</sup>.

Кастальскому току,  
Взаимость, заторов не ставь!  
Заочность: за оком  
Лежащая, вящая явь...  
Словесного чванства  
Последняя карта сдана.  
Пространство. Пространство,  
Ты нынче — глухая стена...

(«Заочность», 4 августа 1923)

После обнадеживающей «взаимности» следует: «заторов не ставь». Пространство в стихотворении неземное, метафорическое («меж ртом и соблазном»), оно — нота, эхо, звук. Читая весной 1921 года рассуждения С. М. Волконского о способности музыки достигать эффекта вездесущия не победою над пространством, а отказом от пространства, Цветаева находит универсальную формулу, позволяющую ей описывать свои отношения с эмпирической реальностью: «Победа путем отказа» (письмо к В. Н. Буниной 20 ноября 1933). Преодолевая такое пространство, она создавала пространство духа со всепроникающим звуком: «Почти за пределом / Души, за пределом тоски...».

А непреодоленное, оно, как и тело, для М. Цветаевой — «глухая стена», которая не дает возможности осуществиться истинной встрече. Об этом и стихотворение «Древняя тщета течет по жилам...», написанное 7 октября 1923 года. Многие объясняет ее письмо к Б. Пастернаку от 19 ноября 1922 года: «Мой любимый вид общения — потусторонний: сон: видеть во сне. И второе — переписка. Письмо, как некий вид потустороннего общения, менее совершенный, нежели сон, но законы те же...»<sup>6</sup>. Сон назван Цветаевой не «совместным», а «взаимным», осуществляющим встречу («С моря»).

Звучит и мотив отказа от времени:

А может, лучшая победа  
Над временем и тяготеньем —  
Пройти, чтоб не оставить следа,  
Пройти, чтоб не оставить тени  
На стенах...  
Может быть — отказом  
Взять?..

(«Прокрасться», 14 мая 1923)

Земное время и трагично, и конечно: «Времени у нас часок. / Дальше — вечность друг без друга!..» (27 апреля 1920). В едином образе соединяются категории «временного» и «вечного». Временное — это «песок». Но есть еще и третье — мгновение — это «маленький часок». *Вечность* и *мгновение* проникают друг в друга, мгновение становится возможностью приобщения к Вечности. Эта мысль прочитывается нами во многих

текстах Цветаевой. Поэзия начала XX века продвигалась к обновленному и обогащенному философскому обоснованию представлений о неизгладимости достояния единичной, обреченной на смерть личности во всеохватывающей полноте. Уже в раннем стихотворении «Идешь, на меня похожий...» дважды повторенный призыв: «Прохожий, остановись!» — призыв, сопряженный с мгновением, в то время как всё стихотворение сопряжено с мыслью о вечности.

Ситуация встречи – невстречи есть бесконечное удаление. Во многом это поэтика безмерности, безграничности, выхода за пределы *мира мер*. Качествами запредельности, бесконечного удаления, духовного стремления М. Цветаева наделяет синий, лазурный цвета. Встреча происходит в «лазурных краях» («Не гони мою память!..», 9 июня 1910), во сне в духе идеальной встречи в Вечности, «когда разрозненности сводит сон» («Весна наводит сон...», 5 апреля 1923 из цикла «Провода»), когда «Певцом — во сне — открыты / Закон звезды и формула цветка» («Стихи растут, как звезды и как розы...», 14 августа 1918). Мечтой о встрече, определением пространства встречи, ее ожиданием пронизаны многие произведения Цветаевой: «Стихи к Блоку», «Провода» (цикл посвящен Б. Пастернаку), «Попытка комнаты», «С моря», «Новогоднее», переписка с Р. М. Рильке, Б. Пастернаком и др. — и выражен драматизм роковой предопределенности не-встречи. Утверждая «Закон протянутой руки / Души распахнутой» («Чужому», 28 ноября 1920), «закон звезды и формулу цветка», обращаясь «с требованьем веры / И просьбой о любви» («Уж сколько их упало в эту бездну...», 8 декабря 1913), преодолевая и расширяя пространство для всех: «Благословляю Вас на все четыре стороны!» («Хочу у зеркала, где мать...», 1915), Цветаева переживала трагическое одиночество. Полагаем, что коренное содержание ее творчества основано на противопоставлении сбывшегося, несбывшегося и несбыточного. Первым не всегда можно удовлетвориться, второе бывает пленительно, а истинно полноценно в понимании Цветаевой — третье.

Автор статьи ни в коей мере не претендует на полноту исследования того, что не укладывается в определенные рамки ввиду сложности художественного и языкового мышления поэта. Сама Цветаева в очерке «Поэты с историей и поэты без истории» подчеркивала обреченность поэта на неисчерпаемость.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цветаева М. Незданное. Записные книжки: в 2 т. М., 2000–2001. Т. 1. С. 159.

<sup>2</sup> Кребель И. Миф, иницирующий мысль (М. Цветаева) // Кребель И. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010. С. 398. Автор исследует диалектику мифопоэтического мышления Цветаевой, постигающей

прежде всего язык, его стихию, его законы; систему оппозиций в лирике. «М. Цветаева дала новую семантику, которая нуждалась в новой фонетике...» (с. 430).

<sup>3</sup> Эткинд Е. Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб.: Максима, 1997. С. 9–24.

<sup>4</sup> Гаспаров М. Л. От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. Избр. статьи. М., 1995. С. 315.

<sup>5</sup> Цветаева М. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 380.

<sup>6</sup> Там же. С. 379.

*Л. А. Мироненко*

## ФРАНЦИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ КОСМОСЕ ЛИРИКИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ



Причастная к младшей поросли поколения поэтов «серебряного века», Марина Цветаева впитала образованность, тягу к мировой культуре, эрудицию и артистизм, столь характерные для многих художников этой эпохи. Закономерны в ее творчестве сюжеты, мотивы, образы мировой истории и мировой культуры. Запад и Восток, античная, греко-римская и библейская темы, самобытный «германизм» Цветаевой, английские, испанские, чешские мотивы ее поэзии не просто восприняты, но лично пережиты, переломлены и трансформированы в национальном космосе ее лирики.

В данной статье хотелось бы выделить и осмыслить один слой творчества, органично вписавшийся в цветаевскую стилистику, — слой французской культуры. Немецкий, английский контексты ее поэзии в какой-то мере исследованы<sup>1</sup>, французский же, насколько нам известно, основательно пока не затрагивали<sup>2</sup>.

Мера галльских заимствований в лирике М. Цветаевой не так велика, как бесчисленные библейские или античные реминисценции. Однако не так уж и мала, а главное, образы французской истории и французской литературы органично вливаются в лирические сюжеты поэтессы, обогащая и уточняя облик ее героини, проясняя личностное начало, самосознание, время.

«Французские» стихи Марины Цветаевой в основном приходится на доэмиграционный период. Стихотворение «В Париже» вошло в «Ве-



черний альбом» (1910), большая же часть написана в 1917–1918 гг. Это небольшие лирические циклы, в которых отчетливы французские мотивы или ассоциации. Есть и отдельные, внецикловые, стихотворения. Целенаправленное использование символов, понятий, исторических имен и дат, связанных с Великой французской буржуазной революцией, очевидно в цикле «Лебединый стан», куда вошли стихотворения 1918–21 гг. В дальнейшем, после отъезда Цветаевой за границу, и особенно в период ее французской эмиграции, этот пласт культуры исчезает. Отдельные упоминания носят случайный, непринципиальный характер, а подчас, как в «Стихах к сыну» (1932), обретают негативную ироническую коннотацию:

...С той стороны весов  
Я — с черноземом.  
Не быть тебе французом...  
.....  
...Ни галльским петухом  
Хвост заложившим в банке...<sup>3</sup>

В ностальгической депрессии «скучным и некрасивым нам кажется ваш Париж», сменивший Париж юности, Париж «Вечернего альбома»: «В большом и радостном Париже...». Нетрудно заметить, что Цветаева отворачивается от буржуазной, рантьерской Франции, которой объективно в ее лирике противостоит субъективный образ «оставленной Москвы», России. Впрочем, с самого начала поэтессе также близка не реальная Франция, а литературная, романтическая и романтизированная. Уже в упомянутом полудетском стихотворении прочерчены линии лирического сюжета, дискретно развивающегося в этот период: характерный романтический антагонизм «Я – другие», дихотомия «реальность – сон», «жизнь – искусство». Пока это выглядит вполне традиционно, но затем усложнится, составив неповторимый художественный мир, в котором французский компонент сыграет значительную роль.

При избытке лирических персонажей, бесчисленности лирических историй-судеб в поэзии Цветаевой главным всё же становится сюжет лирической героини. Он может быть реализован непосредственно, с легко угадываемым биографическим знаком. Но может быть также и опосредован, и тогда лирическое Я становится центром самобытного театра, в котором обязательны переодевания, непременно перевоплощения. Это своеобразная художественная инкарнация, жизнь под маской Федры, Офелии, Манон Леско, Кармен, Магдалины... У Цветаевой четко выражена приверженность к ярко индивидуальным личностям: Кармен, Коринна, Жанна д'Арк и др.

При интерпретации известных литературных персонажей Цветаева сохраняет высочайшую точность в выявлении их психологической до-

минанты, во всем остальном ничуть не заботясь о верности культурной фабуле, оставляя своей фантазии полную свободу. В этом отношении особенно интересны ее Кармен и Коринна, героиня романа Ж. де Сталь «Коринна, или Италия».

Кармен появляется в нескольких стихотворениях: «Спят трещотки и псы соседовы» (1915), в нескольких стихах из цикла «Дон Жуан» (1917) и в дистихе «Кармен» (1917). Везде в Кармен акцентировано свободное, гордое, стихийное, тающее в себе опасность. Эта константа сохраняется, а всё остальное — детали, интерьеры — меняется. Цветаева любит сталкивать в художественной фантазии несоединимое в бытовом смысле. В первом стихотворении «Спят трещотки и псы соседовы» прихотливо соединяются Россия и Испания. В первых строчках ассоциации подсказывают скорее образ русской провинции, а не блестящей Кордовы. Но и тогда, когда со 2-й строфы ассоциации, рождаемые отбором деталей и образов, влекут к Испании — католической и романтической («час монахов...», «час любовников...»), сохраняется привычное русское речевое «Богородица», а не «Мадонна». Только в финале всплывет имя Кармен с определением «отравительница», и весь испанский ряд опрокинется в русскую тему, близкую (а может быть, идентичную!) лесковской «Леди Макбет Мценского уезда». Память о новелле Мериме сохранилась в своеобразной цитате, всплывающей в предпоследней строфе. «Цыганский глаз — волчий глаз», — пишет Мериме о Кармен<sup>4</sup>. Цветаева перебрасывает эту приметку на другого персонажа. «Волчьи глаза» — у него, а не у нее: «У фонтана присядем молча мы, / Здесь на каменное крыльцо, / Где впервые *глазами волчьими* / Ты *нацелился мне в лицо...*» (48). Этот переброс формирует подспудный сюжет, оправдывающий, «намекающий» на законность окончательного определения «отравительницы», сюжет, нарочито непроясненный, но внушаемый постоянной раскачкой слов-образов. Они выстраивают драматический контраст тишины и шума, затаенности и всплеска эмоций, любви и преступления. Начальное и финальное обращения «О, возлюбленный» подчеркивают логичность композиции и акцентируют главную проблему, в которой слились и Россия, и Испания, и Мериме, и Бизе, и Лесков.

Тема Кармен всплывет в поэзии Цветаевой через два года. В ней просматриваются развитие заложенных прежде мотивов, их обогащение, но и новое. В цикле «Дон-Жуан» Цветаева не просто соединила Россию и Испанию, но и пошла на новый дерзкий художественный эксперимент: сведение несводимого в открытой форме. Она выстроила встречу Кармен и Дон-Жуана, столкнув в психологическом конфликте две эксклюзивные индивидуальности. Допустимость этой встречи, включающейся в ряд других встреч-разлук Его и Ее, вечных Двоих Марины, в созданном художест-

венном парадоксе развивает и укрупняет конфликт, тематику «разминовений», характерных для цветаяевской лирики.

Русская тема в цикле «Дон-Жуан» зазвучала открыто. Жуан демонстративно перенесен в морозную березовую Россию — и «на груди у Дон-Жуана православный крест», а «в дохе медвежьей и узнать вас трудно». В лирической, слегка ироничной интонации можно расслышать эхо пушкинского озорства: «И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей... / Читатель ждет уж рифмы розы...». В 3-м стихотворении цикла Цветаяева мороз и розу «срифмовала» — уже открыто: «Был тогда январь. / Кто-то бросил розу...».

«Поэт диалога, полемики, спора», как назвал М. Цветаяеву Е. Эткинд<sup>5</sup>, она играет контекстами, сталкивает их, выстраивая прихотливую цепочку образов, внушающих или воскрешающих в памяти нужную ассоциацию. В эту цепочку включаются и блоковские «роза и крест»; и тогда католические символы, как и «монах под маской», соборные стены интонируют некую суровость в теме смерти Дон-Жуана, суровость, которой нет в мелодической доминанте цикла. Но те же образы напоминают об истории севильского озорника и его расплате за грехи распутства. Если предположить розенкрейцеровский смысл «розы и креста», то мистическое здесь лишено серьезности. В 3-м стихотворении, следующем после главки-плача о Дон-Жуане, обращение лирической героини к Нему: «...Вы почти что остов, / Я — почти что тень». Это словно бы посмертное существование. Возможно соотнести Его с Дон-Жуаном — тем более, что до сих пор героиня адресовалась именно к Жуану. Но основное смысловое напряжение — в другом: исподволь возникает тема Кармен, вначале обозначенная косвенно — в намеке на эмоциональную то ли усталость, то ли опущенность: «Ах, ужель не лень / Вам любить меня?..» (100) — затем — более ясный знак: «И зачем мне знать, что пахнуло — Нилом / От моих волос?..». Легенда о египетском происхождении цыган разъясняет образ, за которым воспоследует и имя: «В этот самый час Дон Жуан Кастильский / Повстречал — Кармен».

В 4-м стихотворении резко меняются интонационность, художественная изобразительность, но этот контраст подготовлен. До сих пор героиня была «как бы» Кармен, обращающаяся, возможно, к Дон-Жуану. Теперь же «образ входит в образ», звучат голоса и Дон-Жуана, и Кармен. Две строфы нерифмованных строчек, шесть из которых — обмен репликами героев. Реплики — словно уколы шпаги — не сводящие, а разводящие соперников, быстрые и краткие. Основным суггестивным средством становится ритм. При всей фантазийности, прихотливости воображения, М. Цветаяева точно ощутила, что Кармен — не любовная героиня, что ее стихия — в другом. Усиливается ощущение фиаско Дон-Жуана. Оно пря-

мо никак не выражено, но в репликах Жуана («Что — глядишь?», «Нравлюсь?», «Узнаешь?», «Дон Жуан я»), односложных, как и ответы Кармен, — стихает нахальная агрессия, подавляемая равнодушием партнерши. В 5-м стихотворении — финальная строчка: «Не было у Дон-Жуана — Донны Анны!». Связанная с предыдущим мотивом поражения сеvilьского сердцееда, она укрепляет сомнение в безоговорочной победительности героя. Но, сцепленная с другим образно-семантическим рядом, она готовит переход к 6-му, заключительному, стихотворению, в котором звучит голос не литературных персонажей, а лирической героини. Кольцевая композиция стихотворения, конечно, содержит в себе — с оттенком драматизма — идею движения по кругу и любовную лихорадку Дон-Жуана, не обретшего Донну Анну, и жажду бесконечной жизни героини — своеобразного двойника не только Кармен, но и Жуана.

Мотив узнавания сквозной и принципиальный в цикле. Возникнув в 1-м стихе («Ах, в дохе медвежьей и узнать вас трудно»), своеобразно измененный во 2-м и 3-м («Чтобы видел ты воочью...», «монах под маской»), непосредственно прозвучавший в 4-м («— Узнаешь? — Быть может»), в финале завершится властно-требовательно («— Узнайте! — Не знаю! — Узнай!»)<sup>6</sup>. В авторском сознании, в интерпретации Кармен и Дон-Жуана синтезированы разные подходы и точки зрения. В обоих героях — и романтическое начало, неотделимое от стихии свободы, и безбоязненно обозначенная вульгарность.

В другом жанре, другом литературном роде Цветаева, создавая свою Кармен, удерживает французскую традицию не только Мериме, но и Готье. Развитие образа в цикле «Кармен» покажет это. В нем Кармен не переосмыслена — она уточнена. Как и Теофиль Готье, но с иными акцентами, Марина Цветаева создает стихотворение-портрет. Готье целеустремленно выводит наружу демоническое в Кармен, и появление самого слова «дьявол» здесь закономерно («sa peau, le diable la tonna»). Колористические пятна, обозначенные или внушенные («ses cheveux sont d'un noir sinistre», ее рот — «piment rouge, fleur ecarlate, / Qui prend sa pourpre au sang des coeurs» и т. д.), контрастные по цветовой гамме (красное — черное, пламя — темнота), также, особенно соединяясь с образами, суггестирующими вкус (piment rouge), запах (amber fauve), способствуют созданию зримого, чувственно воспринимаемого образа. Дикое, дьявольское и соблазнительное в Кармен с неизбежностью вносит беспорядок в мир: «Et l'archeveque de Toledé / Chante la messe a ses genoux»<sup>7</sup>. Заманательна замена Севильи на более суровое, аскетичное Толедо: победа Кармен становится еще весомей. Деталь облика героини — «son corps mince» (хрупкое тело) — становится незначительной, тонет в этом ряду определений.

Цветаева начнет живописать Кармен от противного — со слова «божественно»: «Божественно, детски-плоско / Короткое, в сборку, платье...». В этом портрете устранено роковое, дикое, неприручаемое. Доминантой сделалась хрупкость, детскость облика, исключено всё чувственное, плотское. В той Кармен агрессия исходила от нее самой («*grîres vainqueurs*», «*la moricaude bat les plus altieres beautes*» и т. д.), на эту же она словно бы обращена. Цветаевская героиня драматичнее, и второе стихотворение строится как театральная сценка, как обмен репликами: «— Склоните колена! Что вам, / Аббат, до моих колен?!» (104).

Знаменательно, по сравнению с Готье, изменение эпизода со священником. Там, где французский романтик акцентирует загадку неотразимого, дьявольского обаяния цыганки, Цветаева «очищает» ее, усиливает трагическое начало. Примечательно, что у Мериме этого эпизода нет. Отринув финал и новеллы Мериме, и оперы Бизе, поэтесса выбирает своей героине другой жизненный конец. Трудно доказать, но интуитивно ощущается трансформация в стихотворении сюжета наиромантичнейшего из романов Гюго «Собор Парижской богородицы»: Клод Фролло и Эсмеральда, священник и цыганка. Догадку могу подкрепить лишь ссылкой на стихотворение, которое представляется связанным с одним из эпизодов произведения Гюго: «Есть имена, как душевные цветы, / И взгляды есть, как пляшущее пламя ...» — и т. д.

В главе «Ананкс» Клод размышляет о женских именах, а перед этим о пламени — *Flamma*<sup>8</sup>. Известно, что Виктор Гюго, как Ростан и Ламартин, входили в круг предпочтений юной Марины, и мотивы его творчества могли зазвучать в поэзии Цветаевой.

Наиболее отчетлив «прасюжет» и характерный для поэтессы способ жививания в чужое слово и преобразование его в стихотворении «Искательница приключений...» (1916). По сути здесь воссоздан весь роман Жермен де Сталь «Коринна, или Италия», за исключением развязки — смерти героини. Сама композиция, устремляющаяся к финалу, когда имя, названное в самом конце, — итог, разгадка, отброшенная личина, — нередко встречается у М. Цветаевой. До финального «Звали меня Коринной, — / Вас — Освальдом» — точные и емкие детали выстраивают ассоциативный ряд, связанный с событиями романа о женщине-поэте, отстаивающей свою свободу и дар; о любовном крушении из-за сыновней покорности лорда Освальда Невилла, не преступившего родительского запрета. Но проступающий сюжет не сковывает Цветаеву. Наложение других мотивов, проникающих в основной, обогащающих и усложняющих его, привычно для нее. В эмоционально-смысловом поле стиха слышны отзвуки «Кармен», «Дон-Жуана», но и трагическая нота вийоновской неприкаянности. Обращает на себя внимание внутреннее родство строчек

знаменитой «Баллады о поэтическом состязании в Блуа» Франсуа Вийона и возможной цветаевской их рецепции:

En mon pays suis en terre loingtaine  
...Bien recueilly, deboute de chascun...<sup>9</sup>

Мне и тогда на земле не было места.  
Мне и тогда на земле всюду был дом.

Биографический контекст всегда важен в очень личной поэзии Цветаевой. Поэтический образ Коринны<sup>10</sup> в этом отношении особенно значителен, ибо речь — о поэте. Всё стихотворение написано от имени Я и как будто полностью соотносено с Коринной. Только в последней строчке: «Звали меня Коринной, — / Вас — Освальдом», — если помнить о поэтике Цветаевой, можно ощутить смысловое раздвоение. Сочетание «Звали меня Коринной» может быть расшифровано в семантическом поле романа де Сталь: это не настоящее имя героини, под этим именем она скрывается в Италии. Но, возможно, последняя строчка относится уже к лирической героине, для которой характерна своеобразная протестичность.

Отождествление, отыскивание себя во множестве лиц, слияние с ними — сквозной прием лирики Цветаевой. Конечно, стихотворение можно прочитать и «без де Сталь», но именно французский контекст содержит то напряжение отчаяния, которое открыто будет выражено немного позже, в своеобразном продолжении: «А в следующий раз глухонемая приду на свет» (1920):

Бог упаси меня — опять Коринной  
В сей край придти, где люди тверже льдов...

Прошлое, настоящее и будущее оказались связанными: «Звали <...> Коринной» — «Бог упаси <...> опять Коринной».

В «Кавалере де Гриз», написанном в форме послания герою, подпись, обозначенная одной буквой «М», дразняще объединяет Манон и Мариону. Трагическое перевоплощение лирической героини в казненного поэта предстало в цикле «Андрей Шенье» («Лебединый стан»). Цветаева оставляет русское — пушкинское — написание имени первого романтика Франции, погибшего на гильотине, продлевая во времени тему убитого поэта, но и привнося в трагедию русский акцент. Лирическая героиня уподобляется Андре Шенье с внутренним тактом — иначе, чем в предыдущих случаях. В первом стихотворении это противопоставление: «Андрей Шенье взошел на эшафот. / А я живу — и это страшный грех»<sup>11</sup>.

Во втором — остается одно лирическое Я, которое можно отождествить и с Шенье, и с героиней Цветаевой («Не узнаю в темноте / Руки — свои

иль чужие?»). Упомянутая «черная Консьержерия» и детерминирует место и время, и становится внятной метафорой. Легко метафоризирующаяся лексика внушает образ ночи перед казнью, узаконивая художественный перевертыш: не ночь, а «утро крадется, как тать». Ощущение преступления конкретизируется в теме убийства поэта — вполне русской, классической, с акцентом на трагедии именно поэта: «Я дописать не успею».

Эпоха почти не становится героиней Цветаевой. Исключение составляет французский XVIII век (цикл «Плащ»; символика Французской революции в цикле «Лебединый стан»). Усваивая равно существенную и для Франции (Мюссе, Нерваль, Верлен), и для России «серебряного века» (М. Кузмин, К. Сомов, А. Бенуа) традицию эстетизировать «галантный век», «дух мелочей прелестных и воздушных» эпохи рококо, Цветаева, однако, расширяет художественное пространство. Она, не пропуская поэзии изящного быта, высвечивает катастрофический ход от «века, коронованной Интриги» к «веку, коронованному Голгофой». В выразительной пластике визуальных образов (цикл «Плащ») переданы безмятежность, и суэта маскарадного века с его амурными приключениями («Плащ Казановы, плащ Лоззна, Антуанетты домино»), и уникальное соединение галантности и интеллектуализма «самого философского из веков» («Писали маленькие книги для куртизанок философы»), и бесстрашная устремленность к революции тех, кого она наградит гильотиной или изгнанием («Великосветского хлыща / Взмывало — умереть за благо. / Сверкал витийственную шпагой / За океаном Лафайет»). Наконец, картина эпохи завершится «благоуханным Тюильри», где «королева — Колибри, / нахмутив брови, до зари, / Беседовала с Калиостро».

XVIII век предстал и в изысканности интерьеров рококо, хрупкой — под стать интерьерам — грации красавиц, и рядом — руссоизм, и философы, и идеи народного блага, и атеизм, и оккультизм. Всё это обозначено деталями быта и умственной жизни эпохи.

Французская тема в поэзии Цветаевой включается в ее концепцию бытия, мифологизируется, способствуя созданию цикличности, повторяемости судеб, ситуаций. Отсюда постоянное акцентирование повтора: «И я ОПЯТЬ веду тебя на царство, / И ты ОПЯТЬ обманешь, Карл Седьмой!», «ОПЯТЬ любить кого-нибудь ты уезжаешь утром рано», «ОПЯТЬ нам волей роковых событий друг друга суждено узнать», «А В СЛЕДУЮЩИЙ РАЗ глухонемая приду на свет» и др.

Прием и эффект узнавания себя — в другом порождает специфическую художественную игру, снимает пространственно-временные границы, но и суггестирует драматизм неустрашимости ситуации-прототипа, бесконечно длящейся. Французский контекст не помешал, а помог Цветаевой прояснить и воплотить в своей поэтике свой мир, свою героиню.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Эткинд Е. Флейтист и крысы (поэма Марины Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок); Тамарченко А. Диалог Марины Цветаевой с Шекспиром // Марина Цветаева, 1892–1992. Символизм, посвящ. 100-летию со дня рождения. Нортфилд; Вермонт, 1992.

<sup>2</sup> Могу назвать лишь статью И. Карабутенко «Цветаева и “Цветы зла”» (Москва. 1986. № 1).

<sup>3</sup> Цветаева М. Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. С. 20. Далее цит. по этому тому с указанием страниц в скобках.

<sup>4</sup> Мериме П. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1962. Т. 2. С. 385.

<sup>5</sup> Эткинд Е. Флейтист и крысы... С. 118.

<sup>6</sup> Сцепление тем Дон-Жуана — Кармен и лирической героини реализуется не только на уровне идейно-образном; и метрические формы стиха передают замысел. В частности, строка: «Узнайте! — Не знаю! — Узнай!» — повторяет художественный рисунок диалога 4-го стихотворения.

<sup>7</sup> Gautier Th. Emaux et Camees. Paris, [s. a.]. P. 52.

<sup>8</sup> Гюго В. Собор Парижской богородицы. М.: Худож. лит., 1976. С. 223.

<sup>9</sup> Villon F. Oeuvres. Paris, 1958. З. 21.

<sup>10</sup> Возможен спор М. Цветаевой с Пушкиным, ее как бы «наоборот» пушкинскому: «Я не люблю твоей Корины, / Скучны любезности картины. / В ней только слезы и печаль / И фразы госпожи де Сталь».

<sup>11</sup> Цветаева М. Лебединый стан. М.: Берег, 1991. С. 39.

*Д. В. Баталов*

## СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ «ЗЕРКАЛЬНОГО ПИСЬМА» В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ»



Современная научная парадигма обусловила к концу XX в. преобладание семиотической теории в литературоведении. В первую очередь, тенденция к междисциплинарному синтезу выразилась в активном взаимодействии литературоведением лингвистической теории коммуникации. Это актуализирует обращение к роли *читателя* не только как активно-го начала интерпретации, но и как значимого субъекта самого процесса порождения текста. Особое значение в этом аспекте для нас представляет семиотическая концепция Умберто Эко. В «Шести прогулках в литературных лесах» он так определяет функцию литературы: «...именно



в них [литературных произведениях] мы ищем формулу, способную придать смысл нашему существованию. Ведь <...> на протяжении всей жизни мы пытаемся сотворить историю своего происхождения, в которой был бы дан ответ на вопрос, почему мы родились и зачем живем»; а задачу литературы — так: «Художественные тексты помогают преодолеть нашу метафизическую ограниченность». С этим Эко связывает нерасторжимую диалектическую связь между образцовым автором и образцовым читателем, чья задача — «идентифицировать (в умозрительном плане) или даже <...> сконструировать образцового автора, чтобы <...> чтение обрело смысл»<sup>1</sup>.

Но это невыполнимо: «Точный объем энциклопедии<sup>2</sup>, с которой должен быть знаком читатель, остается областью догадок. Вычислить этот объем — значит вычислить стратегию образцового автора, то есть не просто распознать узор на ковре, но установить закономерность, при помощи которой можно разглядывать многочисленные узоры текстуального ковра»<sup>3</sup>. Определение культового произведения у Эко заключается в двух основных признаках: «несвязанность» («разборность») текста и его многомерность. Смысл первого — в том, что текст можно «разбирать на цитаты, порывая связи <...> до бесконечности», воспринимать по частям, каждая из которых «становится цитатой, архетипом»<sup>4</sup>. Но даже при отсутствии или слабости этого фактора культовая природа произведения может быть выражена через его многомерность, когда «каждая строчка способна разорвать связи с целым и выступать как магическое заклинание или как мнемонический прием»<sup>5</sup>.

Именно в качестве «культового» произведения представляет особый интерес «Поэма без Героя» Анны Ахматовой. За более чем полвека плодотворных исследований поэма была описана с использованием самых разнообразных методов — от биографического до семиотического. Последний, на наш взгляд, — наиболее продуктивен. Его активно развивает Т. В. Цивьян<sup>6</sup>.

Весьма ценным представляется также подход, сформулированный В. В. Мусатовым: «...самое важное в этом вопросе [“дешифровки” текста — Д. Б.] — природа самого шифра»<sup>7</sup>. Особенно значимы в этом отношении работы Е. Фарино и Р. Д. Тименчика.

Но сама Ахматова в «Письме к NN» настойчиво повторяет, что в основе сюжета поэмы лежит действительное событие, хорошо известное современникам: «Тем же, кто не знает некоторые “петербургские обстоятельства”, поэма будет непонятна и неинтересна»<sup>8</sup>. Эту мысль подтверждает К. И. Чуковский: «Уверенной кистью Ахматова изображает ту зиму, которая так живо вспоминается мне, как одному из немногих ее современников, доживших до настоящего дня.

И почти всё из того, что младшему поколению читателей может показаться невнятным и даже загадочным, для меня, как и для других стариков-петербуржцев, не требует никаких комментариев...»<sup>9</sup>.

А современному читателю и исследователю поэма предстает уже более «закрытым» и непонятным текстом. что, в свою очередь, дает свободу толкования и право на самостоятельные интерпретации. Так, в «Прозе о поэме» Ахматова пишет: «...право голоса имеет только читатель, поэт уже сказал свое, и его никто не спрашивает»<sup>10</sup>. Этим правилом в своих работах и руководствуется Т. В. Цивьян, демонстрируя способность текста поэмы к «разборности», обнажая его многомерность: «Задача “ахматовского читателя” — если не поспеть за поэтом, то по крайней мере идти по его следам, по оставляемым им путевым знакам»<sup>11</sup>, — в связи с чем особое внимание необходимо уделить исследованию в поэме чужого слова, «цитатного архетипа», который, в том числе, «...казалось бы, служит указанием к поиску героев-прототипов <...> Однако более пристальное внимание позволяет обнаружить, что *чужое слово* выводит не столько к *прототипам*, сколько к *метапоэтическому* слою “Поэмы”, едва ли не превалирующему над сюжетным»<sup>12</sup> (курсив автора. — Д. Б.).

Итак, разность восприятия «Поэмы» читателями разных поколений побуждает нас обратиться к теории У. Эко о «закрытом» и «открытом» произведении. «Закрытый» текст уникален как гармоническое целое, но открыт для бесчисленных интерпретаций, не изменяющих его самотождественности. «Открытый» текст, соответственно, подразумевает меньшее количество определенных интерпретаций, меньшую вариативность<sup>13</sup>. Вот почему современникам Ахматовой текст «Поэмы без Героя» — «открыт», а для читателей и исследователей младших поколений это «закрытый» текст, что и предоставляет читателю роль *соавтора* в интерпретации текста.

Как уже отмечалось исследователями, одна из наиболее притягательных для исследования тем — природа шифра: «Я зеркальным письмом пишу...»<sup>14</sup>. Конечно, в тексте поэмы это — метафора одного из способов дешифровки текста. Но *зеркальное письмо* — это и реальный феномен, психофизиологическое свойство гениальных людей, например, Леонардо да Винчи. Владела таким письмом и Ахматова, чем во многом объясняется обращение исследователей к архитектурной функции «зеркально-го письма» в Поэме.

Первым на этот прием обратил внимание Е. Фарино, рассмотрев «симметрию-зеркальность» двух частей Поэмы через взаимосвязь ночи с 1940 на 1941-й и ночи с 1913 на 1914-й как отражение двух роковых для Ахматовой эпох: «Обратное прочтение рассматривается как более “истинное” <...> Таковы барочные зеркала, где прямое предзеркальное дает этот мир, а отраженное в зеркале — правду о нем, его интерпретацию

или эксплуатацию»<sup>15</sup>. Но, по мнению ученого, «фактически часть третья “Поэмы” отсутствует. Есть Часть первая с ее главами, есть Часть вторая с ее собственным заглавием “Решка”, но Третья на самом деле не часть, а — ЭПИЛОГ, то есть “послесловие”, рассказ о том, что же было рассказано (роль традиционного эпилога) или что было потом, после рассказанного, чем “кончилось”»<sup>16</sup> (выделено автором. — Д. Б.). Таким образом, эпилог в поэме, как пишет М. В. Серова, «...формально-композиционно достраивает собой “триптих”, фактически же третья часть произведения, связанная с его героем, присутствуя — отсутствует, включаясь в семантику “минусовых” смыслов»<sup>17</sup>.

Многие исследователи толкуют это как «...постмодернистский прием “пустотного письма”, инспирирующий процесс чтения как дешифровку»<sup>18</sup>, связывая его и с разнообразными проявлениями двойничества в поэме, и с заданной в «Посвящении» установкой на интертекст, и с «Решкой» — «зеркальной изнанкой» текста, «творческой лабораторией». Толкование функциональной роли этой части сводится к традиционному «...обнажению авторского метода письма как шифра <...> в обнаружении литературного кода модернизма, приводящего к переосмыслению реалий Серебряного века как текста искусства»<sup>19</sup>. Но при этом, к сожалению, не уделяется внимания и функции «Эпилога» в построении и интерпретации текста.

Конечно, Е. Фарино отмечает, что «эпилог как элемент текста отвечает как бы на произнесенный, но предполагающийся вопрос читающего — а что же было потом? Вот эту роль такого ответа на такой вопрос и играет “Эпилог” “Поэмы”. Как ответ — он, собственно, расшифровка гадательного акта, открывающего “Поэму”, и смысл обеих первых двух частей “Поэмы”. По отношению к ним он стоит в позиции семантической экспликации»<sup>20</sup>. К сожалению, этот тезис остается у Е. Фарино без разъяснения.

Внимательный читатель заметит, что в поэме неоднократно повторяются некоторые слова, формулы и даже контексты. Большинство из них — *тройные*: в первой части, во второй и в третьей. Буквальные повторы требуют их соотнесения, что воплотится в единстве интерпретации. К примеру, в первой части: «И вино, как отрава, жжет»; во второй: «Я пила ее в капле каждой / И бесовскую черной жаждой / Одержима...»; в третьей: «И изгнания воздух горький — / Как отравленное вино». Поэтому мы полагаем, что на семантическом уровне «Эпилог» представляет собой полноценную часть художественной *структуры* произведения.

Мы помним, что Ахматова назвала «Поэму без Героя» *триптихом*. Триптих — трехчастный предмет: складная икона, крайние створки которой прикрывают центральную часть; или — трехчастное произведение искусства, объединяемое общей идеей.

Мы убеждены, что прием «зеркального письма», заявленный в «Решке», непосредственно указывает на композиционный принцип триптиха Поэме. Классическое понимание зеркальной композиции в литературе основано на контаминации приемов повтора и противопоставления, это повторение начальных и конечных образов с точностью до наоборот<sup>21</sup>. Физически же зеркальное письмо подразумевает следующее триединство: написанный зеркальным письмом текст, отражение этого текста в зеркале (правильный его вариант) и — целостное восприятие обоих визуальных образов на плоскости их совмещения. Применительно к трехчастной композиции «Поэмы без Героя» это означает, что первая и третья части поэмы, подобно створкам триптиха, прикрывают собой вторую часть. Смысловая целостность поэмы возникает на плоскости сопряжения текста второй части с зеркальным отражением в нем текстов первой и третьей частей.

Таким образом, прием «зеркального письма» (дополнительно акцентуемый в момент чтения семантикой настоящего времени) в центральной части триптиха заявляет о себе как о его структурном принципе. Постараемся показать его роль в формировании трехчастной композиции «Поэмы без Героя».

В первую очередь, подзаголовок первой части «Петербургская повесть», отсылая к петербургскому тексту русской литературы, в сочетании с названием «Девятьсот тринадцатый год», задает особый контекст: «некоторые "петербургские обстоятельства"», на ключевой роли которых автор заострит внимание позже в «Письме к NN»<sup>22</sup>. Рассматривая образ Петербурга, важно не упускать из виду, что Город в поэме — лишь один из адресатов<sup>23</sup> и пространство *событий, отражающееся* в хронотопе *действия*, который задается существующими в сознании автора трансформациями комнаты в Фонтанном Доме и пр.<sup>24</sup> Город прямо назван на крайних створках триптиха, то есть в первой и третьей его частях:

Часть первая Девятьсот тринадцатый год	Часть третья Эпилог
<p>A вокруг <i>старый город</i> Питер,            Что народу бока повытер,            (Как тогда народ говорил)...            (Глава Вторая)</p> <p>И его поведано словом,            Как вы были в пространстве новом,            Как вне времени были вы, —            И в каких хрусталах полярных,            И в каких сияньях янтарных            Там, у устья Леты-Невы.            (Глава Вторая)</p>	<p>«Быть пугу месту сему...»            (эпиграф)</p> <p>Голос автора, находящегося за семь тысяч километров, произносит:            &lt;...&gt;            А не ставший моей могилой,            Ты, крамольный, опальный, милый,            Побледнел, помертвел, затих.            Разлучение наше мнимо:            Я с тобою неразлучима:            Тень моя на стенах твоих,</p>

И весь *траурный город* плыл  
По неведомому назначенью,  
По Неве или против течения, —  
Только прочь от своих могил.  
(Глава Третья)

И царицей Авдотьей заклятый,  
Достоевский и *бесноватый*  
*Город* в свой уходил туман.  
(Глава Третья)

Отраженье мое в каналах,  
Звук шагов в Эрмитажных залах,  
Где со мною мой друг бродил,  
И на старом Волковом Поле,  
Где могу я рыдать на воле  
Над безмолвием братских могил.

Приведенные фрагменты соотносимы с обоими эпитафиями к «Решке»: «...я воды Леты пью, / Мне доктором запрещена унылость» и «In my beginning is my end»<sup>25</sup>. Так возникает единство первой и второй частей триптиха через образ реки забвения — Леты. Инфернальное бытие города названо прямо: «*вне времени* были вы», — что усилено противопоставлением «*старый* город Питер» — «как вы были *в пространстве новом*» — и локализовано: «у устья Леты-Невы» — во второй главе (во всех примерах курсив наш. — Д. Б.). Третья глава расширяет эти характеристики: «траурный город плыл / По неведомому назначенью, / По Неве или против течения, — / Только прочь от своих могил». Следующий фрагмент — «царицей Авдотьей заклятый» — связан с первым эпитафием к «Эпилогу» («Быть пугу месту сему...»)<sup>26</sup> и дополняет характеристику города: «Достоевский и бесноватый / Город в свой уходил туман». Образ Петербурга, уже Ленинграда, дополнен в третьей части поэмы: «крамольный, опальный, милый». Обстоятельства жизни биографического автора и его духовное родство с городом («Я с тобою неразлучима») реализуются в надматериальном хронотопе приемами зеркальности и игры теней, развивающих принцип умолчания в тексте. Заметим: автор указывает на то, что в «Эпилоге» уже «не “старый город Питер”, а послеежовский и предвоенный Ленинград — город, вероятно, еще никем не описанный и, как принято говорить, еще ожидающий своего бытописателя»<sup>27</sup>. Отражено в этом фрагменте лишь прошлое: «*Тень* моя на стенах твоих, / *Отраженье* мое в каналах, / *Звук шагов* в Эрмитажных залах, / Где со мною мой друг *бродил*...». При сопоставлении первой и последней частей поэмы их взаимодополняющая функция проясняется и закрепляется в нейтральном пространстве — в эпитафиях ко второй части.

Характеристика пространства событий позволяет говорить о повествователе, их вспоминающем. В «Поэме без Героя» автор предстает по меньшей мере в трех ипостасях. Рассмотрим их.

#### Часть первая

Что глядишь ты так смутно и зорко:  
Петербургская кукла, актерка,

#### Часть третья

Ставший горстью «лагерной пыли»,  
Ставший сказкой из страшной были,

Ты — один из моих двойников.  
(Глава Вторая)

Мой двойник на допрос идет.  
А потом он идет с допроса,  
Двум посланцам Девки Безносой  
Суждено охранять его.  
И я слышу даже отсюда —  
Неужели это не чудо! —  
Звуки голоса своего...

Тема двойничества автора раскрывается в каждой части соответственно ее содержанию. В первой героиня — участница петербургской истории тринадцатого года. В «Решке», где представлено автометаописание поэмы, текст организован над-личной субъектной формой (собственно автора). Способ введения этой формы осуществлен также в третьем эпиграфе («...жасминный куст, / Где Данте шел и воздух пуст») из Н. Клюева. Здесь мы видим продолжение литературной игры — в использовании заявленного уже в названии поэмы приема искаженной и недоговоренной цитаты. Есть документальное свидетельство Ахматовой: «...“Жасминный куст”... Стихи Н. Клюева. (*Лучшее, что сказано о моих стихах.*)»<sup>28</sup>. Рассчитанный на понимающего читателя, эпиграф скрывает за многоточием имя биографического автора: «Ахматова — жасминный куст», что подтверждается комментарием к «Прозе о поэме»: «...там в Поэме у меня два двойника <...> Во Второй части... у меня двойника нет»<sup>29</sup>. Второй двойник — биографический двойник «стомиллионного народа» из «Реквиема». Названный автором «некто»<sup>30</sup>, он не менее близок самой Ахматовой, с той лишь разницей, что в «Решке» она — поэт, а в «Эпилоге» — живой, попавший под колесо ежовщины и бериевщины, человек (ср.: «Я была с тогда с моим народом / Там, где мой народ, к несчастью, был» — автоэпиграф к «Реквиему»), это и двойник *читателя*. Однозначность определения этой ипостаси связана с утверждением автора о «раззеркаливании» текста<sup>31</sup>. «Раззеркалена», таким образом, сталинская эпоха.

Тема репрессий в Поэме возникает через прямое введение мотивов «Реквиема» в текст «Решки» и «Эпилога»<sup>32</sup>. По словам автора,

<...> больше всего будут спрашивать, кто же «Владыка Мрака» (Про верстовой столб уже спрашивали), т. е. попросту черт. Он же в «Решке»: «Сам изящнейший Сатана». Мне не очень хочется говорить об этом, но для тех, кто знает всю историю 1913 г., — это не тайна. Скажу только, что он, вероятно, родился в рубашке, он один из тех, кому всё можно. Я сейчас не буду перечислять, что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы бы стали дыбом.

Того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала сталинская охранка, в Поэме действительно нет, но многое основано на его отсутствии<sup>33</sup> (подчеркнуто автором. — Д. Б.).

А при этом: «И, наконец, произошло нечто невероятное: оказалось возможным раззеркалить ее, во всяком случае, по одной линии. Так

возникло “лирическое отступление” в Эпilogе и заполнились точечные строфы “Решки”. Стала ли она понятнее — не думаю! — Осмысленнее — вероятно»<sup>34</sup> (подчеркнуто автором. — Д. Б.).

Итак, в «Прозе о поэме» есть указание на то, что во второй части «Владыка Мрака» отражен в «старом Калиостро», «изящнейшем сатане» и связан с историей тринадцатого года. Позднее эту взаимосвязь подтверждает Р. Д. Тименчик, расширив литературный и художественный контекст «Поэмы» и интерпретировав «Владыку Мрака» как персонажей Гойи и Готье<sup>35</sup>. Из реальных прототипов «Владыкой Мрака» часто называют в первую очередь М. А. Кузмина<sup>36</sup>. Но разнообразны и другие толкования: «...их трое: по фабуле — Мефистофель, и по историческому слою — Распутин и Сталин»<sup>37</sup>.

Итак, неоспоримо соотношение «Владыки Мрака» (Часть первая) с «сатаной» («Решка»). Но Ахматова не случайно говорит о «раззеркаливании» поэмы. Оно датировано месяцем *позже* завершения предполагаемой к изданию редакции<sup>38</sup> и осуществлено через заполнение «точечных» строк «Решки» (в рассматриваемой 8-й ред. (октябрь, 1962) они еще не заполнены). По-видимому, этому способствовали уже включенное в текст «Лирическое отступление» в «Эпilogе»<sup>39</sup> и надежды на скорое издание «Реквиема»<sup>40</sup>.

Мы убеждены, что в «Решке» зеркально отражается кровавый молох эпохи Сталина, Ежова и Берии<sup>41</sup>. В первой части поэмы этому образу, на первый взгляд, соответствия нет. Но нельзя не учитывать обусловленности читательского восприятия тоталитарной эпохой. Именно она может вызвать ассоциации «Владыки Мрака» со Сталиным<sup>42</sup>. По всей видимости, Ахматова это предполагала и заведомо приводила самые разнообразные толкования поэмы, особо подчеркивая отсутствие того, «кого так жадно искала в ней сталинская охранка», чем сознательно ограждает читателя от неверной интерпретации. С другой стороны, акцент на отсутствии Сталина в поэме только усиливает ассоциации с его образом. Такие противоречия могут быть связаны и с неясным статусом комментирующей поэму «Прозы»: объективное это разъяснение или — один из приемов сокрытия через литературную игру.

На наш взгляд, тот факт, что «многое основано на его отсутствии», объясняет лишь неназывание имени в «Эпilogе». Это «общее место» в исследованиях поэмы достойно особого внимания, если видеть в читателе со-автора. В таком случае отрицание автором образа Сталина в первой части и фактическое утверждение его же в последней через «раззеркаливание» позволяет совместить оба толкования именно в центральной части повествования: «*изящнейший* сатана» (курсив наш. — Д. Б.) в «Решке» — это «Владыка» обстоятельств тринадцатого года («Не отбиться

от рухляди пестрой» — то есть от воспоминаний, «Это старый чудит Каллостро» — подобные имя и эпитет свойственны скорее эпохе Серебряного века). Но сам текст позволяет ассоциировать этот образ с личностью Сталина: «Кто над мертвым со мной не плачет, / Кто не знает, что совесть значит / И зачем существует она» — и условиями его всевластия: «В дверь мою никто не стучится, / Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит»<sup>43</sup>. Именно так на центральном пространстве триптиха реализуется прием зеркального письма, в котором особенно важно учитывать характер восприятия читателя, *всегда* прочитывающего произведение сквозь призму *своей* эпохи и культурной традиции. Интерпретация текста меняется от поколения к поколению. Вот почему читатель *другого* поколения (не только читатель, но и поэт!) пишет:

И мне мерещится, что Сталина подразумевала Ахматова в Поэме, когда в 1960 году «Я надеюсь, нечистого духа Вы не смели сюда ввести» заменяет на:

Однако  
Я надеюсь, Владыку Мрака  
Вы не смели сюда ввести?  
Маска это, череп, лицо ли —  
Выражение злобной боли.  
Что лишь Гойя мог передать.  
Общий баловень и насмешник.  
Перед ним самый смрадный грешник —  
Воплощенная благодать...

Тогда и самый смрадный грешник — Петр? Возможно. Действительно, перед Владыкой Мрака — Сталиным — воплощенная благодать. Но есть второе прочтение, не менее, а более существенное для диалога между Ахматовой и Кузминым в «Поэме без героя».

В общем баловне и насмешнике и даже в самом смрадном грешнике мне видится Кузмин, которого Ахматова в «Решке» назовет: «Сам изящнейший сатана». Но допустимо ли, чтобы такой крупный художник, как Ахматова, петербургского поэта-грешника, пусть человека, которого она не любила, сопоставляла с чудовищем, уничтожившим миллионы людей, залившим кровью нашу страну? Возможно ли Кузмина назвать Владыкой Мрака, как, обижаясь на Ахматову за Кузмина, думает замечательный американский славист Джон Малмстад?

Я полагаю так: в первой редакции Поэмы слова «Нечистый дух» могли относиться и к Кузмину. Но постепенно в сознании великой Ахматовой образ менялся, наращивался, и она пришла к Владыке Мрака — Сталину. Так меняется и наращивается в Поэме многое, впитывая в себя выстраданную злободневность, но не поступаясь категориями Вечного времени. Как же понять три последние строки этой строфы? Думаю, что здесь рудимент «нечистого духа» из первого варианта Поэмы. Понимаю спорность моей мысли, но иначе объяснить эти строки не могу. Напомню только, что строфа о Владыке Мрака введена в Поэму в годы так называемой оттепели<sup>44</sup>.

Отметить еще одно тесное соответствие, связанное с отношением автора к своему времени. Выражая его, автор выступает в роли опальной



царицы, повторяя заклинание: «Быть пугу месту сему», — обращенное в свое время к Петру I. Оно позволяет «Владыкой Мрака» считать не только правящего бал в 1913 году, но и Петра (конечно, лишь косвенно, на основании общей семантики сатанинской тирании). Данный контекст позволяет перенести давнее проклятье на современного тирана (усилия которого, кстати, были направлены на разрушение духовного пространства Петербурга в противовес созидательным действиям Петра). В этом — вновь усиление связи первой и третьей частей поэмы: из центра повествования автор беспристрастно (в «Решке» автор свободен от воспоминаний, призраки его не посещают) прослеживает цикличность русской истории. В результате «еще ожидающий своего бытописателя» город оказывается уже описанным через культурный и литературный контекст в котором тирания размножена в ипостасях разных тиранов, но каждый из них может быть представлен *одним и единым* образом «Владыки Мрака».

Подобным способом можно интерпретировать и другие явные и неявные соответствия в «Поэме без Героя». Более тесная связь прослеживается между первой и второй частями как обусловленная семантикой «решки»: это оборотная сторона предыдущего. Третья часть внешне, по определению автора, «раззеркалена»; ее отражение ослаблено названием «Эпилог», но, как мы показали, его функциональная нагрузка в зеркальной структуре триптиха не ослаблена. Сама поэма — структурно обусловленный зеркальным письмом триптих — имеет еще одно (в некоторой степени обобщающее) отражение — в «Прозе о поэме». Заметим, что «Проза» отражает и толкует в единстве полярные точки зрения (конечно, прямо их не обозначая), то есть ее функция соотносима с функцией «Решки» в построении триптиха. Таким образом, зеркальный триптих («Поэма без Героя») структурно и содержательно введен в единый автометаописательный, восходящий к мировому культурному пространству, ахматовский текст<sup>45</sup>, генезис которого разъяснен самим текстом поэмы.

Так, особенно заметна следующая взаимосвязь. Строки:

Часть первая

Существо это странного нрава,  
 Он не ждет, чтоб подагра и слава  
 Влопыхах усадили его  
 В юбилейные пышные кресла,  
 А несет по цветущему вереску,  
 По пустыням свое торжество.  
 И ни в чем не повинен: ни в этом,  
 Ни в другом и ни в третьем...  
 Поэтам  
 Вообще не пристали грехи.

(Глава Первая)

Часть третья

Всё, что сказано в Первой Части  
 О любви, измене и страсти,  
 Сбросил с крыльев свободный стих...

отражены в строках «Решки»:

И к чему нам сегодня эти  
Рассуждения о поэте  
И каких-то призраков рой?

В указанных фрагментах сформулирована ключевая в литературе и искусстве в целом проблема творчества и творца. Она осмыслена в онтологическом абсолюте бессмертия. Портрет поэта:

Ты, как будто, не значишься в списках,  
В калиострах, магах, лизисках,  
Полосатой наряжен верстой, —  
Размалеван пестро́ и грубо —  
Ты...  
    ровесник Мамврийского дуба,  
    Вековой собеседник луны.  
Не обманут притворные стоны,  
Ты железные пишешь законы,  
Хамураби, ликурги, солоны  
    У тебя поучиться должны

(Часть первая, Глава Первая) —

это идеальный образ, отражающий предназначение творческой личности в мировой культуре. Это позволяет определить героя поэмы как Поэта вообще, Поэта с большой буквы<sup>46</sup>. Он выделен в тексте и графически: слову «поэт» отведена отдельная строка («Поэтам / Вообще не пристали грехи»). Поэт свободен от всего, и это позволяет ему в своем «свободном стихе» «сбросить с крыльев» житейские страсти, описанные в первой части, и уйти в надмирное бытие. Такая мысль объективно закреплена в центре поэмы, в иронически-снихождительном отношении к так называемому редактору из «Решки»:

Мой редактор был недоволен,  
Клялся мне, что занят и болен,  
Засекретил свой телефон,  
И ворчал: «Там три темы сразу!  
Дочитав последнюю фразу,  
Не поймешь, кто в кого влюблен,

2

Кто, когда и зачем встречался,  
Кто погиб, и кто жив остался,  
И кто автор, и кто герой, —  
И к чему нам сегодня эти  
Рассуждения о поэте  
И каких-то призраков рой?»

Авторская ирония в отношении к редактору дополнительно закреплена переносом конца предложения из третьей строфы в четвертую:

Я ответила: «Там их трое <...>  
Третий прожил лишь двадцать лет

4

И мне жалко его»...

«И мне жалко его». Характеристика одного из героев первой части, с учетом двузначности enjambement'a, — это и отношение к редактору, при адекватном понимании функциональной роли которого возникает идеальный образ Поэта, описанного в первой и третьей частях. Выявление этого соотношения и есть процесс приобщения к искусству и свободному творчеству. Так возникает возможная разгадка названия поэмы: «без Героя» — то есть отсутствие традиционного, материально выраженного действующего лица; иррациональное возвышение над преходящим (т. е. именно — абсолютное воплощение в тексте поэтики модернизма и философии экзистенциализма: преломление в мгновениях бытия прошлого, настоящего и предвидение будущего. Возможно, этот принцип обусловлен биографически, особенностями памяти самой Ахматовой: «Всякая попытка связных мемуаров — это — фальшивка <...> память устроена так, что <...> освещает отдельные моменты»<sup>47</sup>). Герой в этой поэме — не в тексте, а над текстом, он определен творческой задачей и возникает лишь при со-творчестве читателя с автором. Экзистенциальная поэтика концентрируется и в распространенном комплексе эпитафий (общий к поэме: «Deus conservat omnia» — и последующие: «Иных уж нет, а те далече», «Быть пусто месту сему...»).

Подытожим. «Поэма без Героя» представляет собой *единый* текст (и часть ахматовского сверткста), идея которого состоит в фиксации преходящего. Он антропоморфен, самое главное — наделен способностью к воспоминанию, что обуславливает принципиальную незавершенность текста-памяти и невозможность прекращения работы — автора и читателя — над ним. Объективно-экзистенциальная сущность живой памяти в тексте объясняет известное неприятие автором единственно возможной при советском строе фрагментарной публикации и категоричность требования опубликовать поэму *целиком*. Только при соблюдении этого условия читатель получает возможность восприятия и интерпретации. Основной прием, создающий «магию» поэмы, заключенную в неисчерпаемости интерпретаций, таким образом, сформулирован в авторском комментарии: «...она совершенно ясная, и для ее понимания требуется лишь литературный ликбез, и препятствием понимания м. б. только *новизна ее формы*»<sup>48</sup> (курсив наш. — Д. Б.). Как мы показали, во многом новизна этой формы обеспечивается структурно-семантической функцией «зеркального письма».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 264–265, 215, 217. Особо отметим понимание автора и читателя как взаимообусловленных текстовых стратегий, предложенное У. Эко (в кн.: Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.) и дополняющее системно-субъектный подход Б. О. Кормана.

<sup>2</sup> Энциклопедия в семиотике У. Эко — запас знаний об используемом языке (системе образующих его кодов и субкодов), который читатель использует при интерпретации текста. Подробнее см. раздел «Введение» в кн. У. Эко «Роль читателя...».

<sup>3</sup> Эко У. Шесть прогулок. С. 215.

<sup>4</sup> Там же. С. 240–241.

<sup>5</sup> Там же. С. 242.

<sup>6</sup> Напр.: Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Труды по знаковым системам. 1971. Т. 5. Вып. 284. С. 255–277.

<sup>7</sup> Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М.: Прометей, 1992. С. 136.

<sup>8</sup> Ахматова А. А. Соч.: в 2 т. / сост. и подгот. текста М. М. Кралина; общ. ред. Н. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 350.

<sup>9</sup> Чуковский К. И. Анна Ахматова: [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/akhmatova.htm> (дата обращения: 10.12.2013).

<sup>10</sup> Ахматова А. А. Проза о поэме // Ахматова А. А. Тайна и соблазн. Проза / текстология, сост., предисл. и примеч. Н. И. Крайневой. СПб.: Азбука, 2011. С. 152. (Далее — Проза о поэме.)

<sup>11</sup> Цивьян Т. В. «Поэма без героя» Анны Ахматовой (некоторые итоги изучения в связи с проблемой «текст – читатель») // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 160.

<sup>12</sup> Там же. С. 163.

<sup>13</sup> См.: Эко У. Роль читателя... С. 15–17.

<sup>14</sup> В настоящей работе ориентируемся на текст 8-й редакции «Поэмы без Героя» (октябрь 1962 г.), поскольку Ахматова авторизовала его для публикации в первом «Бега времени». Подробнее см.: Крайнева Н. И. К истории *первого* «Бега времени»; [Примечания] // Ахматова А. А. Первый Бег времени. Реконструкция замысла / сост., вступ. ст., прилож., примеч. Н. И. Крайневой. СПб., 2013. В дальнейшем поэма цитируется по этому источнику (с. 157–192). Об установлении текста и публикации 8-й и прочих ред. поэмы см.: «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / изд. подгот. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб.: Мирь, 2009. –1488 с.

<sup>15</sup> Фарино Е. «Поэма без героя» А. А. Ахматовой // Вторые ахматовские чтения. Одесса, 1991. С. 47.

<sup>16</sup> Там же. С. 49.

<sup>17</sup> Серова М. В. «Поэма без героя» А. Ахматовой: «Тайна» структуры и «структура» тайны: [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova7.htm> (дата обращения: 10.01.2014).

<sup>18</sup> Кихней Л. Г., Темиршина О. Р. «Поэма без героя» Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 53–62. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=272> (дата обращения: 23.04.2013).

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Фарино Е. «Поэма без героя» А. А. Ахматовой. С. 49.

<sup>21</sup> Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. 10-е изд. М.: Флинта; Наука, 2010. С. 130.

<sup>22</sup> Ахматова А. А. Соч.: в 2 т. / сост. и подгот. текста М. М. Кралина; общ. ред. Н. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 350.

<sup>23</sup> Город-адресат — в эпитафии «Эпилога»: «Моему Городу».

<sup>24</sup> А именно — указания в ремарках: «Новогодний вечер. Фонтанный Дом» (Глава Первая Части первой), «Белый (зеркальный) зал снова делается комнатой автора» (там же), «Спальня Героини» (там же, Глава Вторая) «Место действия — Фонтанный Дом» («Решка»), «Белая ночь 24 июня 1942 г. Город в развалинах <...> Голос автора, находящегося за семь тысяч километров...» («Эпилог»).

<sup>25</sup> Особенно важно сопоставление основного текста с эпитафиями, что обусловлено их функцией — характеристикой семантического центра предваряемого текста.

<sup>26</sup> Приписывание этого проклятия Евдокии Лопухиной и его значение, на наш взгляд, не нуждается в дополнительном комментарии.

<sup>27</sup> Проза о поэме. С. 159.

<sup>28</sup> Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой; вступ. ст. Э. Г. Герштейн; указ. В. А. Черных. М.; Torino, 1996. С. 176.

<sup>29</sup> Проза о поэме. С. 158.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. С. 168.

<sup>32</sup> Об этом см. нашу работу: Баталов Д. В. К истории финала «Поэмы без Героя» // Кормановские чтения. Ижевск: Удмуртский университет, 2013. Вып. 12. С. 206–215.

<sup>33</sup> Проза о поэме. С. 157.

<sup>34</sup> Проза о поэме. С. 168. Заметим, что запись датирована 18 декабря 1962.

<sup>35</sup> Тименчик Р. Д. Портрет владыки мрака в «Поэме без героя» // НЛО. 2001. № 52. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/52/tim.html> (дата обращения: 10.01.2014).

<sup>36</sup> См., напр.: Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. 1938–1941. М.: Время, 2013. Т. 1. С. 312–313; Лиснянская И. Л. Тайна музыки «Поэмы без героя» // Дружба народов. 1991. № 7. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/lisnyan2.htm> (дата обращения: 10.01.2014).

<sup>37</sup> Лиснянская И. Л. Шкатулка с тройным дном. Часть четвертая. Триптих времени: [электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/bio/lisnianskaja/lis\\_4.1.htm](http://www.akhmatova.org/bio/lisnianskaja/lis_4.1.htm) (дата обращения: 10.01.2014).

<sup>38</sup> В первом «Бега времени» должна была быть напечатана *октябрьская* редакция. См. в примеч.: Ахматова А. А. Первый Бег времени. Реконструкция замысла. С. 230.

<sup>39</sup> Как видно из опубликованных Н. И. Крайневой редакций поэмы, это отступление («А за проволокой колючей...») появляется в 1956 г.

<sup>40</sup> Хотя включить полный вариант «Реквиема» в первый «Бег времени» Ахматова так и не решилась (Крайнева Н. И. К истории первого «Бега времени». С. 15). Впервые же «Реквием» был опубликован в Мюнхене через год. (Судя по записям Л. К. Чуковской, Ахматова узнала об этом между 20 и 28 декабря 1963 г.: Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. С. 135.)

<sup>41</sup> Учитывая также приведенные нами ранее слова об описании в «Эпитафии» «еще никем не описанного» «послеежовского» Ленинграда.

<sup>42</sup> Следуя заявленному нами принципу, отметим, что эта ассоциация проходит через центральную часть триптиха также через аллитерацию: сатана — Сталин. Сочетаемость этих образов усиливается и семинарской юностью Сталина («Владыка» — общепринятое почтительное именование архиерея).

<sup>43</sup> Ср. автохарактеристику автора в «Решке»: «Там я такая, какой была после «Реквиема» и четырнадцати лет жизни под запретом» (Проза о поэме. С. 158).

<sup>44</sup> Лиснянская И. Л. Тайна музыки «Поэмы без героя».

<sup>45</sup> Понятие ахматовского текста ввела М. В. Серова в монографии: Анна Ахматова: Книга судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий). Ижевск; Екатеринбург, 2005. — 437 с.

<sup>46</sup> Чуковская Л. К. Герой «Поэмы без героя» / публ. и коммент. Ж. О. Хавкиной // Знамя. 2004. № 9. С. 130, 135.

<sup>47</sup> Ахматова А. А. Pro domo mea // Проза о поэме. С. 21.

<sup>48</sup> Ахматова А. А. Проза / сост. И. Андреев. М.: РИПОЛ классик, 2013. С. 169. Эта заметка встречается во многих изданиях, но заметим, что наиболее объективная в вопросах текстологии Ахматовой Н. И. Крайнева не включает ее в «Прозу о поэме».

*Т. Д. Харитонова*

## ЦИКЛЫ «ПОБЕДА» И «ТАШКЕНТ ЗАЦВЕТАЕТ» КАК «ОТВЕТ» ПОЭТА ВОЙНЕ

Я убеждена, что поэзии предстоит сейчас сыграть в жизни людей очень большую роль. Роль великого утешителя. В этом много горя.

*А. Ахматова*

28 сентября 1941 года Анна Ахматова была эвакуирована из Ленинграда в Москву. В начале октября она отправляется в Чистополь, но туда так и не попадает, а живет все время эвакуации в Ташкенте. Здесь начинается ее близкое знакомство с Востоком. В Ташкенте впервые у Ахматовой так полно и многогранно зазвучит тема Востока. «Ташкент зацветает» — второй цикл, написанный в эвакуации.

Словно по чьему-то повелению,  
Сразу стало в городе светло —  
Это в каждый двор по привиденью  
Белому и легкому вошло.  
И дыханье их понятней слова,  
А подобье их обречено

Среди неба жгуче-голубого  
На арычное ложиться дно.

2

Я буду помнить звездный кров  
В сиянье вечных слав  
И маленьких баранчуков  
У чернокосых матерей  
На молодых руках. 1944 [1; 220]

Название сразу очерчивает хронотоп цикла: место (Ташкент) и время (зацветает). Если «Луна в зените» датируется широким временным промежутком от 1942 года вплоть до 1944–1955гг. («Третью весну встречаю вдали...» [1; 214–215]), то «Ташкент зацветает» пишется в 1944 году, во многом развивая уже намеченные мотивы и темы. Так, мотив цветения — один из основных в цикле «Луна в зените» — здесь становится центральным. Время в цикле — это время возрождения всего живого, так что название цикла, очерчивая основную тематику, связывает два стихотворения в лирическое единство, сообщает им дополнительные смыслы.

Отчетливо можно проследить, как от «Луны в зените» к циклу «Ташкент зацветает» сужается географический топос Востока. Если в первом стихотворении «Луны в зените» топосом выступает условное пространство Востока, противопоставленное Западу («Вот ты какой, Восток!» [1; 214]), а в третьем — речь идет об Азии, христианском Востоке, с возникновением библейского мотива, то в цикле «Ташкент зацветает» пространство приобретает конкретные черты города. Сужение пространства сюжетно обусловлено постепенным знакомством лирической героини с новым топосом. Сначала Ташкент воспринимается как «неизвестное» пространство и поэтому вписывается в пространство Востока как такового, затем город обретает ряд уникальных для него черт. Азия воспринимается как нечто принципиально иное: как христианский Восток. Этим обусловлено появление и развитие библейских сюжетов в циклах.

Первое стихотворение представляет собой пейзажную зарисовку. Светлана Сомова связывает образ белых привидений с зацветающими деревьями:

Тогда Ташкент был еще одноэтажным, и при каждом маленьком доме был сад или дворик с фруктовыми деревьями, где, как только тепло, люди находились больше, чем в комнатах, — они спали, обедали, отдыхали и работали на воздухе, в карагачевой, тополевой, тутовой тени. Вы просыпались утром и удивлялись особенному свечению — это расцвели белые миндали, урючные, персиковые, вишневые деревья. Кроме легчайшего бело-розового цвета от них исходил и несказанный аромат, цветы колыхались под горным ветерком, как будто волшебным дышали, отражаясь в арыках вместе с небом, а поющие арыки несли по всему городу свою холодную воду и отражения цветущих деревьев [6].

Развернутой метафорой Ахматова воссоздает картину весны, «зацветания» деревьев — «привидений», связанных с представлениями о зыбкости, «прозрачности», ирреальности, но и с антропоморфными характеристиками движения и дыхания.

В пространственной организации текста точкой отсчета, центром выступает «каждый двор», а дворы вместе составляют город. Это горизонтальная координата. Вертикальная же выстраивается от «жгуче-голубого неба» до «арычного дна». Над миром стоит «некто», по велению которого в городе становится «светло». Учитывая религиозные взгляды Ахматовой, можно предположить, что «некто» — это Бог, по воле которого преобразается мир. Картина мира обретает законченность, благодаря «чьему-то повелению» восстанавливается его гармония. Расцветающие деревья связывают небо и землю, уравнивая два противоположенных начала:

Среди неба жгуче-голубого  
На арычное ложиться дно.

Такая функция деревьев восходит их к общему архетипу «Мирового дерева». «Космогонические мифы описывают становление мира как результат последовательного введения бинарных семантических оппозиций (небо — земля и т. п.) <...> и создания космической опоры в виде древа мирового или его эквивалентов». Мировое древо — это «образ, воплощающий универсальную концепцию мира» [5; 398]. В мировой культуре цветущее дерево — это символ возрождения жизни. Таковым оно и воплощено в цикле Ахматовой, как связующее, восстанавливающее и преобразующее пространство Ташкента.

Важную роль в понимании восточных стихов Ахматовой играет дата их написания, исторический контекст. Цикл написан в 1944 году, когда надежды на победу сменялись непоколебимой уверенностью. В начале года снята блокада Ленинграда, Ахматова стремится вернуться в родной город. Стихотворение «Словно по чьему-то повелению...» — это символ надежды, и цветущие деревья — предвестники победы. Это знак восстановления естественного миропорядка. В таком контексте приобретает особое значение стих: «И дыханье их понятней слова». Дыхание деревьев, как дыхание самой жизни, как стремление к ней, становится особенно близким и понятным людям, переживающим войну. В этом тексте авторский голос лично не проявлен, субъектом речи выступает собственно автор, что позволяет создать над-личную, целостную, объективную картину мира.

Второе стихотворение начинается с «Я» лирической героини и представляет ее субъективно-оценочное высказывание:



Я буду помнить звездный кров  
В сиянье вечных слав  
И маленьких баранчуков  
У черноколых матерей  
На молодых руках [1; 220].

Образ «будущей» памяти продолжает тему пятого стихотворения цикла «Луна в зените»:

Третью весну встречаю вдали  
От Ленинграда.  
Третью? И кажется мне, она  
Будет последней.  
Но не забуду я никогда,  
До часа смерти,  
Как был отраден мне звук воды  
В тени древесной.  
Персик зацвел, а фиалок дым  
Все благовонней.  
Кто мне посмеет сказать, что здесь  
Я на чужбине?! [1; 214-215]

Если в «Луне в зените» автору важно сохранить в памяти «звук воды» и акцент делается на красоте и величии природы, то в цикле «Ташкент зацветает» на первом плане мы видим людей на фоне космической картины мира. Здесь сменяются планы изображения: от огромного «звездного неба, освещенного вечной славой, к маленьким «баранчукам» и рукам матерей. Оказавшись в одном ряду, они становятся сопоставимыми по значимости: вечный «звездный кров» в одном ценностном ряду с образами матерей и детей.

Переход от первого ко второму стихотворению также строится по принципу смены планов: небо — *арычное дно* — *звездный кров*. Образ неба, следовательно, — связующее звено двух стихотворений. Собственно автор воспринимает его как «жгуче-голубое небо», а для лирической героини это «звездный кров». Образ приобретает оценочные характеристики, связанные с ее сознанием. Прямое значение слова «кров» (жилище, дом, приют, укрытие) во втором стихотворении ассоциируются для нее с небом. Иными словами, азийское небо в восприятии лирической героини становится домом, приютом, кровом, «пристанищем» (ср.: «Нам родина пристанище дала» [1; 216]). В этом образе продолжается тема обретения дома (здесь уже обретенного), столь важная в цикле «Луна в зените». Смену времени мы можем проследить по переходу от «жгуче-голубого» неба к «звездному крову», от дня — к ночи. Акцентируя внимание как на частных, конкретных деталях (двор, город, арычное дно), так и на масштабных (небо, звезды), Ахматова создает всеохватную картину огромного, ценностного мира, выходит за пределы конкретного города.

Ташкентские стихи Ахматовой всегда идут рядом с военными, и поэтому рассматривать их необходимо во взаимосвязи. «Луна в зените» противопоставлена циклу «Ветер войны», как борьба жизни и смерти. «Ташкент зацветает» соотносится с циклом «Победа». Но, в отличие от первого соотношения, они не противопоставлены друг другу, а напротив, сближены, что напрямую восходит к теме восстановления гармонии мира.

Первое стихотворение цикла «Победа» написано в январе 1942 года, второе и третье в 1944 и 1945 годах. Сопоставление их с циклом «Ташкент зацветает» выявляет параллельные соответствия. Как мы уже отметили, первое стихотворение цикла «Ташкент зацветает» символично: образ зацветающих деревьев несет в себе идею возрождения жизни, а в контексте военного времени — надежду на скорую победу и восстановление мира.

Подобную идейную нагрузку несет второе стихотворение цикла «Победа»:

Вспыхнул над молом первый маяк,  
Других маяков предтеча, —  
Заплакал и шапку снял моряк,  
Что плавал в набитых смертью морях  
Вдоль смерти и смерти навстречу [1: 212].

Маяк — символ надежды, предтеча других маяков — соотносится с образом зацветающих деревьев. В субъектном плане эти стихотворения сближены своей «безличностью», в данном случае это повествователь: говоря о конкретном герое в конкретной ситуации («Заплакал и шапку снял моряк»), он в то же время обладает везде-находимостью и рисует целостную картину мира.

Самая заметная точка соприкосновения циклов — образ матерей и детей. В той же сильной позиции конца (цикла и стихотворения) этот образ стоит и в «Победе»:

Победа у наших стоит дверей...  
Как гостью желанную встретим?  
Пусть женщины выше поднимут детей,  
Спасенных от тысячи тысяч смертей,  
Так мы долгожданной ответим [1; 213].

Этот образ, завершающий и объединяющий ташкентские и военные стихи, — ахматовский «ответ» на все страдания военного времени. Хронологически раньше он появляется в цикле «Ташкент зацветает»:

И маленьких баранчуков  
У черноколых матерей  
На молодых руках, —

творчески переосмысленный на «материале» ташкентских реалий. Отсюда эндемизм «баранчуки» (В. И. Даль указывает на значение слова «баранчук» как «вообще ребенок, особенно в разговоре с татарскими народами» [3; 47]), контекстно вносящий в стихотворение азиатский колорит. Аналогична функция эпитета «черноколых», характеризующего женщин Востока. И дополняющего определение «молодых», тоже не случайного. Молодость матерей соотносится с весной, «молодостью» природы, усиливая в первом стихотворении цикла мотив «пробуждающейся», набирающей силы жизни. Поэтому название цикла «Ташкент зацветает» в отношении к первому его стихотворению можно трактовать в прямом смысле, в отношении ко второму — в метафорическом.

В цикле «Победа» образ матерей и детей несет в себе большее обобщение:

Пусть женщины выше поднимут детей,  
Спасенных от тысячи тысяч смертей,  
Так мы долгожданной ответим [1; 213].

Здесь образ женщин-матерей как спасительниц детей «от тысячи тысяч смертей» приобретает наднациональный характер, возводится до символа, противостоящего войне и большего, чем война.

Со всей очевидностью этот образ восходит к архетипу Богородицы с младенцем. Этот архетип сквозной в творчестве Ахматовой, устойчиво возникающий в самые критические, знаковые моменты ее жизни. В обоих стихотворениях образы женщин и детей даны во множественном числе, подчеркивающим, какую великую роль сыграла в военное время каждая мать. В их общем подвиге проступает евангельский смысл.

Развитие этого образа пунктирно прослеживает С. В. Бурдина в статье «Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой “Реквием”»:

Впервые он появляется в поэзии Ахматовой в 1912 г., в год рождения сына: «Загорелись иглы венчика / Вкруг безоблачного лба / Ах! улыбчивого птенчика / Подарила мне судьба». (1, 105). Возникнув через два года в пророческом стихотворении «Июль 1914», образ Божией Матери встретится затем в начале 20-х годов — в поминальном оплакивании «Причитание» (1922) и плаче-причитании по Александру Блоку «А Смоленская нынче именинница...» (1921). Затем он надолго уйдет из творчества Ахматовой, вплоть до «Реквиема», центральная оппозиция которого «мать-сын» неизбежно соотносится с евангельским сюжетом, а страдания матери, которую «разлучили с единственным сыном», — со страданиями Матери Божией. <...> Показательно, что в «Реквиеме» образ Богородицы появляется не только в сцене Распятия, т. е. тогда, когда поэт обращается непосредственно к евангельскому сюжету. Образ этот венчает всю поэму. Его появление в «Эпизоге» символично: «Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов» [2].

Бурдина отмечает как устойчивый мотив, сопровождающий образ Богородицы в лирике Ахматовой, — «белый плат», который расстилает Богородица над «скорбями великими» в стихотворении «Июль 1914»; «платок», в который Богородица кутает сына («Причитание», 1922); и, наконец, «широкий покров» в «Реквиеме». Образ Богородицы, как это происходит и в православной культуре в целом, Ахматова связывает с заступничеством, защитой, избавлением от страданий. *Плат, платок, покров* выступают символами небесной защиты от бед. В книге, посвященной православным традициям, Т. В. Чумакова отмечает: «Култ Девы Марии был всегда силен в христианстве, но на Руси почитание Богородицы приобрело исключительное значение: она считается покровительницей и заступницей земли Русской» [9; 38].

Возможно, к этому ряду символов косвенно можно отнести и «звездный кров» в цикле «Ташкент зацветает», как символ защиты, сопутствующий здесь образу матери, восходящему к Богородице. Так, слово в контексте приобретает многозначность и многоплановость, сводя разные исторические и культурные эпохи, в чем отражаются особенности семантической поэтики, которую впервые описали авторы статьи «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма»:

Коррелятом к представлению о синхронической истории, скрепляемой нравственно личностной памятью, было создание Мандельштамом и Ахматовой особой — семантической — поэтики, в которой гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба — всё скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость истории и человека [4].

В ташкентской лирике Ахматова проводит связующую нить между современностью и библейскими реалиями. «Сияние вечных слав» также может рассматриваться с двух ракурсов: с одной стороны, такое определение «звездного крова» можно связать с характеристикой Ташкента как «вечного» города. Н. И. Татаринова вспоминает слова Ахматовой о Ташкенте: «Есть города, над которыми не властно время. Ташкент из таких» [7]. С другой стороны, рассматриваемое в контексте библейских мотивов, значение «сияния вечных слав» логичнее было бы искать, обращаясь к библейскому тексту. В послании святого апостола Павла к евреям читаем: «Сей, будучи сияние славы и образ ипостаси Его и держа все словом силы своей, совершив Собою очищение грехов наших, воссел одесную (престола) величия на высоте» (Евр. 1:3) *Сияние славы* — одно из имен Иисуса Христа, не раз упоминаемое в Библии. В связи с эпитетом «вечных» упоминается стихотворение «Кого когда-то называли люди» (1945 года):

Кого когда-то называли люди  
Царем в насмешку, Богом в самом деле,  
Кто был убит — и чье орудье пытки  
Согрето теплотой моей груди...

Вкусили смерть свидетели Христовы,  
И сплетницы-старухи, и солдаты,  
И прокуратор Рима — все прошли.  
Там, где когда-то возвышалась арка,  
Где море билось, где чернел утес, —  
Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой  
И с запахом бессмертных роз.

Ржавеет золото и истлевает сталь,  
Крошится мрамор — к смерти все готово.  
Всего прочнее на земле печаль  
И долговечней — царственное слово [1; 303].

Та же связь вечности с образом Иисуса Христа.

Таким образом, стихотворение Ахматовой, описывающее реалии Ташкента военных лет, отсылает нас к образам Иисуса Христа и Богородицы, которые включаются в ее «ответ» войне, венчая собой не только два цикла, но и всю ее военную и ташкентскую лирику.

С точки зрения субъектной организации текста, эти два стихотворения различны: в одном представлено «я» лирической героини («Я буду помнить звездный кров»), в другом — расширенный образ общенародного «мы» («Так мы долгожданной ответим»).

В первом стихотворении лирическая героиня берет на себя функцию Памяти, связывая библейские времена, современность и будущее («буду помнить»). Вспомним слова о «синхронической истории, скрепляемой нравственно личностной памятью». «Я» лирической героини — это и «я» частное, «я» человека, прошедшего эвакуацию и знающего ташкентские реалии не понаслышке, это и «я» поэта, хранителя памяти, «связывающего» разные времена.

В третьем стихотворении цикла «Победа» «я» частного человека сливается со всеобщим «мы» — всех нас, победивших в войне. Стихотворение строится в вопросо-ответной форме как внутренний диалог «мы», диалог внутри общности всех, объединенных одними переживаниями, чувствами и событиями. Первый стих заканчивается многоточием, что передавая непосредственное слово общенародного «мы»: «Победа у наших стоит дверей...». Фраза лаконична, но за многоточием стоит невысказанность — весь комплекс эмоций и чувств, испытываемых при вести о победе. За ним же — и стоит судьба каждого, кто принадлежит «мы», личная судьба, ставшая всеобщей. Внутри «мы» как продолжение первой фразы

звучит вопрос: «Как гостью желанную встретим?» — и дается ответ. Двукратное использование «мы» подчеркивает единство народа в его общем порыве. Образ Богородицы, явившейся лирической героине в Ташкенте, в преддверии победы, здесь воплощается как общенародный.

Важная особенность ташкентской лирики Ахматовой — в том, что на уровне циклов рождается сюжет противоборства жизни и смерти («Луна в зените» — «Ветер войны»), который, развиваясь, утверждает торжество и восстановление мира, что мы старались проследить в сопоставлении и смысловом единстве циклов «Ташкент зацветает» и «Победа».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. А. Соч.: в 2 т. /сост. М. М. Кралина; подгот. текста М. М. Кралина; под общ. ред. Н. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 1.
2. Бурдина С. В. Библейские образы и мотивы в поэмы А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. 2001. № 6. С. 3-12. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=95>
3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рус. яз., 1989.
4. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян. Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Кафедральная библиотека: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://novruslit.ru/library/?p=13>
5. Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Рос. энцикл., 1994. Т. 1.
6. Сомова С. Тень на глиняной стене: Анна Ахматова в Ташкенте // Москва. 1986. № 10. С. 180–187. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/somova2.htm>
7. Татарина Н. Анна Ахматова в Ташкенте // Простор. 1971. № 2. С. 97–100. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/tatarinova.htm>
8. Чуковская Л. Я. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. М.: Время, 2013. Т. 1. 1938–1941.
9. Чумакова Т. В. Православие. СПб.: Питер, 2007.

## Д. И. Черашняя

### Опыт семантической интерпретации стихотворения О. Мандельштама «Тянули жилы, жили-были...»

Стихи быт перемололи и отбросили...  
М. Цветаева

Тянули жилы, жили-были,  
Не жили, не были нигде,  
Бетховен и Воронеж — или  
Один или другой — злодей.

На базе мелких отношений  
Производили глухоту  
Семидесяти стульев тени  
На первомайском холоду.

В театре публики лежало  
Не больше трех карандашей,  
И дирижер, стараясь мало,  
Казался чортом средь людей<sup>1</sup>.

Май 1935

Это стихотворение пока не было предметом специального внимания исследователей. Несколько кратких наблюдений сведены вместе в работе Марины Глазовой «"Разбойник небесного клира". О поэзии Осипа Мандельштама»<sup>2</sup>:

<...> Воронеж, город ссылки, становится для Мандельштама городом его «двойного бытия» — «заточения и спасения»<sup>3</sup>. Это — пространство «злодея», связанного с «вороном» и «ножом» (аллюзия на ворона Эдгара По<sup>4</sup>), или же с семьей великих гениев мировой культуры (440–441).

Есть частные вопросы. Так, составители по-разному определяют место этого текста: одни публикуют его в *Основном собрании* поэта, другие — в *Стихах разных лет*.

В связи с этим: к какому жанру его отнести? В комментарии читаем: «Печ. по копии И. М. Семенко, предлагавшей отнести это в раздел шуточных стихотворений» (*Нерлер*; 1, 586). Отсюда — поиски: «На какой случай местной театральной жизни написано шуточное "Тянули жилы, жили-были..." о несовместимости *Бетховена и Воронежа* — точно не известно»<sup>5</sup>; или — «Сюжет связан, возможно, с концертом в 'летнем' театре в Первомайском саду в Воронеже»<sup>6</sup>; или — «...обертонны еще одно-

го... стихотворения, пародийно, по-зощенковски, воспроизводящего язык советских радиопередач и передовиц»<sup>7</sup>. При таком восприятии текста его поэтическое содержание сводится к «бытовому подстрочнику» (по слову М. Цветаевой).

Есть и вопрос текстологии: в первом (зарубежном) собрании сочинений поэта (в 4 т.) и по 1994 год заключительная строка выглядит так, как мы ее воспроизвели: «чортом». Меж тем с 1995 года во всех изданиях стихов поэта слово печатается по новой орфографии, отчего, полагаем, его смысл несколько меняется.

Попытаемся прочитать стихотворение в хронологически близком и структурно родственном ему контексте нескольких произведений О. Мандельштама начала 1930-х годов с учетом и более широкого пространства его лирики.

## I. ОДИН против ВСЕХ

Прежде всего, обращаем внимание на единый зачин четырех близлежащих текстов:

- (I) ...Мы со смертью пировали,  
Было страшно, как во сне...  
...НАМ попался ФАЭТОНЩИК... (1931)
- (II) художник НАМ изобразил  
Глубокий обморок сирени... (1932)
- (III) МЫ живем, под собою не чуя страны...  
...А где хватит на полразговорца,  
Там припомнят КРЕМЛЕВСКОГО ГОРЦА... (ноябрь 1933)
- (IV) Тянули жилы, жили-были,  
Не жили, не были нигде...  
И ДИРИЖЕР, стараясь мало... (1935)

Во всех случаях ситуация по существу одна и та же — активность героя-деятеля и пассивность, подавленность массы людей (всех НАС). При этом последовательность приведенных текстов такова, что в ней отражается динамика событий, происходивших в это время в стране: сам процесс формирования нового режима как репрессивного механизма. И в итоге он отлажен, о чем говорит снижение активности героя: от ФАЭТОНЩИКА до ДИРИЖЕРА, которому и *стараться* особенно не нужно:

- (I) ...Словно дьявола поденщик...  
Он куда-то *знал* коляску  
*До последней хрипоты...*



- (II) И красок звучные ступени  
 На холст, *как струлья*, положил...  
 ...Лиловым *мозгом* разогрето...  
 И в этом сумрачном развале  
 Уже *хозяйничает* шмель.
- (III) ...Он *ОДИН* лишь *бабачит да тычет*.  
 ...Что ни казнь у него, то малина...
- (IV) ...И дирижер, *стараясь мало*,  
 Казался чортом средь людей.

В стихотворении (III) в механизм репрессий включается *сброд тонкошеих вождей* (*Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет*) с уничижительной характеристикой *полулюдей* как ближайшего окружения *ОДНОГО*. Круги участников, втянутых в это действие, всё ширятся, окольцовывая собой пространство текста (IV): *Тянули жили, жили-были. Не жили, не были нигде... Семидесяти стульев тени; В театре публики... средь людей*.

Во всех случаях герой представлен прежде всего — как *ОДИН*, причем **не такой**, как *ВСЕ* люди. Более того: он *ОДИН* **против** *ВСЕХ* и, будучи главным деятельным началом, представляет собой явную угрозу для людей и для жизни *как таковой*. *ИНОЙ*, *ИНАКИЙ* по своей сути<sup>8</sup>, он постоянно меняет обличья, скрывая *под кожевенную маской ужасные черты*: то он *фазтонщик* — *С л о в н о* *ДЬЯВОЛА поденщик*; то *художник*, который *и з о б р а з и л* *глубокий обморок сирени* и *сумрачный развал*; то *кремлевский горец* — «Как подковы дарит за указом указ»; наконец, в обличье *дирижера* он *к а з а л с я* *ЧОРТОМ средь людей* (по В. Далю, «казаться — являться в виде чего; принимать вид обманчивый или сомнительный»<sup>9</sup>).

Полагаем, что, при всех вариантах трансформации, этот тип, как *ОДИН* **против** *ВСЕХ*, восходит к герою стихотворения Федора Сологуба «Чортовы качели» (1907) — в русле литературной традиции *чертовщины*, в частности, гоголевских *Вечеров* (и далее, вглубь, — к мифологической традиции). Заметим попутно, что и у Сологуба, и у Гоголя в публикациях советского времени сохранено написание «чорт»<sup>10</sup>. Мы связываем это с представлением о том, что *чертей*, семантически и функционально разных, много, тогда как *чорт* — *один* и тем самым выделен как *ИНОЙ* «средь людей». См. об этом: «Русское *кто*, требующее единственного числа <...> предполагает единую или единственную дружость, то есть инакость. Из безответного вопроса *Кто (его) знает?* по правилу «Если и только если никто, то иной» получается утверждение типа А (его) знает 'неизвестно', где А — *Бог*, но и *чёрт* или же <...> *Пушкин* <...> вообще 'иной'»<sup>11</sup>. Сопоставим тексты:

## Чортовы качели

<i>В тени косматой ели</i>	<i>Темно-синяя чума (I)</i>  <i>А тень-то, тень всё лиловой... И в этом сумрачном развале... (II)</i>  <i>Семидесяти стульев тени... (IV)</i>
<i>Качает и смеется...</i>	<i>Он куда-то гнал коляску До последней хрипоты Он безносой канителью Правит, душу веселя... (I)</i>
<i>И чорт хохочет с хрипом, Хватаясь за бока...</i>	<i>Тараканьи смеются глазища... (III)</i>
<i>Визжат, кружась гурьбой</i>	<i>Закружились фазтоны, Постоялые дворы... Чтоб кружилась канителью Кисло-сладкая земля... (I)</i>  <i>А вокруг него рой тонкошеих вождей... Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет, Он один лишь бабачит да тычет... (III)</i>  <i>Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет... (II)</i>
<i>Пока меня не сбросит Грозящий взмах руки...</i>	<i>Как подковы, дарит за указом указ: Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз... (III)</i>
<i>И лбом о землю трах! Качай же чорт качели...</i>	<i>Казался чортом средь людей. (IV)</i>

Так в стихах поэта начала 1930-х гг. персонифицируется мифологический образ социального Зла.

## II. ОДИН для ВСЕХ

Но ОДИН как ИНОЙ (то есть не такой, как ВСЕ) может нести в лирике поэта и другие, прямо противоположные, коннотации<sup>12</sup>. Тот, кто осознает себя как ИНОГО, чем другие, и в то же время ощущает свою причастность ко ВСЕМ людям, а потому творит **для** ВСЕХ и говорит **за** ВСЕХ «с такою силой / Чтоб небо стало небом...»:

*И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме,  
И Гёте, свищущий на вьющейся тропе,  
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,  
Считали пульс толпы и верили толпе.*

Быть может, прежде губ, уже родился шепот,  
И в бездревесности кружились листья,  
И те, кому **мы** посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты.

(Ноябрь 1933. — NB!!)

Параллельно стихам Мандельштама 1930-х гг. об **ОДНОМ ПРОТИВ ВСЕХ** как *образно-тематическому единству*, составляющему (по Ю. И. Левину), некий *порыв*, или *поток*, утверждается, начавшись еще в ранних стихах поэта, другой тематический порыв, связанный с предназначением **творца**, то есть изначально, по самой природе своей, тоже **ОДНОГО**, **ИНОГО**, чем другие люди.

В этом плане ближайшим к предмету нашего разговора претекстом для понимания парадоксального сочетания: *Бетховен и Воронеж* — видится нам «Ода Бетховену» (1914). Подчеркнем: в пространстве лирики Осипа Мандельштама имя Бетховена упоминается только в этих двух стихотворениях, а потому первое из них мы попробуем прочесть как фон, или смысловое сопровождение, к стихотворению 1935 года.

В связи с интересом к системно-субъектному анализу художественного текста это для нас особенно важно. В отличие от трех названных выше стихотворений начала 30-х гг., где автор как духовная личность проявляет себя в открытых формах единения с *людьми* (**Мы** и **НАС**), а также как **Я** в «Фазтонщике»: «*Я припомнил, черт возьми...*», «*Я изведаль эти страхи...*»), в стихотворении «Тянули жилы, жили-были...» открыто звучащего авторского голоса нет. Народно-фольклорный зачин текста предстает как голос вообще **ВСЕХ** людей, включая и того, кто это говорит (по существу форма без-личности, или над-личности, близкая к *чистому автору* как концепции мира, по М. Бахтину).

После общенародного и исконно российского *жили-были* стилистический неожиданно звучит имя *Бетховена*, введенное явно другим, хотя и не называющим себя, субъектом речи, что мгновенно расширяет культурное пространство текста до масштаба *всемирности*. Еще более неожиданно — рядом и в связке с ним — назван *Воронеж*, место ссылки лирического героя стихов Мандельштама (как **Я**-поэта и **Я** частного человека), напротив, сужающий разговор до конкретной ситуации *здесь и сейчас*, и далее — сужение как будто продолжается: «На базе *мелких* отношений...» (см. также у поэта: «С дроботом *мелким* расходятся улицы в чоботах узких, железных», 1931; «Там живет народец *мелкий*», 1932).

Однако прежде чем осмыслить парадоксальное соседство не стыкующихся друг с другом собственных имен, взглянем на это стихотворение как на продолжение темы *Бетховена* в лирике поэта. Очевидны текстуальные переключки с «Одой», которые в 1935 году обретут семантичес-

ки противоположные смыслы, причем по иным поводам, о чем разговор впереди.

Обратим внимание на комментарии к «Оде Бетховену» в собраниях сочинений Осипа Мандельштама, в частности — к строчкам: «Тебя назвать боялись греки, / Но чтили, *неизвестный бог*», — отсылающие читателя к речи ап. Павла в ареопаге («Афиняне!.. проходя и осматривая ваши святыни, я нашел и жертвенник, на котором написано: "*Неведомому Богу*"») (Нерлер; 1, 470; Гаспаров, 744). В то же время все комментаторы отмечают *дионисийскую* природу гения Бетховена (Мец, 537), в трактовке которой Мандельштам следует за Вяч. Ивановым. Поэтому обратимся к греческому источнику. В диалоге Платона «Ион» устами *Сократа* так объясняется *неведомая*, то есть не объяснимая человеческим рассудком, природа вдохновения:

<...> не искусство, а божественная сила, которая тобою [толкователем Гомера] движет, как сила того камня, который Эврипид назвал магнесийским, а большинство называет гераклейским. Камень этот не только притягивает железные кольца, но и сообщает им такую силу, что они в свою очередь могут делать то же самое, что и камень, то есть притягивать другие кольца <...> поэт <...> может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка <...> ради того бог и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает нам свой голос <...> зритель — последнее из звеньев, которые, как я говорил, получают одно от другого силу под воздействием гераклейского камня. Среднее звено — это ты, рапсод и актер, первое — это сам поэт, а бог через вас всех влечет душу человека куда захочет, сообщая одному силу через другого <...> один поэт зависит от одной Музы, другой — от другой. Мы обозначаем это словом «одержима», и это почти то же самое: ведь Муза держит его <...><sup>13</sup>.

Об одержимости творца и магнетической силе его искусства, дарующего людям свет «в промежутке воспаленном, / Где Мы не видим ничего», и говорит «Ода», в которой Бетховен — и *дивный пешеход*, *мучитель*, и *чрезмерная радость*, и *величавой жертвы пламя*.

В стихотворении же 1935 года, где сопоставлены два несопоставимых имени, одно из них по существу — метафора творческой личности, которая всегда свободна и потому противостоит несвободе; а другое имя, суть которого (в стихотв. «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...») того же года) обнажает мандельштамовская семантика (*Ворон, нож*), тоже — метафора, но это метафора эпохи несвободы, так же, как:

Я около Кольцова  
Как сокол закольцован —  
И нет ко мне гонца,  
И дом мой без крыльца...

Как же эти, казалось бы, непересекающиеся образы лирики Осипа Мандельштама («Бывает сердце так сурово...» [в «Оде Бетховену», 1914] и воронежские стихи 1935–37 гг.) совмещаются в единстве авторской личности? В данном случае мы видим, что в безличной, над-личной, форме речи сведены в двух строчках (*Бетховен и Воронеж — или / Один или другой — злодей*) по сути своей разные авторские голоса: Я-поэта, живущего в пространстве мировой культуры, и — «Я живу на важных огородах. / Ванька-ключник мог бы здесь гулять». В повторяющемся *или / Один или другой* — характерная особенность того непрерывного «внутреннего диалога», который вслед за Виллоном постоянно ведет поэт в своей лирике (ср: «Только чайника ночного / Сам с собою разговор» [«Где я? Что со мной дурного?»]). Такой диалог характерен не только для многих отдельных текстов Мандельштама как их внутренняя организация, но и для их «лирического соседства» (термин В. А. Грехнева), и для его поэзии в целом.

Полагаем, что характеристика *злодей* в авторском тексте по отношению к Бетховену, то есть к тому, кто заведомо не *злодей*, — это *чужое* слово. Мы бы даже сказали, что это (*чужое* для авторского голоса) слово *злодея* по отношению к творцу (как в 1937 году поэт скажет о Виллоне: «Он *разбойник* небесного клира»). Ведь сама ситуация выбора (*или — или*) чисто риторическая и не требует ответа. Он изначально ясен и для *той* эпохи, о которой идет речь, и для любой другой: изгонявшей Овидия или Данта, казнившей Шенье, ссылавшей гениев — как *злодеев* — или запрещавшей им творить... В таком же смысле видится нам заведомая прямооценочность слова первичного автора *злодей* и по отношению к *прикрепленной земле* как метафоре *любого* места ссылки или заточения творца (к примеру, *Феррара черствая* в «Ариосте», 1933), а также к самому режиму, который *здесь и сейчас* преследует поэта.

Скрытым же в тексте выражением авторского отношения к ситуации выбора видится нам синтаксический *параллелизм* имен:

*Бетховен и Воронеж — или  
Один или другой — злодей, —*

где *Бетховену* соответствует *Один* (причем, не только формально с прописной буквы как начало строки, но и как характеристика его, Бетховена, *единственности*). А *Воронежу* параллелен — *другой*, как его нарицательная и отрицательная характеристики (мог быть любой *другой* город — в той эпохе), но уже в самом названии *этого* города — видится двойная угроза (*ворон, нож*).

Еще более скрыто, уже на *фонологическом* уровне, дополнительно семантизируется собственное имя *Воронеж*, будучи втянутым — вместе

с окончанием третьей строки (*или*) — в рифму-повтор с началом второй строки текста: «**Не жили**», — тем самым продолжая собой (и характеризуя собою же) всю эту *не-жизнь* и подводя к самоочевидному ответу на вопрос, оставленный читателю, кто же из двух — *злодей*:

...*Не жили*, не были нигде.  
Бетховен и Воро — *не жили*  
Один или другой — *злодей*.

Фольклорный мотив этой *жизни как не-жизни* (см. у В. Даля: *Тяните жилы, покуда живы; Жил, жил, да и жилы порвал; Жил — не жил, был — не был; Был жил, бывало — живало; Сколько ни тяни, а быть концу*<sup>14</sup>) широко варьируется и развивается в стихах Мандельштама 30-х годов:

Помоги, Господь, *эту ночь прожить*; Я трамвайная вишенка страшной поры / И не знаю, *зачем я живу*; Я с дымящей лучиной вхожу / К шестипалой неправде в избу; *И не живу, и всё-таки живу*; Я *должен жить*, хотя я дважды умер; *Еще не умер ты*, еще ты не один; *Как-то мы живем неладно все* — чужие, чужие...

С мотивом этой *не-жизни* связан близкий ему, тоже разветвленный у поэта мотив неустроенности, нехватки, половинчатости, неопределенности:

*Полугород, полуберег сонный; Полухлебом* плоти накорми; *Полуобморочное* бытие; *Полужестка, полусладка* — двулична; *Полу-явь и полу-сон*; И Дон еще как *полукровка*; А где хватит на *полразговорца*; И *телега* с битюгами *никуда нейдет*.

И вторая строфа стихотворения «Тянули жилы...» продолжает тот же мотив *не-жизни*, выявляя и называя порождающие его причины:

На базе *мелких* отношений  
Производили *глухоту*  
Семидесяти стульев *тени*...

*Мельчание* жизни порождается теми, **кто** производит *глухоту*. Но это не *люди*, а *тени*, к тому же — *тени стульев* (!!).

(Высокочастотное у Мандельштама и полисемантическое, слово *тени* в стихотворениях 1930-х годов характеризует состояние доставшейся ему эпохи: «А *тень-то, тень всё лиловой*...», 1932; «И *тени страшные* Украины и Кубани...», 1933; «И жалок тот, кто, сам полуживой, / У *тени* милостыню просит...», 1937.)

*Стулья* как некие **должностные места** отбрасывают *тени* и — на базе *мелких отношений* между собой — *производят глухоту*. Проще говоря: **никто производит ничто**. (Напомним в «Ламарке»: «Он сказал: “Довольно полнозвучья, / Ты напрасно Моцарта любил. / Наступает *глухота паучья*, / Здесь провал превыше наших сил”», 1932).

Заметим кстати, что в этих строчках набор слов, причем, одноразовых, вписывается у Мандельштама в язык эпохи индустриализации всей страны: *На базе... отношений... производили.*

Самое время теперь вернуться к «Оде» 1914 года:

И в *темной* комнате *глухого*  
*Бетховена* горит *огонь*...

На базе *мелких отношений*  
*Производили глухоту*  
Семидесяти стульев *тени*...

Гений творит ДЛЯ ВСЕХ, *усильем воли* преодолевая собственную *глухоту*. А потому уже само включение имени *Бетховена* в не-шуточное воронежское стихотворение задает автору и читателю направление выхода из *глухоты* эпохи, из *закольцованности Воронежем* как частью режима.

Строка «На первомайском холоду» подводит нас — в свете сказанного — к событию не местного значения, а, как мы полагаем, государственного масштаба:

В театре публики лежало  
Не больше трех карандашей...

Скорее всего, речь идет о праздновании Первомая в Москве и Союзе в целом.

(Напомним: стихи написаны в мае. Но, кроме того, *Холод* в контексте стихов поэта начала 30-х годов предстает как метафора *похолодания* в стране и мире: «*Холодная весна. Бесхлебный робкий Крым, / Как был при Врангеле, такой же виноватый...*», 1932; «В Европе *холодно*. В Италии темно. Власть отвратительна, как руки *брадобрея*...», 1933. Кстати, антиподом *брадобрея*, по аналогии с *Бетховеном*, явится позднее «*парикмахер Франсуа*», *несравненный Виллон*, {1931, 1937}).

Итак, «На первомайском холоду»... В Москве и в других городах страны ежегодно воспроизводилась одна и та же процедура («"ритуал витализации" в праздники Первомая и Дня Октябрьской революции»<sup>15</sup> — своеобразные *гражданские литургии*). В таком прочтении образ *семидесяти стульев тени*, — возможно, имеет в виду *тени* тех *стульев*, что поначалу ставились на мавзолее «позади членов правительства» — для «заслуженных старых коммунистов», а с 1927 года, когда «соорудили гостевые трибуны», соответственно — на трибунах<sup>16</sup>.

Небольшой штрих как реальный затекстовый комментарий: «Когда <...> девочка из московской кунцевской школы, была приглашена на трибуну, то услышала фразу Сталина, обращенную ко всем присутствующим на трибуне в момент прохождения духового оркестра: “Здесь надо пооплодировать”»<sup>17</sup>:

И дирижер, *стараясь мало*,  
Казался чортом средь людей.

В свете сказанного цветовая нехватка *театра публики*: **Не больше трех карандашей**, — это краски государственного и спортивных флагов. *Не больше* — в данном контексте — вписывается в постоянное ощущение поэтом неполноты красок *этой* жизни (сравним со строчками об Армении: «*И вытащил лев из пенеала / С полдюжины карандашей*»). Сочетание же *театр публики*, конечно, несет иной смысл, чем «публика театра», или театральная публика. В данном случае — это не зрители, а часть общего действия, у которого ОДИН дирижер.

Для сравнения: и *театр*, и *дирижера-директора*, и набор одноразовых у поэта *прозаических* слов, мы встречаем в «Набросках к документальной книге о деревне» (июль 1935 г. в селе Никольское Воробьевского р-на, куда Осип Мандельштам ездил в командировку от Воронежской газеты «Коммуна»):

Здесь — *театр* зерна. Без зрителей, без лишней *публики*: одни участники <...> *Директор* совхоза — Бондарь... тяжел, как кузнец. Брови — *командирские*, плечи широкие; глядит, как улыбающаяся туча... Его спокойствие могло быть *чуждой базой для работы* совхоза <...> А я и не знал, что день *настолько ёмок*, что из него можно вытряхнуть дегтярную черноту *матерьяльных баз* <...><sup>18</sup>

Сопоставим же *этого* Дирижера как ОДНОГО, ни на кого *среди людей* не похожего, с *тем* ОДНИМ, кому Мандельштам в 1914 году посвятил «Оду»:

Огонь играет в человеке —  
Его унять никто не мог.  
Тебя назвать не смели греки,  
Но чтили, неизвестный бог!..

И дирижер, стараясь мало,  
Казался чортом среди людей.

*И в промежутке воспаленном,  
Где мы не видим ничего,  
Ты указал в чертоге тронном  
На белой славы торжество!*

Эти стихотворения Мандельштама охватывают два десятилетия жизни и творчества поэта, аукаясь между собой, словно стихи об антиподах: о гении как *всемирной радости* и — о *поденщике дьявола*. О *неизвестном боге*, даровавшем свет невидящим, и — о *чорте*, князе тьмы и смерти.

Удивительна же особенность поэтики Осипа Мандельштама — в том, что в разных контекстах одни те же слова несут в себе не просто иные, но прямо противоположные смыслы. И это не игра словами, а извлечение богатого потенциала смыслов с опорой и на фольклор, и литературную (шире — культурную) традицию, и, конечно, на собственный опыт того, *какой ценой и как* «приближается миг — / И вдруг дуговая растяжка / Звучит в бормотаньях моих»...



См. об этом также в статье Мандельштама «Утро акмеизма» (1919) — о поэзии, получающей «в пожизненное обладание всё сущее без условий и ограничений», о творчестве, подобном *симфонии*, «с органом и пением» и о том, что «дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы держать исполнителей в повиновении»<sup>19</sup>.

Стихотворение «Тянули жилы...» соседствует с восторженным посвящением скрипичному концерту Галины Бариновой в Воронеже («За Паганини длиннопалым...»<sup>20</sup>), где развивается тема творчества как чуда, божественной игры, одержимости до полной самоотдачи...

...Играй же, на разрыв аорты  
С кошачьей головой во рту.  
Три чёрта было, ты — четвертый,  
Последний чудный чёрт в цвету!

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Впервые: Вестник русского христианского движения. [Париж] 1976. № 118. Вып. 2. С. 228. Стихотворение цит. по: Мандельштам О. Соч.: в 2 т. / вступ. статья С. С. Аверинцева; подгот. текста и коммент. А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 309. Далее — *Нерлер*, с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> Глазова М. Поэт как правонарушитель в мире узаконенного насилия // Глазова Е., Глазова М. «Подсказано Дантом»: О поэтике и поэзии Мандельштама. Киев, 2011.

<sup>3</sup> Гаспаров М. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 251; Штемпель Н. Е. Осип Мандельштам в Воронеже: воспоминания // Осип Эмильевич Мандельштам в Воронеже: К 70-летию со дня смерти О. Э. Мандельштама: воспоминания; фотоальбом [сост. Н. Е. Штемпель, В. Л. Гордин]; стихи / сост., предисл. и примеч. П. М. Нерлера; подгот. текста С. В. Василенко и П. М. Нерлера; послесл. В. В. Иванова; науч. ред. С. В. Василенко. М., 2008. С. 55–56.

<sup>4</sup> Жолковский А. К. Клавишные прогулки без подорожной. «Не сравнивай: живущий несравним...» // «Сохрани мою речь...». М., 2000. Вып. 3. Ч. 1. С. 173.

<sup>5</sup> Гаспаров М. Л. Комментарии // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М.: РИПОЛ Классик, 2001. С. 797. Далее — *Гаспаров* с указанием страницы.

<sup>6</sup> Мец А. Г. Комментарии // Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 655. Примеч. № 425. [Печ. по списку Н. Я. Мандельштам (АМ).] Далее — *Мец* с указанием страницы.

<sup>7</sup> Лекманов О. А. Читатель газет. Пресса как фон стихотворений Мандельштама 1930-х годов // «Сохрани мою речь...». М., 2011. Вып. 5/2. Т. 19. С. 538.

<sup>8</sup> Айрапетян В. Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры. 2001. С. 42, 147.

<sup>9</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рус. яз., 1981. Т. 2. С. 73.

<sup>10</sup> Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1938. С. 280–281; 280–281; Гоголь Н. В. Ночь перед Рождеством // Гоголь Н. В. Соч.: в 6 т. М., 1952–1953. Т. 1. С. 125, 126 и др.

<sup>11</sup> Айрапетян В. Толкуя слово... С. 339.

<sup>12</sup> Там же. С. 118, 119, 251–252, 334–335.

<sup>13</sup> Платон. Ион / пер. Я. М. Берковского // Платон. Соч.: в 3 т. М.: Мысль, 1968. Т. 1. С. 138, 139, 140.

<sup>14</sup> Даль В. Толковый словарь... Т. 1. С. 542, 544, 147, 148; Т. 4. С. 452.

<sup>15</sup> Петросова А. Крестный ход по-советски. Как при помощи демонстраций манипулировали людьми // Русская линия: православное информационное агентство: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://rusk.ru/st.php?idar=21851>

<sup>16</sup> Жирнов Е. Турецкому послу пришлось на четвереньках пробираться под мостками // Коммерсант.ру. 2009. 27 апр. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1154689>

<sup>17</sup> Петросова А. Крестный ход по-советски...

<sup>18</sup> Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. / сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1993-1997. Т. 3. С. 427, 430, 438.

<sup>19</sup> Мандельштам О. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 144, 145.

<sup>20</sup> «По-видимому, это ст-ние связано со ст-нием "За Паганини длиннопалым...", работа над которым началась в апреле» (Нерлер; 1, 541).

*А. В. Камитова*

## КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ГЕНЕЗИС ОДНОГО МОТИВА В ТВОРЧЕСТВЕ АШАЛЬЧИ ОКИ



Поэтическое наследие Ашальчи Оки<sup>1</sup> сравнительно невелико. Еще в годы учебы в Казани ею был подготовлен сборник, задуманный под названием «Чыртыгыш» («Бусы / ожерелье / монисто»), но по рекомендации Кузубая Герда вышел под названием «Сюрес дурын» («У дороги»), в 1925 году в Москве<sup>2</sup>. По впечатлениям К. Герда, книга стихов удмуртской поэтессы открыла читателям «доселе неизвестный мир переживаний»<sup>3</sup> удмуртской девушки. Стихотворение Ашальчи Оки «Возытлыг» вошло в сборник ее стихов, в цикл «Вуж улон» («Старая жизнь»)<sup>4</sup>. Слово «*возытлыг*» включает в себя разные значения (стыдливость, застенчивость, робость, скромность, стеснительность) и разное понимание (чувство, эмоция, состояние, ощущение, качество и т. п.). В сноске слов, трудных для понимания («Шуг валано кыл'ёс») («Трудные для понимания слова») поэтесса дает следующее объяснение данному слову: *стыдливость*. Исходя из этих соображений, перевод Ашальчи Оки мы выносим в качестве доминанты в чередке синонимов. Предполагаем, что слово «*возытлыг*»<sup>5</sup> могло быть придумано самой поэтессой от слова «*возыт*»

‘стыд, совесть’<sup>6</sup>. Думается, это был не случайный жест Ашальчи Оки: культурно-исторические предпосылки могли определить принципы ее поведения. Как известно, проводимые на рубеже XIX–XX вв. удмуртским национальным движением мероприятия были направлены на просветительскую работу: интеллигенция ставила перед собой и перед народом ряд проблем, одной из главных среди которых была проблема развития удмуртского языка и литературы. Кузедбай Герд, друг и соратник Ашальчи Оки, один из инициаторов культурно-исторических преобразований, обращался к народу: «Сегодня перед нами стоит очень важная задача. Это — создание новых удмуртских слов»<sup>7</sup>. Сам Кузедбай Герд активно занимался процессом словопроизводства<sup>8</sup>, и в числе созданных им неологизмов с использованием креативных возможностей родного языка было немало слов, выражающих национально-этнические особенности народа<sup>9</sup>.

Остановимся на значениях слов *стыдливость* и *робость*, которые, согласно словарю В. Даля, означают: «робкий человек — боязливый, трусливый, несмелый, страшливый, нерешительный, опасливый»<sup>10</sup>. Слова «робкость» или «робость» он связывает с «состоянием» телесным и духовным соответственно<sup>11</sup>. А глагол «робеть» синонимичен таким понятиям, как *бояться чего-либо*, *опасаться*, *не сметь*, *оторопеть*, *потеряться*, *трусить*, *не решаться*, *падать духом*, *терять смелость*, *отвагу*<sup>12</sup>.

«Стыд — чувство или внутреннее сознание предосудительного, уничиженье, самоосужденье, раскаянье и смиренье, нутренная исповедь перед совестью; срам, позор, посрамленье, поругание, униженье в глазах людей; застывание крови от унижительного скорбного чувства»<sup>13</sup>, — объясняет В. Даль. Стыд он относит к нравственному чувству, свойственному только человеку. Согласно В. Далю, это чувство тесно связано с совестью. Прилагательное «стыдливый» имеет синонимы *скромный*, *робкий*, *застенчивый*<sup>14</sup>.

Из определений В. Даля удмуртскому слову «*возьытлык*», на наш взгляд, более близко значение «робость». И хотя тема *робости* введена в заглавие только одного стихотворения Ашальчи Оки, этот мотив сквозной во всей ее лирике. Индивидуальной особенностью ее лирической героини передается характерная черта удмуртской национальной ментальности, сформированная вследствие природных и социокультурных факторов. На связь психического склада удмуртов с природно-географическими условиями<sup>15</sup> обратили внимание ученые еще в XIX в. Так, И. Н. Смирнов писал: «В психическом складе Вотьяка<sup>16</sup> две черты представляют собой несомненный результат влияния окружающей обстановки — сдержанность в проявлении впечатлений, которая ведет за собой молчаливость, и безграничная способность терпеть — “покорность судьбе без конца”».

Молчат угрюмые леса, окружающие со всех сторон Вотяка, молчит и он, заражаясь состоянием среды»<sup>17</sup>. Г. Е. Верещагин выделяет такие особенности в характере удмуртов, как терпеливость, миролюбивость, спокойствие, обусловленные природными предпосылками. «Выдающиеся черты в их характере — необыкновенная робость, сдержанность и скрытность в выражении своих чувств», — отмечает исследователь<sup>18</sup>.

Кузубай Герд отметил то, что стихи Ашальчи Оки обрамлены переживаниями, из которых оформляется «яркий лирический рисунок»<sup>19</sup>. В художественно выраженном состоянии *робости* лирической героини совместились, на наш взгляд, представления мифологические, культурно-этнические, психологические и даже медицинские. Выраженная в стихотворении характерная лирическая эмоция сравнивается поэтессой с болезнью (*висён*)<sup>20</sup>.

Вань висён дуннейын —	Есть болезнь на свете / мире / вселенной —
Туж урод со висён:	Очень плохая / скверная / злостная / злая болезнь:
Возьытлыг соли ним	Стыдливость / робость / скромность / стеснительность
Удмурт'ёс понйллям <sup>21</sup>	ей имя

Удмурты дали.

Пытаясь понять истоки *робости*, Ашальчи Оки обращается к происхождению слова, выделяя в нем этническую составляющую, и предлагает читателю свое представление об одной из типичных черт удмуртов, истоки которой уходят в глубокую древность. Через изображение робкой удмуртки Ашальчи Оки передает автостереотипное представление<sup>22</sup> об этносе: в научной литературе и в сознании людей сложилось устойчивое мнение об удмуртах как застенчивом, робком, скрытном и нерешительном народе<sup>23</sup>. Подобные стереотипы известны: упрямство финнов, медлительность эстонцев, немецкая аккуратность и др. В фольклорно-мифологической картине мира<sup>24</sup> и в бытовом представлении робость удмуртов изображается и как отрицательное, и как положительное качество<sup>25</sup>, относящееся к числу важнейших нравственных ориентиров выработанных веками среди удмуртов. Воспитание скромности у ребенка считалось необходимым качеством, эталоном поведения, нарушение его в удмуртском обществе воспринималось крайне негативно и обычно характеризовалось выражением «бессовестный/бесстыжий человек» (*воззьыттэм, сурон бам* 'кожаная личина / человек без личины', *гоно бам* 'волосатое лицо'). Психологические установки были направлены на регулирование поведения человека в обществе. Но безропотное соблюдение принятых правил поведения ограничивало способность самовыражения. Это душевное переживание и стало предметом лирического высказывания в стихотворении Ашальчи Оки.

В тексте реализуется понимание робости как болезни, которая определяется поэтессой эпитетом с несколькими оттенками скверный / плохой / злой / злобный (*урод*), указывающими на ее негативную и разрушительную функцию. Болезнь эта персонифицирована и уподоблена живому существу с особой физиологией поведения. Она может ходить, запутывать слова, лишать свободы, заковывать цепью настроение/волю человека: *Возьытлыг висёнэ / Мон вёзын вамыштэ — / Вань веран кыл'ёсме / Герзаса со куштэ —* 'Моя болезнь/робость / Рядом со мной шагает — / Все мои слова, / Запутывая/завязывая в узел она отбрасывает' (12); *Эрыкме возьытлыг / Олокытчы кариз, / Мылкыдме но йонтэм / Жылиен думылз —* 'Свободу робость / Куда-то подевала, / И настроение/волю проказница / Цепью заковала' (13–14). Болезненное состояние героини предстает в эфемерном, бестелесном облике; оно невидимо, размыто, не имеет формы и каких-либо очертаний. В этом прослеживается мифологическое осмысление робости как болезни. Как известно, удмуртами «заболевание чаще всего воспринималось как некое невидимое существо, поражающее человека»<sup>26</sup>. К примеру, священник К. Сатрапинский отмечал, что удмурты, бесермяне да и сами русские все болезни представляют «какими-то живыми, невидимо ходящими существами»<sup>27</sup>. В рассматриваемом тексте изображение болезни как существа без плоти близко традиционному мировоззрению.

Ашальчи Оки выявила деструктивную природу робости, энергетическое воздействие которой вносит дисгармонию в мир лирической героини. Невидимый недуг психологически поражает ее. Разрушительная природа робости проявлена в тексте через жизненные ситуации и межличностные отношения. Так, в любовной истории робость героини сковывает ее чувства: *Уг, уг лу вераме / Одыгзэ но кылме / Возьытлыг висёнэ <...> Вань веран кыл'ёсме / Герзаса со куштэ —* 'Нет, не могу произнести / Ни одного слова <...> Моя болезнь / стыдливость/робость/скромность/стеснительность / Все мои слова, / Запутывая/завязывая в узел она отбрасывает' (13). Этот недуг разрушает любовь.

В восприятии друзей поведение главной героини тоже аномально: 'Настроение/воля у тебя состарилось/постарело, / Сердце камнем стало' (*Мылкыдыд пересьем / Сюлэмед из луэм*) (13). Навязанный традицией культурный стереотип ограничивает свободу самовыражения героини, но внутреннее ее состояние не меняется, и самые сокровенные мечты и нежные чувства живут в ней, их доверяет поэтесса читателю.

Представления о робости как болезни раскрываются через последствия этого недуга. Лирическая героиня испытывает нравственные и психические страдания, выраженные в чувствах дискомфорта, ущербности,

подавленности, отчаяния — вследствие ограничения/отсутствия свободы. Внутренняя несвобода героини отражена в ее поведении:

*Тилесътыд но уно  
Юмшасал, шудысал,  
Шудысал, эктысал  
Эрыке-ке лусал... (14).*

Больше вас  
Я гуляла/веселилась бы, играла бы,  
Играла бы, плясала бы,  
Если б воля /свобода /независимость была...

Ощущение робости ассоциируется у Ашальчи Оки со скованностью, связанностью цепями: лирическая героиня внутренне ограничена психологической установкой, мешающей быть ей свободной в проявлении чувств:

*“ <...> Эрыкме възытлыг  
Олокытчы кариз,  
Мылкыдме но йбнтэм  
Жылиен думылыз“... (14).*

Волю/свободу/независимость  
робость/застенчивость/стыдливость/  
скромность/стеснительность  
Куда-то подевала,  
И настроение/волю бесшабашная/плохая/  
проказница  
Цепью заковала“...

Мотив робости не ограничивается у Ашальчи Оки одним стихотворением<sup>28</sup>. Проходя через все ее творчество, он перерастет в поведенческую позицию поэтессы, что выразится в ее сознательном отказе от творчества<sup>29</sup>. В творческом и жизненном опыте Ашальчи Оки ментальная категория «робость» реализовалась по-разному. Деструктивна ее сторона образно воплотилась в лирике, а поведенчески этот женский стереотип был преодолен активной и мужественной деятельностью врача Ашальчи Оки в до- и послевоенное время, но особенно — на фронте Великой Отечественной войны.

### ВОЗЫТЛЫГ<sup>30</sup>

*Возьдаськись  
удмурт ныллы сйзьисько*

Вань висён дуннейын —  
Туж урод со висён:  
Возытлыг соли ним  
Удмурт'ёс пониллям.

Ог вамыш кылытэк  
Мон съорын со ветлэ,  
Туж уно малпамме  
Вератэк но кельтэ.

Кыл сярсы, верало:  
Вань мынам матынэ,  
Туж визьмо со муртэ,  
Туж чебер малпанэ.

### СТЫДЛИВОСТЬ<sup>31</sup>

*Посвящаю  
стыдливой удмуртской девушке*

Есть болезнь на свете —  
Очень скверная болезнь:  
Стыдливость ей имя  
Удмурты дали.

Ни на шаг не отставая,  
Она за мною ходит,  
Очень многие задумки  
Оставляет несказанными.

Например, расскажу:  
Есть у меня близкий [человек],  
Очень умный этот мой человек,  
Очень красивая мысль.

Кöче но чебересь  
Лйятон кыл'ёсме  
Мон солы лушкемен  
Верасал ог жытэн.  
Уг, уг лу вераме  
Одйгзэ но кылме:  
Возьытлыг висёнэ  
Мон вöзын вамыштэ —  
Вань веран кыл'ёсме  
Герзаса со куштэ.

Тани, вань эш'ёсы  
Ульчайын юмшало:  
— „Ойдо тон но“ — шуса,  
Сьöразы туж öтё.  
— „Чок, уг юмша“ — шуса,  
Эш'ёсме келясько,  
Пересь мурт кадь, огнам  
Мон корка кылисько.

— „Тумошо тон Аннок“ —  
Эш'ёсы верало:  
— „Мылкыдыд пересьмем  
Сюлэмед из луэм“.  
— „Из öвöл сюзьмы,  
Яратон эш'ёсы,  
Пересьмем но öвöл  
Та пинал мылкыды:

Тйлесьтыд но уно  
Юмшасал, шудысал,  
Шудысал, эктысал  
Эрыке-ке лусал...  
Эрыкме возьытлыг  
Олокытчы кариз,  
Мылкыдме но йöнтэм  
Жылиен думылыз“... (12–14)

Каких только красивых  
Сладких слов  
Я ему тайком  
Наговорила бы однажды вечером.  
Нет, не могу произнести  
Ни одного слова:  
Моя болезнь/стыдливость/робость/  
скромность/стеснительность  
Рядом со мной шагает —  
Все мои слова, которые надо сказать,  
Завязывая в узел она отбрасывает.

Вот, мои друзья  
На улице веселиться:  
— „Пойдем и ты“ — говорят,  
За собой зовут.  
— „Нет, не буду гулять“ — отвечаю,  
Провожая друзей,  
Как старушка, одна  
Я дома остаюсь.

— „Смешная, ты, Анна“ —  
Отвечают мои друзья:  
— „Настроение у тебя состарилось,  
Сердце камнем стало“.  
— „Сердце моё не камень,  
Любимые друзья,  
И не состарилось  
Мое настроение:

Больше вас  
Я веселилась бы, играла бы,  
Играла бы, плясала бы,  
Если б свобода была...  
Свободу стыдливость  
Куда-то подевала,  
И настроение проказница  
Цепью заковала“...

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ашалчи Оки (псевдоним Векшиной Акилины / Акулины Григорьевны, 1898–1973) — удмуртская поэтесса, врач-окулист.

<sup>2</sup> Кузубай Герд был очень взволнован тем, что публикация сборника Ашалчи Оки не вызвала резонанса в обществе: «Прошло уже два года как книга вышла, а о ней никто и рецензии даже не пишет» (Герд К. О ней я песнь пою... стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма / сост., вступ. ст. и коммент. Ф. К. Ермакова. Ижевск: Удмуртия, 1997. С. 311). Возможно, это послужило одним из поводов для перевода ее стихов Кузубаем Гердом. Так в Глазове в 1928 г. вышла книга ее стихов в переводах на русский язык.

<sup>3</sup> [Предисловие] // Ашалчи Оки. О чем поет вотячка: стихи / с вотяцкого перевел Кузубай Герд; изд-е Моск. об-ва изучения вотяцкой культуры. Глазов, 1928. С. [9].

<sup>4</sup> По наблюдениям Л. П. Федоровой, в первом и последнем сборнике Ашальчи Оки «Сюрес дурын» прослеживается рука Кузубая Герда, его творческий почерк. Даже стихи расположены по такому же принципу, как в сборнике самого Герда «Крезьчи» («Гусляр»): не в хронологическом порядке, а в тематическом (Федорова Л. П. Кылы быре... // Удмурт дунне. 2013. 19 марта. С. 3).

<sup>5</sup> Современное написание: *возьытлык*.

<sup>6</sup> Удмуртское слово «возьыт» 'стыд' восходит к финно-пермской основе \*waśz «Scham, Schande; sich schämen» ('стыд; стыдиться' – пер. с нем.) (UEW – Rédei K. Uralisches etymologisches Wörterbuch. Bd. II. Finnisch-permische und finnisch-wolgaische Schicht. Ugrische Schicht. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988. S. 808).

<sup>7</sup> Приводим цитату Кузубая Герда в оригинале: «Та водес асьмелэн азямы нырьсы ик таچه туж бадзын уж сылэ. Со — виль удмурт кыл'ёсыз кылдытон» (Герд К. Виль удмурт кыл'ёс // Кенеш. 1928. № 15. С. 19).

<sup>8</sup> Там же. С. 19–21.

<sup>9</sup> К примеру, им было образовано слово «удмуртлык», обозначающее, по нашему мнению, «национальную идентичность» (в «Удмуртско-русском словаре» это слово переведено как «удмуртская ментальность»).

<sup>10</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1914. Т. 3. Стб. 1689.

<sup>11</sup> Там же. Стб. 1690.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. Т. 4. Стб. 603.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Например, в удмуртской легенде «Тутой и Янтамырь», записанной Борисом Гавриловым, говорится об удмуртах как о «лесном народе» (точнее «лѣсных вотяках») (Произведения народной словесности, обряды и повѣрья вотяковъ Казанской и Вятской губерній / записаны, переведены и изложены Борисомъ Гавриловымъ во время его командировки въ Вотяцкія селенія Казанской и Вятской губерній. Казань, 1880. С. 146).

<sup>16</sup> Вотяки — устаревшее название удмуртов.

<sup>17</sup> Смирнов И. Н. Вотяки. Казань, 1890. С. 85

<sup>18</sup> Верещагин Г. Е. Собр. соч.: в 6 т. / отв. за вып. Г. А. Никитина; УИИЯЛ УрО РАН. Ижевск, 1995. Т. 1. Вотяки Сосновского края. С. 23.

<sup>19</sup> [Предисловие] // Ашальчи Оки. О чем поет вотячка. С. [10].

<sup>20</sup> Ашальчи Оки закончила медицинский факультет Казанского университета по специальности офтальмолог.

<sup>21</sup> Ашальчи Оки. Возьытлык // Ашальчи Оки. Сюрес дурын: кылбур'ёс. М., 1925. С. 12. Далее цит. по этому изд. указанием страниц в скобках.

<sup>22</sup> Автостереотипы отражают представления нации о самой себе (Универсальный русско-английский словарь // Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://universal\\_ru\\_en.academic.ru/534143](http://universal_ru_en.academic.ru/534143)).

<sup>23</sup> См., напр.: Владыкин В. Е., Христолюбова Л. С. Этнография удмуртов: учеб. пособие. Ижевск: Удмуртия, 1991. С. 22; Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994. С. 37; Шкляев Г. К. Очерки этнической психологии удмуртов: монография / УдмНИИЯЛ УрО РАН. Ижевск., 2003. С. 53; Зверева Т. Р. Удмуртские культурные сценарии: възьдаськон // Проблемы и перспективы функционирования родных языков: К 85-летию государственности Удмуртской Республики: материалы Междунар. науч.-практич. конф. 25–28 октября 2005 г. Ижевск: Удмуртия, 2006. С. 297–310.

<sup>24</sup> См., например, следующие пословицы и афоризмы: *возьыттэмезь ёвёл: ымнырмы вань* — 'не бесовестные: лицо на месте', *возьыттэз пыдтышказ, синъё-*



*сыз йыртышказ* — ‘совесть в пятках, глаза на затылке’ (о бессовестном человеке) (Удмуртский фольклор: пословицы, афоризмы, поговорки / сост., пер. предисл. и коммен. Т. Г. Перевозчиковой. Ижевск, 1987. С. 196); *сурон бам* — ‘кожаная личина (маска)’ (о бессовестном человеке. — А. К.) (Там же. С. 247) и др.

<sup>25</sup> Подробнее об этом см.: Зверева Т. Р. Удмуртские культурные сценарии... С. 297–310.

<sup>26</sup> Панина Т. Магия слова в народной медицине удмуртов: дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2012. С. 43–44.

<sup>27</sup> Цит. по: Луппов П. Н. Материалы для истории христианства у вотяков въ первой половинѣ XIX вѣка. Вятка, 1911. С. 265.

<sup>28</sup> См., например: «Ой, шулдыр ук, шулдыр ульчайын» («Ой, красиво, красиво на улице»), «Ку меда адзиском» («Когда мы встретимся»), «Салам» («Привет») и др.

<sup>29</sup> Подробнее об этом см.: Серова М. В. Поэтика «отказа» в творческом поведении Ашальчи Оки // Филолог: науч.-метод., культ.-просвет. журнал ФГБОУ ВПО «Пермский гос. гуманитар.-пед. ун-т». [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mrub\\_23\\_487](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mrub_23_487) (дата обращения 16.10.2013).

<sup>30</sup> Орфография автора в цит. стихотворении сохранена.

<sup>31</sup> Подстрочный перевод стихотворения сделан автором статьи.

*Е. А. Подшивалова*

## Человек перед лицом смерти: рассказы А. Платонова «Третий сын» и «Мусорный ветер»



Для исследователей и преподавателей литературы толкование произведений А. Платонова остается сложной проблемой, несмотря на то, что в последние два десятилетия его творчество изучалось интенсивнее, чем многих его «соседей по эпохе» (выражение Платонова). В работах разной тематической и методологической направленности повторяется мысль о том, что «одним из наиболее интересных, сложных <...> авторов <...> можно считать Андрея Платонова, писателя “возвращенного”, но до конца не осознанного, ни филологами, ни философами»<sup>1</sup>; «Авторское сознание в произведениях Платонова — чрезвычайно сложно организованное единство. *Выразить его* явно, не с помощью того же платоновского текста, на мой взгляд, *пока не удалось никому из исследователей*»<sup>2</sup> (курсив наш. — Е. П.). Так что, несмотря на развитость и разветвленность современного платоноведения, проблема интерпретации авторской позиции в творчестве писателя не утратила своей актуальности. Решение ее,

как мы полагаем, лежит на путях поисков методологии, адекватной его художественному мышлению, и одним из возможных представляется нам прочтение Платонова через призму экзистенциальной философии, ее понятийной системы. Обусловленность такого прочтения видится в сходстве концепций мира и человека в художественной философии А. Платонова и в философии и художественном творчестве экзистенциалистов<sup>3</sup>. Мифологическое мировосприятие позволяет писателю изобразить человека в онтологической перспективе, в его универсальных связях с бытием. Не случайно многие исследователи выделяли как генеральные в его творчестве темы жизни и смерти (ключевые категории бытия): «Мотив умирания и смерти, пожалуй, самый всепроникающий у Платонова»<sup>4</sup>. На наш взгляд, мировосприятию А. Платонова наиболее адекватен феноменологический подход к миру и человеку по М. Хайдеггеру, с его пониманием категорий *бытия*, имеющего «человеческое» измерение (*Dasein*), и *сущего*, способного «слышать» бытие. Разработанные в его книге «Бытие и время» понятия: *здесь-бытие*, *присутствие*, *со-бытие*, *расположенность*, *разомкнутость*, *понимание*, *истолкование*, *высказывание (выявление)*, *модусы обреченности (страх, обреченность, брошенность, любопытство)* и др.<sup>5</sup> — позволят, как мы полагаем, истолковать и прояснить глубину образного мышления Андрея Платонова. Кроме того, немецкий философ и русский писатель сближены своим отношением к *языку*, который субстанциально размыкает присутствие, обеспечивая понимание в процессе *со-бытия*.

О своем «языковом» несовпадении с эпохой Платонов писал жене в 1926 г.: «Мои идеалы однообразны и постоянны. Я не буду литератором, если буду излагать только свои неизменные идеи. Меня не станут читать. Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения <...> Смешивать меня с моими сочинениями — явное помешательство. Истинного себя я еще никогда и никому не показывал и едва ли когда покажу»<sup>6</sup>. На наш взгляд, рассказы «Третий сын» и «Мусорный ветер», написанные в разные эпохи, в разных социально-исторических обстоятельствах, наиболее обнажают лицо биографического автора. В обоих рассказах выражен духовный опыт человека, поставленного перед необходимостью освоить небытие как уродливую форму жизни, созданную ущербными людьми, или — как непреложный закон бытия. Человек оказывается перед лицом смерти, испытываемый ею, в чем отражается страшный опыт самого Андрея Платонова, пережившего в конце 1920-х — нач. 1930-х гг. уничтожение своей писательской личности, а в 1940-е — арест и смерть сына. И хотя автор здесь, как обычно, прячется за причудливого героя и за «чудной платоновский» (М. Чудакова) слог, в этом опыте он обнаруживает «истинного себя».

Обратимся к его рассказам, чтобы выявить авторскую позицию в решении проблемы смерти и ее преодоления, а именно: какими смыслами наделяется понятие *смерти* в рассказе «Третий сын»; как герои и повествователь участвуют в *семантическом наполнении* этого понятия; как по мере такого наполнения меняется осмысляющий эту бытийственную категорию *человек* и как при этом меняются его *наименование* (имя) и, следовательно, — *сущность*.

Чтобы проследить семантическую динамику генерального понятия *смерть*, выделим в тексте завершённые фрагменты, несущие в себе тот или иной смысловой оттенок этого понятия. Фрагменты различны по величине, но равнозначны по своей функции: в каждом формируется какой-либо новый смысл понятия *смерть*, а герой, осмысляющий это понятие, предстает в том своем сущностном проявлении, которое в данном фрагменте закреплено его *именованием*<sup>7</sup>.

Рассказ начинается с констатации факта, о котором сообщает повествователь: «В областном городе умерла *старуха*»<sup>8</sup>. Безоценочная конструкция фразы позволяет представить смерть героини как естественное событие — непреложную часть жизни: старому человеку свойствен такой удел. Героиня именуется *старухой*, что отчуждает ее от молодых, жизнеспособных, полнокровных людей, делает ее открытой смерти, лишая читателя особого сочувствия.

Следующие фрагменты описывают переживание ее смерти героем рассказа, связанными с нею различными отношениями *со-родства* и *со-бытия*.

Во втором предложении, составляющем, как и первая фраза, целостный отрывок текста, показана реакция *мужа* старухи на ее смерть: «Ее муж, семидесятилетний рабочий на пенсии, пошел в телеграфную контору и дал в разные края и республики шесть телеграмм <...> “Мать умерла приезжай *отец*”». Наименование «семидесятилетнего рабочего» *мужем* и подпись под посланными сыновьям телеграммами (*отец*) меняют ролевую и статусную сущность героини. Из *старухи* она превращается в *жену* и *мать*, хотя первая ее роль лексически не обозначена, а проявлена только через наименование находившегося с ней в отношениях со-бытия человека. Второй фрагмент текста тоже безоценочный, как и первый, но номинации «семидесятилетнего рабочего» (*муж* и *отец*) меняют положение старухи в мире: она вводится в круг сообщества, обретая семейно-ролевое (родовое) имя — *мать*. Поведение старика после смерти жены ритуально. Но за общепринятыми действиями, не освещенными религиозной традицией, просматривается его индивидуальная духовная потребность исполнить долг *мужа* и *отца*. Эта потребность свидетельствует о том, что в старом человеке живо чувство уважения к *жене*, с которой он

прожил долгие годы и которая является *матерью* его детей. Он стремится проводить ее из жизни с должным почитанием, собрав выращенных вместе с нею сыновей, восстановив то человеческое сообщество, в котором она играла определяющую роль. Действия старика после смерти жены возвращают ему активные жизненные роли, отнятые смертью (*муж*) и временем (*отец*).

Эмоциональная реакция *мужа* на смерть *жены* проявлена в двух следующих фрагментах, соответствующих двум абзацам текста. В «телеграфной конторе», где старик отправляет телеграммы сыновьям, он выглядит незащищенным перед смертью жены — рассеянно думает о чем-то, «чтобы отвлечь горе от своего сердца». Смерть жены воспринимается им как собственное одиночество. Поэтому в «служашей телеграфа» он видит подобного себе одинокого и от одиночества растерянного перед жизнью человека: «Пожилая служащая, казалось ему, тоже имела разбитое сердце и навсегда смущенную душу — может быть, она была вдовицей или по злой воле оставленной женой».

Переживание смерти жены как ощущения собственного одиночества (что соответствует в терминологии М. Хайдеггера модусу соприсутствия: не хватает другого только в со-бытии с ним) усиливается по возвращении старика из казенного пространства — в родное. Дома он продолжает ощущать свое одиночество, заполняющее теперь для него весь мир — не только комнату, где стоит гроб, но и внешнее пространство: из окна он следит за «одинокой жизнью серой птицы». Чувство одиночества меняет для него и привычный ход времени: «поглядывая на окно», старик видит перемены погоды, соответствующие не движению часов в сутках, а смене сезонов: «...то падали листья вместе с хлопьями сырого усталого снега, то шел дождь, то светило позднее солнце». Так смерть близкого человека, воспринятая как собственное сиротство, становится для героя способом выявления ценности Другого для Я. Поэтому чувство наступившего после смерти жены одиночества сопровождается состоянием тоски и горя, зафиксированных изнутри и извне — через самоощущение старика и через слово повествователя о нем: «чтобы отвлечь горе от своего сердца»; «шептал грустные слова <...> иногда потихоньку плакал». Переживание им горя — не просто самоотдача эмоциям, но действие, в котором выражается прощание с умершей женой как лично ценным для старика человеком, это жизнедеятельное состояние, утверждающее значимость жены для него. Переживанием горя для старика заполнено и образовавшееся после смерти жены пустое (бездеятельное, без привычных бытовых обязанностей) время — это время ожидания им сыновей: он сидит на табурете у ног покойной жены, курит, шепчет грустные слова. Во всем этом выражается его онтологическая проявленность в мире: в переживании смер-

ти жены как утраты *Другого* и в ожидании возвращения сыновей к своей «детской родине», в приготовлении себя к встрече с ними.

В следующем отрывке текста сообщается об очередности приезда взрослых мужчин на похороны матери. Из шестерых сыновей выделены два — старший и *третий*, причем обстоятельства их приезда оговорены повествователем. Старший, как и положено главному продолжателю рода, появляется первым; *третьего* сопровождает шестилетняя дочь, «никогда не выдавшая своего деда», благодаря чему появляется еще одна номинация сущности старика. Из «семидесятилетнего *рабочего на пенсии*», мужа старухи, отца выросших сыновей он превращается в *деда*, чем обозначена не только его новая роль, но и новая фабульная перспектива: *дед* обретет опыт со-бытия с *внучкой*.

Появление сыновей в родном доме изменяет именование умершей: *старуха* и *жена* уступают место *матери*. В следующем целостном фрагменте текста, занимающем четыре абзаца, выявляется предназначение матери: ее онтологическая роль в жизни детей. Соответственно *смерть* уступает место *жизни* — в мертвой старухе для всех ее сыновей проявляется любящая, терпеливая *мать*, о чем свидетельствует характер употребления словоформ. Повествователь описывает мертвую как живую — через глаголы действия: «Мать *ждала* на столе уже четвертый день». Ожидание сыновей как духовно активное действие разрушает для нее границу между жизнью и смертью, *превращает смерть в жизнь*.

Меняется сущностное наполнение героини: из безжизненной *старухи* она превращается в *мать*, наделенную житнетворческой энергией любви к детям. Эта энергия не знает смерти: «тело ее не пахло смертью». Энергия материнской любви воплощается в телесной жертве как условия жизнеобеспечения и жизнеподдержания детей: «...давшая сыновьям обильную, здоровую жизнь, сама старуха оставила себе маленькое скупое тело и долго старалась сберечь его, хотя бы в самом жалком виде, ради того, чтобы любить своих детей и гордиться ими».

Снова появляется именование героини *старуха*, но семантика его «динамизируется»<sup>9</sup>, имя *старуха* обретает признаки дополнительных значений от слова *мать*. Для сыновей *старуха* означает постаревшую *мать*, а не чужого, приблизившегося к финалу жизни человека, как в первом отрывке. Поэтому рожденные ею дети, подобно их отцу, переживают чувство горя: «Сыновья молча плакали редкими задержанными слезами». Смерть матери для них — психологическая травма, воспринимаемая ими как собственное сиротство, оставленность: «Каждый ее сын почувствовал себя сейчас одиноко». Смерть матери для них означает прерывание связи времен, утрату детства: «И теперь точно сразу погас свет в ночном окне и действительность превратилась в воспоминание». За этими ощу-

щениями сыновей лежит переживание открывшегося им в смерти матери небытия. Смерть матери они переживают как свое *бытие-не*; это важный момент в «бытийной определенности присутствия» — в терминах М. Хайдеггера, который считал, что *бытие-не*, то есть лишённость, нужно постигнуть как ближайший, самый близлежащий способ *здесь-бытия*.

Сыновья осваивают модусы *лишённости*. Умершая мать лишила их своей жизнетворящей, жизнеподдерживающей любви — «она больше никого не могла любить». Переживая смерть матери как лишенность, сыновья отчуждаются от нее: из именовании, которые даются ей, исчезает теплота. В них начинает звучать холодная отстраненность: «Теперь мать превратилась в труп <...> и лежала как равнодушная чужая старуха». Переживая чувство лишённости, сыновья и их отец отчуждаются от животворящей энергии материнской любви, которую вмещало и хранило ее бренное тело; они испытывают отчаянье — самый главный, смертный грех: «Все шестеро и седьмой отец бесшумно находились вокруг мертвой матери и молчаливо оплакивали ее, скрывая друг от друга свое отчаянье». И сыновья, и отец мыслят здесь героиню «*матерью*», хотя она и мертва, так как только через ее смерть они осознали исходившее от нее «счастье любви», которое «...беспрерывно и безвозмездно рождалось в сердце матери и всегда — через тысячи верст — находило их». Они ощутили, что материнская любовь, обладающая властью над временем («беспрерывно») и пространством («через тысячи верст»), питала их, обеспечивала жизненной энергией: «И они это постоянно безотчетно чувствовали и были сильней от этого сознания». Утрата этой энергии, исходящей из сердца матери, равносильна для них небытию: «Каждый ее сын почувствовал себя сейчас одиноко и страшно». Смерть *матери* позволила ее детям ощутить холод небытия и по-новому оценить ее значение в их жизни.

Возвратившись в родительский дом, они воспринимают мир матерцентрично. Понятие *мать* обретает космичность, расширяется до понятия «старого дома» и «всего детского мира». *Мать* ассоциируется со светом горящей лампы, освещающей ночь, и открытой дверью родного дома, ждущего возвращения сыновей. Смерть ее подобна утрате света: «И теперь точно сразу погас свет в ночном окне».

Однако опыт *лишённости* дан сыновьям и как ответная реакция родного мира на их уход: «...в том доме никогда не были затворены двери, чтобы в него могли вернуться те, кто из него вышел, но никто не возвратился назад». Таким образом, не чужеродная человеку природа мироустройства, а самый способ выбора каждым своей жизни обрекает героев на опыт лишённости, основа которого — экзистенциальный характер вины сыновей перед матерью.

В следующем абзаце текста, представляющем целостный смысловой отрывок, передано отношение матери к собственной смерти. Старуха, проявившая себя в мире через назначение *матери*, абсолютно в нем воплотилась. Смерть она мыслит как итог этой воплощенности. Потому, в отличие от мужа и сыновей, она воспринимает смерть не как утрату жизни и небытие (модусы лишённости), а как обретение ответного чувства любви, исходящего от мужа и сыновей. Это ответное чувство выведено за границы ее земной жизни, но экзистенциально необходимо матери, ибо в нем она обретает *здесь-бытие*, подлинное *со-бытие* с мужем и детьми, свою онтологию: «Старуха <...> хотела, чтобы муж, которого она всю жизнь любила, сильнее тосковал и печалился по ней под звуки пения молитв <...> она не хотела расстаться с жизнью без торжества и без памяти». Так что жизнесозидательная энергия матери воплощается не только в обустройстве космоса «детской родины» сыновей. Мать побеждает небытие, организуя прощание с собой по окончании жизни. Она выстраивает прощание не через светский ритуал, а по законам многовековой религиозной традиции, рассматривающей смерть как таинство. Для матери смерть — таинство, при котором человек вступает в новый (метафизический) контакт с близкими. В данном отрывке мать именуется *старухой* не потому, что она отчуждается в событии смерти от родных людей, а по приверженности традиционным формам прощания с человеком.

После приезда сыновей на похороны во всех отрывках текста умершая старуха воплощается как *мать* и хранительница родного очага, и в этой ипостаси она не утрачивает жизнетворческой энергии. Привлекая своей смертью повзрослевших сыновей в дом, *мать* возвращает их в детство, дарит чувство непрерывности времени, утраченное ими в момент травмирующего известия о ее уходе из жизни.

Следующий этап толкования текста в свете феноменологического подхода к человеку связан с изображением *сыновей* в разных ипостасях их проявления себя в мире.

Они возвращаются в облике взрослых самостоятельных мужчин. В отличие от старика и старухи, они полнокровны, жизнеспособны, абсолютно дистанцированы от старости, телесной немощи и смерти: «Громадные мужчины — в возрасте от двадцати до сорока лет». *Отец* рядом с ними выглядит немощным и жалким: «...ростом меньше самого младшего своего сына и слабосильнее его». Телесная избыточность обеспечивает сыновьям полноценное воплощение в социо-физической реальности, где каждый из них имеет уважаемую, общественно-востребованную профессию: «Двое из них были моряками — командирами кораблей, один — московским артистом, один <...> физиком, коммунистом, самый младший учился на агронома, а старший сын работал начальником цеха аэроплан-

ного завода и имел орден на груди за свое рабочее достоинство». Своими социальными ролями они отчуждены от «детской родины» и имеют (каждый) отдельное воплощение. Телесная жертва *матери*, выразившаяся в мощной энергетике ее любви к сыновьям, и телесная изношенность старого *отца* находят оправдание в «обильной здоровой жизни» их сыновей, которые по сути — *здесь-бытие* матери и отца, их главное воплощение в мире. Поэтому отец, стоя у гроба жены рядом с этими мужчинами «...с тайным волнением и неуместной радостью поглядывал на могучую полдюжину своих сыновей».

Но, при своей полнокровной телесности, сыновья духовно незащищены перед смертью. Им еще предстоит освоить те смыслы, которые смерть в себе таит. Переживая чувство горя у гроба матери, ощущая ее смерть как собственное сиротство, оставленность, *лишённость*, эти «громкие мужчины» проявляют свою детскую сущность: по сути оплакивают себя, ибо нуждаются в жизнесозидательной энергии мартеринской любви.

Отсутствующую *мать* им замещает родное пространство отчего дома. Оказавшись на своей «детской родине», расположившись на ночлег рядом с комнатой, где стоял гроб с матерью, они возвращаются в детство. Их различные социальные роли сменяются ролью общеродовой. Сыновья ощущают себя *братьями*, сообществом, скрепленным родовыми связями. Так они обретают свободу от смерти. Возвращение в детство абсолютно дистанцирует их от небытия. Модусы *лишённости* превращаются в модусы обретения: сыновья обрели изначально данное им в мире со-бытие и защищенность от смерти. Так смерть *матери* оборачивается для них радостью встречи, возможностью обернуть время вспять.

Но смерть как непреложную часть человеческой жизни, смерть во всей ее трагической сущности, они не освоили, а отодвинули, вытеснили жизнью. «Младая жизнь» со всем эгоистическим самоуверенным правом заиграла у «гробового входа»: «...один моряк схватился с артистом, и они начали возиться по полу, как в детстве <...> Развозившись, два брата опрокинули стул, тогда они на минуту притихли, но, вспомнив, видимо, что мать мертва, ничего не слышит, они продолжали свое дело».

Смерть как трагедию, как исчезновение из мира уникального, незамеченного человеческого существа осознают *третий сын* старика — ученый-физик — и его дочка. *Третий* не участвует в играх братьев. Более того, он пресекает разгул жизни у «гробового входа» сущностным словом о смерти: «В другой, шумной комнате вдруг наступила тишина. Кто-то из сыновей перед этим что-то сказал. Там все сразу умолкли. Один сын опять что-то негромко произнес».

Что именно он произнес, остается не раскрытым. Это — сущностные слова, определяющие смерть как онтологическое событие в жизни чело-



века. Но на языке эмоций эту семантику смерти выразила дочка физика: «Мне бабушку *жалко* <...> Все живут, смеются, а она одна умерла». Смерть делает человека онтологически одиноким, освобождает от социальных ролей и родового предназначения, лишает со-бытия. Восстановить со-бытие можно только чувством *жалости* к ушедшему. *Муж* старухи, *третий сын* и его *дочка* испытывают это чувство, сохраняют его, не дают ему раствориться и исчезнуть в эмоциях быстротечной подручной реальности: «Старик подошел к открытому гробу, поцеловал руки, лоб и губы жены и сказал ей: “Отдыхай теперь”». Сбережение чувства жалости к ушедшему из жизни человеку — это и есть *со-бытие* с ним в *здесь-присутствии* оставшегося на земле человека. Именно такой тайный смысл *возвращения матери сыновней любви*, такой же жизнесозидательной, как и ее материнская любовь, вложил в свои слова *третий сын*.

И его слова, в свою очередь, обрели жизнетворческую энергию: каждый из сыновей погрузился в чувство жалости к матери и через это обрел интимный сущностный контакт с ней: «Они поодиночке тайно разошлись по квартире, по двору, по всей ночи вокруг дома, где жили в детстве, и там заплакали, шепча слова и жалуюсь, точно мать стояла над каждым, слышала его и горевала». Так миру, оставленному матерью, *третий сын* вернул матерецентричность. Через переживаемое чувство жалости к ней он собрал воедино семейное сообщество силой духовного наследия матери — самоотверженной любви.

*Третий сын* не только духовно, но и материально-телесно восполнил утрату. Он приехал к отцу с дочкой. В ипостаси *внучки* она сразу освобождает *деда* от ощущения *лишённости*. Стоя у гроба, «дед держал внучку на руках». Вечером он положил ее на кровать с того края, где всегда спала жена. Так *внучка* становится заместительницей *бабушки*: с нею в дом возвращается женское существо и женская сущность. Чувство *жалости* превращает в родное существо незнакомую девочке *старуху*, даруя ей новую, не испытанную при жизни сущность *бабушки*. Чувство жалости обладает такой же жизнесозидательной энергетикой, как материнская любовь.

В последнем фрагменте текста (он же — последний абзац), понятие *смерти* обретает смысл торжества: «...*старик* <...> был доволен и горд, что его также будут хоронить эти шестеро могучих людей и не хуже». Наименование *старик* не отчуждает героя от родового сообщества. Семантика его имени динамизируется аналогично семантике имени *старуха*. Добавочные значения имени *старик* придает рядом стоящее имя *внучка*: «*Старик* взял на руки *внучку* и пошел *им* [сыновьям] вслед». Здесь *старик* воспринимается как старый *дед* и постаревший *отец*, чем утверждается непреложный родовой статус героя, обеспечивающий ему перед естественно близящейся смертью торжество в памяти потомков.

Рассмотрев, как герои и повествователь, воспринимая смерть, постепенно формируют семантику этого онтологического понятия, мы увидели, что главной сюжетобразующей основой текста является его смысловая динамика, что позволяет нам отнести рассказ А. Платонова «Третий сын» к лирической прозе<sup>10</sup>. Соотнеся наименование героя с его отношением к смерти, мы обнаружили, как благодаря семантическому наполнению осваиваемого понятия изменяется человек, как открываются ему сущностные смыслы жизни.

Основная коллизия рассказа Платонова «Мусорный ветер»: пребывание героя в модусах лишенности в *бытии-не* — позволяет нам рассмотреть его в том же, избранном нами аспекте<sup>11</sup>.

Основной субъект сознания, герой рассказа ученый-физик Альберт Лихтенберг, воспринимает Германию 1933 года как жизненнообеспеченный мир («Жизнь — это место, где жить нельзя» — М. Цветаева): «Альберт открыл глаза <...> и увидел всё в мире таким неопределенным и чужим, что взволновался сердцем, сморщился и заплакал, как в детском ужасающем сновидении, когда вдруг чувствуется, что матери нету нигде». Отсутствие матери — знак чужеродности окружающего мира теплокровной природе человека. Зрению проснувшегося (прозревшего!) героя открывается пространство жизни, организованное металлическим идолом. Памятник монтируют национал-социалисты, и это металлическое полутело герой воспринимает как «руководителя человечества». Идолоцентричный мир утрачивает для Альберта человеческое лицо. Вместо людей он видит механических марионеток, облаченных в нехитрый набор идеологических штампов («человек сто национал-социалистов в коричневой прозодежде своего мировоззрения»), и звероподобные существа, ведомые инстинктом («Я вижу происхождение животных из людей»).

Мир *бытия-не* обходится без человека в его феноменальной сути и проявлении: «Из центральной улицы города вышла однодушная толпа». Альберт чувствует экзистенциальное одиночество: своего присутствия в мире как *со-бытия* он не ощущает. Даже свою жену воспринимает он как чуждое существо: отмечает ее абсолютную — национальную («афганка!») и родовую — чужеродность («Альберт Лихтенберг с ожесточением увидел, что жена его стала животным») и мыслит ее как жизнепоглощающую субстанцию, словно аналог агрессивной, наступающей на жизнь смерти: «...эта бывшая женщина иссосала его молодость, она грызла его за бедность, за безработицу, за мужское бессилие». Метафора процесса жизнепоглощения — «грызла» — получит свое развитие: когда Альберт будет жить на помойке, функцию «бывшей женщины» выполнит крыса: «Он поймал крысу, *грызшую* его ногу во сне», — причем она привиделась

ему во сне женщиной: «Лихтенберг <...> во сне увидел большую женщину <...> Женщина молча сжала его так, что <...> он закричал от боли, схватив чужое тело в руку».

Жажда со-бытия заставляет героя искать человекоподобие в природе. Он выделяет *солнце* и *дерево*: «Альберт поглядел на солнце и улыбнулся ему, как далекому человеку»; «Лихтенберг потрогал дерево, росшее перед ним. Внимательно и нежно он стал глядеть на это деревянное растение». Альберту онтологически не хватает в мироздании другого человека, и, стремясь подменить его природным явлением (солнце, дерево), он понимает, что порочный ход социального мироустройства («Люди сами затамят и растерзают себя») разрушающе действует на природу. Так, *солнце* стало излучать враждебный миру жар: «...к одиннадцати часам утра этот день уже постарел от действия собственной излишней энергии — от жары», а *дерево*, «мучимое тем же томлением», сбрасывает с себя мертвых бабочек.

Одиночество становится не только уделом, но и экзистенциальным выбором Альберта: путем отчуждения от жизни и людей как единственной для него возможностью остаться верным гуманистическим ценностям, которые вытеснены из мира и живут только в пространстве его души. Отсюда его рассуждения о порочности этого социального устройства: «...миллионы машин и угрюмых людей напрягались в Германии, обслуживая трением металла и человеческих костей славу одного человека и его помощников». В инвективах, адресованных всему миру, он свидетель и обвинитель преступления против жизни. Его речи свойственны такие стилистические приемы, как риторические вопросы, ораторская декларативность: «Кто же, бедный, могучий и молчаливый, содержит этот мир, который истощается в ужасе и остервенелой радости...»; «Где живет пролетариат? — или он утомился и умер, истратившись в труде и безвестности».

Отказ от мира Альберт облекает в предельно агрессивную форму, демонстрируя противостояние системе как единственный способ явить себя миру, в котором человек обесценен. Свой протест герой выражает и в слове, и в жесте, выступая в роли публичного деятеля: он держит речь на площади перед памятником Адольфу Гитлеру, декларируя основные посылы тоталитарного мышления. Речь Альберта карнавалльно-шутовская, но окружающие не воспринимают ее как «чужое» слово. И только его жест протеста (удар палкой по голове бронзового идола-полутела) открывает им подлинный смысл его речи... Этим жестом он и подписывает себе приговор — отказ быть в мире, где жизнь в полноте и порядке природных и метафизических смыслов отнята у человека и поглощена фикциями и смертью: «Звезд не было, шел мелкий, острый дождь, настолько мелкий, что он казался сухим и нервным, как перхоть».

Система авторских ценностей, энергия протестующего жеста и содержание словесных формул в этом рассказе А. Платонова созвучны «Стихам к Чехии» М. Цветаевой, с ее одиноким, но решительным противостоянием «безумному миру»:

Отказываюсь — быть.  
В бедламе нелюдей  
Отказываюсь жить.  
С волками площадей  
  
Отказываюсь — выть.  
С акулами равнин  
Отказываюсь плыть...<sup>12</sup>

У обоих авторов жест протеста выражает не отчаянье и жизнеотчуждение, но единственно возможную форму онтологического присутствия человека в мире. Отказ «быть» — не влечение к смерти как небытию, но утверждение бытия в его фундаментальных нравственных основах. Этот жест, влекущий за собой открытость героя смерти, становится актом жизнетворчества, в который вовлекается и читатель. «Вовлечение читателя в нравственную ответственность за происходящее в произведении»<sup>13</sup>, по мысли О. Меерсон, является «функцией неостранения у Платонова».

В рассказе «Мусорный ветер» «вовлечению читателя в нравственную ответственность» способствует прежде всего особая функция речи героя, которая предъявлена читателю как процесс непосредственного осмысления необратимой катастрофы, происходящей с миром и человеком. Герой проявляет и поведенческое, и интеллектуальное бесстрашие. Его выбор — прямое следствие работы мысли, которая до конца прошла путь анализа и завершилась новой формулой жизни: «Национал-социалисты взяли туловище Лихтенберга себе на руки и вырвали раковины его обоих ушей <...> Лихтенберг спокойно понимал свою боль и не жалел об исчезающих органах жизни <...> он давно признал, что прошло время тепло-го, любимого тела человека: каждому необходимо быть увечным инвалидом». Утрата тела мыслится им как освобождение от оков телесности, власть которой над человеком используют для проведения социальных экспериментов. В обществе, основанном на животных инстинктах, с точки зрения Альберта, тело становится враждебным человеку. Поэтому он принимает облик и образ жизни «какого-нибудь ненужного для Германии, ненаучного животного» и тем не оставляет власти механизмов для манипулирования собой. Свобода от телесности оборачивается для него смертью, а смерть — выходом в метафизику. Жизнетворчество Альберта — ученого-физика — обусловлено полнокровностью его интеллектуальной жизни, вследствие чего он и выходит из трехмерного пространства в *бытие смерти*.

Прочтение двух рассказов Андрея Платонова с опорой на категориальный аппарат, разработанный М. Хайдеггером, позволяет нам заключить, что «поверх барьеров», возведенных тоталитарными режимами, произведения русского писателя органичны, созвучны основным идеям немецкого философа, его феноменологическому пониманию человека, что говорит о единстве отечественного и европейского гуманитарного сознания, поставленного в пер. пол. XX в. перед необходимостью защитить ценность человека и осмыслить возможности его онтологического воплощения в социально неблагополучном мире, перед лицом небытия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Иерей Сергей Шкуро. Мифология смерти у Андрея Платонова: [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://kds.eparhia.ru/www/script/ps18\\_10\\_68587731481.html](http://kds.eparhia.ru/www/script/ps18_10_68587731481.html)

<sup>2</sup> Михеев М. В мир Платонова через его язык: Предположения, факты, истолкования, догадки. М., 2003. С. 23.

<sup>3</sup> О мотивном единстве в произведениях Платонова и Джойса см.: Полтавцева Н. Г. Мотив сиротства как проблема культуры у Платонова и Джойса (Саша Дванов и Стивед Дедалус) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2004. Кн. 3. С. 263–280.

<sup>4</sup> Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. М.: ПоРог, 2004. Т. 2. С. 210.

<sup>5</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.

<sup>6</sup> Цит. по: Михеев М. В мир Платонова через его язык... С. 18.

<sup>7</sup> О космичности имени см.: Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Бытие – имя – космос. М., 1993. С. 613–801; Булгаков С. Философия имени. [Б. м.]: КаИр, 1997. О связи семантики имени с художественной системой произведения см.: Пеньковский А. Б. Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 2003; Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 131; Андроникова М. И. Об искусстве портрета. М., 1975. С. 298.

<sup>8</sup> Рассказы А. Платонова цит. по изд.: Платонов А. Избранное. М., 1958, — без указания страниц.

<sup>9</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 23–157. Корректность нашего применения тыняновских терминов обусловлена лирическим характером прозы Платонова.

<sup>10</sup> О связи лиризма прозы А. Платонова с мифологическим характером его мировосприятия см.: Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20–30-х годов. Новосибирск, 2001; Лукьянова Л. В. Архетипические мотивы в художественной системе рассказа Платонова «Третий сын» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб.: Наука. Кн. 3. 2004; Подшивалова. Е. А. «...Искусство не всегда социально явно и общедоступно»: О лирической природе слова в прозе Андрея Платонова // Подшивалова Е. А. Человек, явленный в слове. Ижевск, 2002. С. 295–381.

<sup>11</sup> О сопоставлении повести «Ювенильное море» и произведений Ф. Кафки см.: Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. С. 212–213.

<sup>12</sup> Цветаева М. Соч.: в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 327.

<sup>13</sup> Меерсон О. «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Washington. D.C. 2007. С. 7.

*И. Б. Корман*

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ КВАДРАТЫ

*Памяти брата Леонида*

Эту статью можно считать продолжением прежней — «Вот так номер!»<sup>1</sup>, и речь в ней пойдет о числовых квадратах в литературе — в стихах и в прозе. Числовым квадратом мы называем число, полученное возведением в квадрат какого-либо числа, целого или дробного. Примеры числовых квадратов: 36 (= 6 × 6); 1 (= 1 × 1); 0,01 (= 0,1 × 0,1). Мы начнем с числа *четыре* — и пойдем «вверх» (быть может, с некоторыми пропусками и возвратами).

### На все четыре

В русском языке есть самые разные обороты с участием четверки: и *Обманули дурака на четыре кулака*, и *сидеть в четырех стенах*, и *отправляться на все четыре стороны*, и *Конь о четырех ногах, да и тот спотыкается...*

- |               |  |
|---------------|--|
| М. Цветаева:  | Вечерние поля в росе,<br>Над ними — вороны.<br>Благословляю вас на все<br><i>Четыре</i> стороны <sup>2</sup> .           |
| Э. Багрицкий: | Он встал перед простором<br>На брошенном погосте,<br><i>Четыре</i> ветра кличут<br>К себе солдата в гости <sup>3</sup> . |
| А. Галич:     | И стоим мы, открытые всем ветрам<br>С <i>четырёх</i> , так сказать, сторон <sup>4</sup> .                                |

О. Мандельштам: Играй же на разрыв аорты  
С кошачьей головой во рту,  
Три черта было — ты *четвертый*,  
Последний чудный черт в цвету<sup>5</sup>.

Все желтки яичные  
Опрокинем сразу,  
Сделаем яичницу  
На *четыре* глаза.

Крупно ходит маятник —  
*Раз-два-три-четыре*.  
И к часам подвешены  
Золотые гири<sup>6</sup>.

*Раз-два-три-четыре* — это, помимо прочего — строевая, маршевая (если угодно, армейская) считалка. В усеченной форме: *три-четыре*. Свой — антивоенный — вариант усеченной формулы создает Б. Окуджава:

*Трехлинеечки, четырежды проклятые...*<sup>7</sup>

П. Коган: Как Парис в старину,  
Ухожу за свою Еленой ...  
Осень бродит по скверам,  
по надеждам моим,  
по пескам...  
На *четыре* простора,  
На *четыре* размаха  
вселенная!  
За *четыре* шага от меня  
Неотступная бродит тоска<sup>8</sup>.

Иногда в пределах одного стихотворения, или даже одного четверостишия, встречаются и число, и его квадрат. Например, у А. Городницкого<sup>9</sup>:

В *двухкомнатной* квартире (2)  
Живет она.  
К автобусу «*четыре*» (4)  
Идет *одна*... (1)

Или у В. Высоцкого:

На судне бунт, над нами чайки реют!  
Вчера из-за дублонов золотых  
*Двух* негодяев вздернули на рею,  
Но — мало. Нужно было *четверых*<sup>10</sup>.

Еще один подобный пример читатель найдет ниже, у Ю. Кима, в разделе «Как свои пять пальцев».

Различные производные от слова *четыре* сохраняют «квадратную» коннотацию: четвертинка ( $\frac{1}{4} = \frac{1}{2} \times \frac{1}{2}$ ), четверть (учебная, школьная), четверть как четвертая часть чего-нибудь (числа, населения и т. д. В. Высоцкий: «А там — на *четверть* бывший наш народ»<sup>11</sup>), четвертак (*четвертая часть сотни*, то есть *двадцать пять* рублей). Интересно, что у слова *четвертак* есть еще одно значение, не всеми словарями учтенное: *двадцать пять лет* (лишения свободы. Ср. *червонец* — десять лет. Воистину, время — деньги).

А. Галич:                                   «Четвертак» на морозе,  
  Под охраной, во вшах!  
  А теперь в леспромхозе  
  Я и сам в сторожах!<sup>12</sup>

Конечно, и в прозе разбросано много четверок, даже в заглавиях («Четыре дня» Всеволода Гаршина, «Четвертый блиндаж» Аркадия Гайдара, «Четвертый позвонок» Мартии Ларни, «Четвертая высота» Елены Ильиной и т. д.).

А. Грин «Бегущая по волнам»: «...я искал <...> рисунок или веноч событий, естественно свитых и столь же неуязвимых подозрительному взгляду духовной ревности, как *четыре* наиболее глубоко поразившие нас строчки любимого стихотворения. Таких строчек всегда только *четыре*»<sup>13</sup>. Последнее утверждение можно бы и оспорить, но не будем отвлекаться.

### Выход в геометрию

Интересно, что числовой квадрат может в то же время быть и геометрическим. У Александра Галича:

Здесь всегда по *квадрату*  
В ожиданье полки,  
От Синода к Сенату,  
Как *четыре* строки<sup>14</sup>.

Здесь квадрат в первой строке — геометрический, наглядный. Квадрат четвертой строки — числовой, абстрактный. Интересно, что и номера строк, содержащих выделенные слова, суть квадраты: 1 и 4.

Попытку описания довольно сложной геометрической конфигурации находим у того же Галича:

За *квадратным* столом, по *кругу*,  
В *ореоле* моей вины  
Все твердили они друг другу,  
Что друг другу они верны<sup>15</sup>.

Надо ли понимать так, что квадратная столешница вписана в некий круг? И что означает слово *ореол*: просто возвышенно-красивый оборот



поэтической речи — или же за ним стоит какой-то геометрический образ? И если верно последнее, то как расположен этот образ, этот геометрический объект — относительно квадрата столешницы и круга, в который столешница будто бы вписана?

Попытку описания следует признать неудачной. Но многообещающей.

### Как свои пять пальцев

*Первым всегда говорил пятый.*

Леонид Бородин «Вариант»

Но ведь пять — число не квадратное? зачем же о нем говорить? Ну, во-первых, чтобы иметь возможность (и удовольствие) процитировать Юлия Кима:

Подо мною глубина —  
Пять километров до дна,  
Пять километров и двадцать пять акул<sup>16</sup>.

А во-вторых, число пять представимо в виде суммы двух квадратов:  $5 = 4 + 1$ . Эта формула — в скрытом, разумеется, виде — активно применяется в литературе. Например, в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». Вот что пишет об этом Евг. Яблоков:

<...> для главного героя *изначально* и на протяжении всей поэмы свойственна устойчивая функция «пятого лишнего»: он систематически включается автором в группы из четырех человек и постоянно противопоставляется этим группам (хотя степень антагонизма широко варьируется). Так, в ресторане его враждебно встречают вначале «вышибала», затем «две женщины и один мужчина, все трое в белом»; у Венички четверо сожителей в орехово-зуювском общежитии, четверо подчиненных в бригаде, четверо собеседников во время «литературного разговора». Участников «восстания», кроме Венички, тоже четверо — по крайней мере, такое количество персонажей названо по именам: трое соратников и один пленный, Анатолий Иванович. В течение всей жизни герой поэмы оказывается «пятым», сверхштатным (ср. «пятый угол», «пятое колесо» и т. п.). Этому соответствует мотив замкнутого пространства, из которого он стремится вырваться: «метался в четырех стенах, ухватив себя за горло»; позже эта ситуация получит метафорическое отображение в словах черноусого: «порочный круг бытия — он душит меня за горло». Четверка убийц, «изгоняющих» душу Венички, фактически лишь доводит тенденцию до логического конца<sup>17</sup>.

К этому добавим, что в поэме прослеживается сходная тенденция (незавершенная) в связи с *пятью* загадками сфинкса. Если бы одна из загадок оказалась, по тем или иным параметрам, противопоставленной остальным (ну, например, если бы Веничка одну загадку разгадал, а четыре — нет... или наоборот: разгадал бы четыре, а одну — нет), то это можно было бы трактовать как воплощение формулы  $5 = 4 + 1$ . Но так не происходит, все загадки оказываются «однородными».

Еще более активно играет свою роль число пять — в рассказе Леонида Бородина «Вариант». Основные герои рассказа — участники молодежной подпольной группы. Их пятеро, что заставляет вспомнить революционные *пятерки* 19-го века.

Даже сама структура рассказа сформирована с участием числа *пять*: рассказ открывается неозаглавленным отрывком, за которым следуют *пять* озаглавленных разделов:

1. Пятеро
2. Осечка
3. Телефоны
4. Личный вариант
5. Один

Первое и пятое названия — числовые; фактически таковым в какой-то степени является и третье, ибо телефонные *номера* составляются из *цифр*. Слова *пять* и *четыре* (в разных формах) разбросаны по всему тексту рассказа, как битое стекло:

1. В комнате необставленной и неуютной, с невымытыми окнами и затертым полом, *четверо* ждали *пятого*<sup>18</sup>.
2. *Пятью пять* — двадцать пять. *Пятеро* складывались по *пятерке* и платили за квартиру. Правда, не у всех в нужный момент оказывалась лишняя *пятерка*. Именно у хозяина ее часто не оказывалось.
3. <...> если бы их было *четверо*, компания развалилась бы давно. Но был тот самый, *пятый* — цемент и железо. Это благодаря его, воистину, таланту, эти *четверо*, все разные до удивления, несколько лет были как *один*... (NB. Четверо были как один. Это выражается в том, что у них не было порядковых номеров. Порядковый номер был только у пятого. — И. К.)
4. Потом поднялся, подошел к столу, у которого были все *четверо*, поставил кулак на стол. Так он начинал говорить.
5. — Нам нужен всего *один* пистолет. И через... — Андрей взглянул на часы, — через *четыре* часа мы будем его иметь!
6. Встретиться они должны были в *пять* на квартире.
7. Минут пятнадцать стоял Андрей у телефонной будки, пропустил очередь раз *пять*. Затем вошел. Набрал номер. (NB. Здесь, видимо, число пятнадцать также связано с пятью. К варианту Андрея присоединились еще двое — всего, таким образом, сторонниками силового варианта стали трое из пяти — тройка!  $15 = 3 \times 5$ . — И. К.)
8. Прошло *пять* дней. На шестой вечером в квартире Константина зазвонил телефон. (NB. Появляется число шесть. Мы оказываемся на пороге формулы  $6 = 4 + 1 + 1$  — см. следующий раздел. — И. К.)
9. — Нет. Я не могу тебе объяснить, но мы не ругались. Я видел его *пять* дней назад. Ему было плохо.
10. Пришли *пятеро*. И еще понятые. Предъявили ордер на арест и обыск.
11. Приговор

Совестью своей приговариваю Колганова Михаила Борисовича, в отставке подполковника Комитета государственной безопасности за преступления против человечности, совершенные им в период с 1932 по 1953 гг., за пытки и истязания людей, за насилия и издевательства, за попрание человеческого достоинства, за злоупотребление властью к смертной казни.

Приговор привожу в исполнение собственноручно. (NB. В Приговоре пять «за». Первое поставлено до «периода с 1932 по 1953 гг.», четыре последующих — после. Формула  $5 = 1 + 4$  прочитывается почти прямым текстом. Кроме того, в последней фразе Приговора — пять слов. — И. К.)

12. Сегодня он польет только *три* клумбы. На *четвертую*, что ближе к забору, он упадет, чтобы самому уже больше не подняться.
13. Было около *пяти* часов утра *третьего* дня его пребывания у деда... Из-за плетня вышли *четыре* человека и цепочкой направились в его сторону.

И так далее.

Несколько иную трактовку формулы  $5 = 4 + 1$  мы находим в «Жестяном барабане» Гюнтера Грасса. Оскар пишет о своей бабке:

Бабка моя носила не одну юбку, а целых четыре, одну поверх другой. При чем она не то чтобы носила одну верхнюю и три нижних юбки, нет, она носила четыре так называемых верхних, каждая юбка несла на себе следующую, сама же бабка носила юбки по определенной системе, согласно которой их последовательность изо дня в день менялась. То, что вчера помещалось на самом верху, сегодня занимало место непосредственно под этим верхом, вторая юбка оказывалась третьей, то, что вчера было третьей юбкой, сегодня прилегало непосредственно к телу, а юбка, вчера самая близкая к телу, сегодня выставляла на свет свой узор, вернее, отсутствие такового: все юбки моей бабушки Анны Бронски предпочитали один и тот же картофельный цвет <...>

Помимо четырех постоянно раздутых, обвисших, падающих складками либо пустых, стоящих колом возле ее кровати, бабка имела еще и пятую юбку («праздничную»). — И. К.). Эта пятая решительно ничем не отличалась от прочих четырех картофельного цвета. К тому же пятой юбкой не всегда была одна и та же пятая юбка <...> она тоже подвергалась замене, входила в число четырех надеванных и, когда наставал ее черед <...> шла напрямиком в корыто<sup>19</sup>.

Ситуация с пятью юбками бабки Оскара имеет, в математическом плане, два отличия от ситуации с пятью участниками подпольной группы у Бородина. Во-первых, «пятый» у Бородина всегда один и тот же — Андрей. А пятой юбкой Анны Бронски может стать (и становится) любая из пяти. Во-вторых, у Бородина оставшиеся четыре *не нумеруются*, а у Грасса — *нумеруются*, хотя нумерация эта — переменная, скользящая («вторая юбка оказывалась третьей»).

Вообще надо сказать, что пятерка куда прочнее связана с четверкой, чем, допустим, 6 с 5-ю или 7 с 6-ю. Так, в игривой туристской «Песне о пятой точке»<sup>20</sup> слово *четыре* (или его порядковый эквивалент) отсутствует — но, в то же время, в силу тесной связи пятерки с четверкой, как бы и присутствует, настойчиво подразумеваясь: ведь точка лишь потому *пятая*, что существуют (как бы предшествуя ей) *четыре* конечности.

Столь же тесная связь между двумя соседними целыми числами возникает еще только один раз: между 12-ю и 13-ю. Несколько примеров такой связи можно найти в «Мастере и Маргарите», приведем один из них: двенадцать литераторов ожидают Берлиоза (тринадцатого).

Отсылаем также читателя к повести «Мужняя жена» шведского писателя Вильгельма Муберга. В повести есть раздел, озаглавленный так: «Двенадцать несут тринадцатого»<sup>21</sup> (мертвеца — хоронить. Ср.: «четверо ждали пятого»); он содержит интересный анализ связи двух соседних целых чисел.

### Союз трех

Число шесть раскладывается на сумму трех квадратов:  $6 = 4 + 1 + 1$ . У Александра Галича такое разложение находим в двух песнях:

1. «Фарс-гиньоль». «А у папеньки-то шестеро»; из этих шести упоминаются двое: «Люська-дура» и «Никитушка-то махонький». Четверо остальных проходят безличной нерасчлененной массой.
2. «Летят утки». Летят «шестеро серых утят». Одного сбила «вьюга полярная», другого подстрелили с земли, четверо продолжили полет — опять-таки единой стаей, «четверкой».

В прозе такое разложение можно найти у Андрея Платонова в «Мусорном ветре»<sup>22</sup>: «Памятник был привезен готовым на грузовике, его отлили из качественной бронзы в Эссене. Другой грузовик, имея кран на своей площадке, сгрузил памятник вниз, а еще *четыре* грузовых машины *одновременно* привезли тропические растения в синих ящиках морского цвета». Отметим, что слово *одновременно* закрепляет единство четверки грузовиков, препятствует ее детализации, расчленению. (Кстати, в непосредственной близости от процитированного фрагмента находится еще одно квадратное число: «Человек *сто* национал-социалистов, в коричневой прозодежде своего мировоззрения, монтировали памятник Адольфу Гитлеру». И не забудем, что и начинается «Мусорный ветер» с квадратного числа: «Над землей взошла утренняя заря на небе, и начался новый сияющий день 16 июля 1933 года». Сумма цифр года тоже дает *шестнадцать*.)

### Шахтерские яблочки

Раз уж заговорили о квадратном числе *шестнадцать*, не можем умолчать о знаменитой американской песне «Шестнадцать тонн»<sup>23</sup> и о ее вольном переложении на русский язык:

Сидим мы в баре в поздний час,  
Как вдруг от шефа приходит приказ:  
«Лететь вам, мальчики, бомбить Восток.  
Скорей по машинам, ваш путь далек».

Кремлевских курантов могильный звон,  
А в каждой стрелке *шестнадцать* тонн,  
А в каждой тонне смертельный груз...  
Летят наши мальчики бомбить Союз.

Зенитки рывкнули в унисон,  
Но вниз полетели *шестнадцать* тонн...  
Где был когда-то городок,  
Лежит теперь один песок. <...>

Далеко же откатились гнилые антисоветские яблочки от здоровой шахтерской яблони! Далеко — и всё же родство очевидно: сохраняется стихотворный размер и сохраняется выражение *шестнадцать тонн*.

Но что это мы всё косим на Запад, на Запад... У советских, в конце-то концов, собственная гордость! Ну-ка, вспомним про Марусю:

— А без тебя, мой милый,  
Мне жизнь *вдвойне* хуже! —  
И в грудь себе вонзила  
*Шишнадцать* столовых ножей.  
<...>

Вокруг собрались люди —  
*Шишнадцать* ученых мужей,  
И ташат с Маруськиных грудей  
*Шишнадцать* столовых ножей.

Таскайте, ах, таскайте,  
Я жизнью довольна вполне,  
*Шишнадцатый* ножик оставьте,  
Оставьте, пожалста, во мне.  
<...>

— Я сам ей жизнь испортил,  
Во всем виноват я сам.  
Отсыпьте, пожалуйста, в портфель  
Мне пеплу *четыреста* грамм!<sup>24</sup>

Мы искали *шестнадцать*, а *четыреста* само пришло. Ну, пусть придет еще раз, уже как результат нашего сознательного поиска:

Мы, чайнки-шелестинки,  
Словно гвоздики звеним,  
Хватит нас на *сто* заварок,  
На *четыреста* приварок:  
Быть сухими не хотим!<sup>25</sup>

О шестнадцати мы уже много говорили, а вот девятку как-то пропустили: «Дескать, он прикажет ей: "Помножь-ка мне / Двадцать пять на девять с одной сотой!"»<sup>26</sup>.

25 — число квадратное; 9,01 — нет. Но обе его составляющие (слагаемые) — 9 и 0,01 — суть квадраты.

И в более поздней песне А. Галича встречаем прежних знакомцев: «И книжка, и сберкнижка / На девять двадцать пять»<sup>27</sup>. Здесь опять-таки: 9,25 — число не квадратное, но его составляющие — квадраты.

### Почему шестнадцать лучше двадцати, или Ошибка Владимира Матлина

Не только Андрей Платонов почувствовал особую энергетику даты «16 июля». Назовем некоторых проницательных коллег писателя.

1. У Николая Аржака в повести «Говорит Москва» — Указ от 16 июля 1960 года объявляет день 10 августа (того же года) Днем открытых убийств. Несложное вычисление показывает, что между 16 июля и 10 августа пролегает полоса в 25 суток. А сумма цифр года равна 16-ти: всё квадратные числа.
2. Рассказ Александра Грина «Серый автомобиль» прямо начинается с даты: «16 июля, вечером, я зашел в кинематограф, с целью отогнать неприятное впечатление, навеянное последним разговором с Корридой».
3. Так же начинается и рассказ «Крысы в стенах» Говарда Лавкрафта: «16 июля 1923 года, после окончания восстановительных работ, я переехал в Эксхэм Праэри».
4. В «Мороке над Инсмутом», того же Лавкрафта, вновь появляется эта тревожная, если не роковая, дата: «Собственно, это не кто иной, как я, охваченный безумным ужасом, бежал из Инсмута в ранние утренние часы *шестнадцатого* июля 1927 года, и это именно мой панический призыв к властям произвести расследование дал толчок последующим событиям». Отметим, что здесь числительное в дате прописано словом, а не числом, как в первых трех пунктах — но разница, как видим, не существенна.
5. У Амброза Бирса в «Кувшине сироба», рассказе одновременно мистическом и сатирическом, наша дата появляется дважды. Появляется она и в его рассказе «Леди с прииска “Красная лошадь”» — в виде даты-заголовка в дневнике.
6. Но самое интересное появление даты «16 июля» мы находим у современного писателя — Владимира Матлина. Есть у него один *исторический* (что для этого автора не характерно) рассказ — «Научная истина». Приведем его начало: «Дождливым осенним вечером 1941 года в дверь каморки в полуподвале дома номер восемь по Шорной улице громко постучали. Еще недавно здесь жил дворник, но с *16 июля*, когда по приказу германских властей евреи оккупированного Минска были переселены в специально отведенный для них район, в каморке оказался профессор Иоффе с женой»<sup>28</sup>.

Между тем, известно, что в Минске приказ о создании гетто оккупанты обнародовали 20 июля, а не 16. Разумеется, «Научная истина» — рассказ, а не исторический трактат, и автор имеет полное право передвигать события. Но столь же полное право имеет — *не* передвигать. Поэтому хотелось бы знать, чем была вызвана передвижка, какой художественной необходимостью? Что выиграл автор, изменив дату события?

Прежде чем отвечать на этот вопрос, отметим, что в слове «полуподвал» скрывается число два — только оно как бы находится в знаменателе. Полуподвал есть одна вторая подвала, а одна вторая — это есть два в минус первой степени (математики нас поймут).

Теперь мы можем ответить на вопрос, что выиграл автор, заменив 20 на 16. Он выиграл то, что отныне все названные им числа (кроме числа 1941) — а именно:  $\frac{1}{2}$ , 8, 16 — являются степенями (целыми) числа 2.

Ну что ж, это уже кое-что. И всё же ответ нельзя считать полным.

Во-первых, мы не можем утверждать, что у В. Матлина не было иных, дополнительных причин предпочесть шестнадцать двадцати. Во-вторых, Грин, Платонов и Аржак в России, Бирс и Лавкрафт в США (а также и другие, здесь не названные писатели) шли не от числа 20 (и не от троицы « $\frac{1}{2}$ , 8, 16»), тем не менее они почему-то выбирали (с какой-то даже настойчивостью) дату 16 июля. Почему?

На то есть две причины. Первая в общем-то очевидна. Будучи серединой июля, самого жаркого месяца, день 16 июля притягивал писателей своей температурной выразительностью, изнуряющей экспрессивностью (а число 16 — своею квадратностью). А вот вторая причина совсем не очевидна, и найти ее без подсказки — вряд ли возможно. Подсказка приходит со стороны астрологии. Читаем в статье «Дата 16 июля в истории» на сайте «Астролог»: «В исторических событиях прошлого дата 16 июля стоит особым образом. В этот день в разные годы происходило много значимых событий, которые в дальнейшем оказали большое влияние на ход истории не только отдельных государств, но и всего человечества»<sup>29</sup>.

Это из первого абзаца. А вот последний: «Как видно из анализа прошлых событий, дата 16 июля вошла в историю интересной и весьма важной, можно сказать в мировом масштабе (не будем цепляться к стилю, нам сейчас важнее содержание. — *И. К.*), что доказывает присутствие скрытых закономерностей мироздания, а не случайных разрозненных совпадений».

По-видимому, писатели ощущали особую энергетику даты 16 июля, они как бы слышали шепот, идущий из глубин Космоса: *шестнадцатое июля*. Иногда они не могли расслышать точно, «ошибались» и заменяли июль — июнем (например, у Джойса в «Улиссе» время действия 16 *июня* 1904 года), либо шестнадцатое число — пятнадцатым (например, у Александра Грина есть рассказ «*Пятнадцатое июля*»). Так стрелка компаса колеблется возле правильного деления.

Ошибка В. Матлина — другого рода: она наглядно подтверждает *особость и силу* даты 16 июля. С точки зрения историка В. Матлин ошибся. Но с точек зрения *математической* (квадратность; степени числа 2) и *астрологически-литературной* — писатель сделал правильный выбор.

## Большие квадраты

В нашем анализе нам встречались квадратные числа 1, 4, 9, 16, 25, 100, 400,  $\frac{1}{4}$ , а также числа, представимые в виде суммы двух или трех квадратов: 5, 6, «девять с одной сотой», «девять двадцать пять» (к ним можно добавить и число 104 (= 100 + 4), которому много внимания мы уделили в «Вот так номер!»). Теперь скажем несколько слов о «больших» квадратных числах.

О. Мандельштам: Муравьев не нужно трогать:  
Третий день в глуши лесов  
Все идут, пройти не могут  
*Десять тысяч муравьев*<sup>30</sup>.

*Сорок тысяч мертвых окон*  
Там видны со всех сторон...<sup>31</sup>

[о Москве] ...на *сорок тысяч* люлек  
Она одна — и пряжа на руках...<sup>32</sup>

Б. Окуджава: Мы успели *сорок тысяч* всяких книжек прочитать,  
И узнали, что к чему, и что почему, и очень точно<sup>33</sup>.

П. Галачянц *Четырнадцать тысяч четыреста* дней  
[14400 = 120 × 120. – И. К.]  
Водил по пустыне народ Моисей...<sup>34</sup>

А. Галич Он надменно верит, что он — не он,  
А еще *миллион* и он,  
И каждое слово его — *миллион*,  
И каждый шаг — *миллион*<sup>35</sup>.

Каковы бы ни были квадратные числа, малые или большие, они более устойчивы — как картина, подвешенная на двух гвоздиках, устойчивее, чем подвешенная на одном. Устойчивее — и в то же время «легче на подъем», то есть легче оказываются «на виду»: участниками формул (типа  $5 = 4 + 1$ ). На фоне числовой солдатской массы они смотрятся — офицерами.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Корман. И. Вот так номер! // Семь искусств. 2012. № 8(33) Авг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://7iskusstv.com/2012/Nomer8/Korman1.php>

<sup>2</sup> М. Цветаева «Хочу у зеркала, где мать...» («Аскбука литературы»: литературный портал. Режим доступа: <http://www.askbooka.ru/stihi/marina-tsvetaeva/khochu-u-zerkala-gde-mut.html>).



<sup>3</sup> Э. Багрицкий «Песня о солдате (Песня Павлы)» (Старое радио. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.staroradio.ru/audio/17539>).

<sup>4</sup> А. Галич «Старая песня» («Бились стрелки часов на слепой стене...») (Галич (Гинзбург) Александр Аркадьевич // bards.ru: международный портал авторской песни. Режим доступа: <http://www.bards.ru/archives/author.php?id=80>. Далее ссылка на данный электр. ресурс).

<sup>5</sup> Мандельштам О. За Паганини длиннопалым... // Мандельштам О. Полн. собр. поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-книга, 2010. С. 213.

<sup>6</sup> Мандельштам О. Кухня // Там же. С. 152.

<sup>7</sup> Б. Окуджава «Ах, война, она не год еще протянется...» (Окуджава Булат Шалвович // bards.ru: международный портал авторской песни. Режим доступа: <http://www.bards.ru/archives/author.php?id=257>. Далее ссылка на данный электр. ресурс).

<sup>8</sup> П. Коган «Как Парис в старину...» (Русская любовная лирика. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.m-passion.ru/text.php?id=295>). На это стихотворение любезно обратил наше внимание Евгений Беркович, ознакомившись с первоначальным вариантом статьи.

<sup>9</sup> А. Городницкий «Принцесса Береника» («У леса не черника...») (Городницкий Александр Моисеевич // bards.ru: международный портал авторской песни. Режим доступа: <http://www.bards.ru/archives/author.php?id=1565>).

<sup>10</sup> В. Высоцкий «На судне бунт, над нами чайки реют...» (Высоцкий Владимир Семенович // bards.ru: международный портал авторской песни. Режим доступа: <http://www.bards.ru/archives/author.php?id=78>. Далее ссылка на данный электр. ресурс).

<sup>11</sup> В. Высоцкий «Лекция о международном положении, прочитанная человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство, своим сокамерникам» («Я вам, ребята, на мозги не капаю...»).

<sup>12</sup> А. Галич «Фантазии на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона» («Королевич, да и только...»).

<sup>13</sup> Грин А. С. Бегущая по волнам // Грин А. С. Алые паруса; Блестящий мир; Бегущая по волнам; Рассказы. Л.: Лениздат, 1972. С. 235.

<sup>14</sup> А. Галич «Петербургский романс» («Быть бы мне поспокойней...»).

<sup>15</sup> А. Галич «От беды моей пустяковой».

<sup>16</sup> Ю. Ким «Рыба-кит» («На далеком севере...») (Ким Юлий Черсанович // bards.ru: международный портал авторской песни. Режим доступа: <http://www.bards.ru/archives/author.php?id=1650>).

<sup>17</sup> Яблоков Е. Туннель в конце света (Путь героя поэмы «Москва – Петушки» (Яблоков Евгений Александрович: персональный сайт. Режим доступа: <http://eajablokov.ru/article5.html>).

<sup>18</sup> Бородин Л. Повесть странного времени: рассказы. Германия: Посев, 1978. Здесь и далее цит. по: Электронная библиотека Александра Белоусенко. Режим доступа: [http://belousenko.com/books/Borodin/borodin\\_stories.htm](http://belousenko.com/books/Borodin/borodin_stories.htm)

<sup>19</sup> Грасс Г. Жестяной барабан // Грасс Г. Собр. соч.: в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 1. С. 32–33.

<sup>20</sup> «Песня о пятой точке» (webkind.ru: сайт поиска по текстам песен. Режим доступа: [http://webkind.ru/text/90386642\\_17783955p996179823\\_text\\_pesni\\_pesnya-opyatoj-tochke.html](http://webkind.ru/text/90386642_17783955p996179823_text_pesni_pesnya-opyatoj-tochke.html)).

<sup>21</sup> Муберг В. Мужняя жена // Скандинавские повести. М.: Правда, 1982. С. 229–240.

<sup>22</sup> Платонов А. Мусорный ветер: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://politzone.in.ua/index.php?id=430>

<sup>23</sup> 16 tons («Шестнадцать тонн») (Интересные факты о песнях и альбомах:

[Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://music-facts.ru/song/Rarely\\_Known/16\\_tons/](http://music-facts.ru/song/Rarely_Known/16_tons/)).

<sup>24</sup> «Жила-была Маруся» (webkind.ru: сайт поиска по текстам песен. Режим доступа: [http://webkind.ru/text/0805707\\_347557p88807464\\_text\\_pesni\\_zhila-byla-marusya.html](http://webkind.ru/text/0805707_347557p88807464_text_pesni_zhila-byla-marusya.html)).

<sup>25</sup> Мандельштам О. Кухня // Указ. изд. С. 152.

<sup>26</sup> А. Галич «Жуткое столетие» («В понедельник (дело было к вечеру...»).

<sup>27</sup> А. Галич «Баллада о сознательности» («Егор Петрович Мальцев хворает, и всерьез...»).

<sup>28</sup> Матлин В. Научная истина // Заметки по еврейской истории: сетевой журнал. 2007. № 8(80). Апр. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/2007/Zametki/Nomer8/Matlin1.htm>

<sup>29</sup> Режим доступа: [http://astrosens.ru/publ/goroskopy\\_proshlogo/goroskopy\\_proshlogo/data\\_16\\_ijulja\\_v\\_istorii/43-1-0-68](http://astrosens.ru/publ/goroskopy_proshlogo/goroskopy_proshlogo/data_16_ijulja_v_istorii/43-1-0-68)

<sup>30</sup> Мандельштам О. Муравьев не нужно трогать // Указ соч. С. 141.

<sup>31</sup> Мандельштам О. Фазтонщик («На высоком перевале...») // Там же. С. 184–185.

<sup>32</sup> Мандельштам О. Сегодня можно снять декалькомани... // Там же. С. 185–186.

<sup>33</sup> Б. Окуджава «Женщины-соседки, бросьте стирку и шитье».

<sup>34</sup> П. Галачянц «Загадка» (Стихи.ру. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2007/10/10/2167>).

<sup>35</sup> А. Галич «Королева материка» («Когда затихает к утру пурга...»).

## *Е. О. Айзенштейн*

### Белла Ахмадулина: стихи последнего десятилетия (к 75-летию со дня рождения)

...и сны мои целуют лбы  
тех, чье пристанище — могила<sup>1</sup>.  
*Б. Ахмадулина*

Выступая в Доме литераторов в день прощания с Беллой Ахмадулиной, Андрей Битов отметил, что она родилась в год столетия со дня смерти Пушкина, а умерла в год столетия ухода Льва Толстого, самым этим соответствием определив значительность ее места в русской литературе. Творчество Ахмадулиной и в самом деле — эпоха в развитии отечественной поэзии. У такого особенного поэта, как Ахмадулина, свое почетное место в поэтическом «Граде Друзей» (М. Цветаева). Среди соседей по поэтическому тому свету, точнее, среди поэтов 20 века, наиболее близких ей, в траурные дни называли имена Ахматовой и Цветаевой. Это

справедливо по духовному, нравственному и человеческому влиянию, которое оказывали эти поэты при жизни Ахмадулиной. Но, с точки зрения поэтической иерархии, вряд ли стоит сравнивать с ними Ахмадулину. Она стоит ближе к Тютчеву, Фету и Пастернаку. В ее стихах, далеких от политики и гражданских страстей, природа и любовь к ней всегда занимали главное место. Ее стихи, хотя и воспринимались читателями как голос времени, были всегда стихами частного человека, со своим представлением о поэзии. В особенном, одной ей свойственном взгляде на мир, в окно, на небо, на природу и искусство, и заключена прелесть ее стихов, их оригинальность и сложная простота. После смерти Ахмадулиной захотелось перечитать публиковавшиеся в периодике и в сборниках стихи последнего периода ее жизни, оглянуться назад, попытаться осмыслить, каким было ее последнее творческое десятилетие.

### «Сны о Грузии»

Среди журнальных публикаций отметим, видимо, важную для Ахмадулиной подборку стихотворений, написанных в период болезни. В Грузии у нее вышла книга «Сны о Грузии», и вот новые «грузинские» стихи Ахмадулина называет так же, подчеркнув названием верность своей любви к этой стране как к особому, родному для себя миру дэвов, Мцыри, святого Давида, царицы Тамар, Важа Пшавелы, Тициана Табидзе, Лермонтова, Грибоедова и Пастернака. «Грузия, Сакартвело — свет моей души, много ласки, спасительного доброго слова выпало мне в этом месте земли, не только мне — многим, что — важнее, — пишет она в предисловии к стихам<sup>2</sup>. — Имена тех, кому посвящены эти стихи, да не будут забыты». В этой публикации собраны стихи, посвященные грузинам и грузинской земле: «Памяти Симона Чиковани», «Памяти Ги Маргвелашвили» и другие. Грузинские стихи Ахмадулина не зря назвала снами. Они и построены как сны, например, стихотворение «Памяти Симона Чиковани» на сновиденно-сбивчивом перемене больничных эмоций, на воспоминаниях и мечтах о Грузии. Двуплановость стихотворения «Памяти Симона Чиковани» как бы подчеркивает пребывание лирической героини в двух мирах, ощущение сквозь бытовые зарисовки русской жизни поэтичной грузинской реальности. О себе, о своем сложном эмоциональном состоянии автор рассказывает через образы грузинской природы, точно перечисляя топографические детали: плач лирической героини как «засуха», как могила «за твердую оградой», который мог бы разлиться, «словно Кура с Арагвой — / там, возле Мцета». «Домой» можно вернуться только в пространстве сна, в пространстве стихотворения. Это ясно дает понять

автор, рисуя современную картину войны и земного ада. Вопреки нездоровью, больничным, предсмертным мыслям, Ахмадулина тогда мечтала о выздоровлении: «О Господи! не задувай свечу / души моей, я — твой алгетский камень». Завершается стихотворение возвращением в реальность Боткинской больницы. От эпитафии Дельвига, от пушкинской Тани Лариной автор возвращается к больничной реальности, к утешающей нянечке Тане. Посещение надземного царства умерших поэтов дает силы жить дальше: «Надземную я навестила синь — / итог судьбы преобразен в начало». Не только поэту стало легче от стихотворения-сна. Всем больным «заметно полегчало», — автор как бы видит таинственное влияние того мира на этот, ведь общалась она с дэвами грузинской земли, с любимыми поэтами. Дружба с ними была для Ахмадулиной подобна братству Пушкина и Дельвига, именно поэтому оба имени упомянуты в «Снах о Грузии»:

То чувство славил Лицейст,  
по ком так жадно сердце бьется.  
Оно — целит, оно — царит  
и вкратце дружбою зовется.  
Возмывшие меж звезд блестять,  
дружья меня не оставляли.  
Вождь смеха, горьких дум

близнец,

вернись, Гурам Асатиани.  
Не сверху вниз, в аид земной,  
где цитрусы и кипарисы  
войной побиты и зимой,  
и не домой, не в город твой, —  
вернемся вместе в Кутаиси.

*«Памяти Гурама Асатиани»*

Для Ахмадулиной Грузия ее молодости — это страна без межнациональной розни: «Я помню Тифлис, что не ведал вражды / меж русским и турком, меж греком и курдом»; «Всемирен объем твоего благородства», — отмечает поэт, тоскуя о своей Грузии («Памяти Гии Маргвелашвили»). Пятое стихотворение цикла — воспоминание об умерших поэтах, размышление о вечнозелености творчества, о том, из чего складывается унаследованный от Пушкина ямб стиха, о яви, помноженной «на полночи сквозняк и жженье», составляющей основу лирического Слова. В пятом стихотворении — «“День августа двадцать шестой”...» — Ахмадулина признается, что ее стих, «сгусток прошлого», ее «дремучий, до-античный сон», абсолютно искренен, потому что она не задумывается о читателе своих стихов, пишет для себя («Читатель не предполагаем / и не мерещится уму»). Это не первый пример отдаления от читателя в ее творчестве. Стихотворение становится способом исповедального разговора с собой и с ушедшими поэтами. Ахмадулина видит себя через соотнесение маленького глобуса — и Земли. Она сознает, что ее стихи — такое же отдаленное, образное отражение чего-то огромного и важного, данного в стихах символически, что поэт — соблазняющий знак представления окружающих о Боге и Вселенной:

Я знаю странный свой удел:  
как глобус стал земли моделью,  
мой образ — помысел людей  
о большем — обольстил Медею

и многих, коим прихожусь  
открыткой, слухами, портретом,  
иль просто в пустоте кажусь  
воображаемым предметом.

Медея — волшебница, колдунья, умевшая летать по небу и оживлять мертвых, помогая Ясону овладеть золотым руном. Тема неразделенной любви Медеи к Ясону развита в одноименной трагедии Еврипида, где она стала убийцей своих детей. У Сенеки (трагедия «Медея») она предстает как суровая мстительница. У Ахмадулиной Медея — то ли «слиток пращуров», вестница из мира мертвых, то ли Муза, свидетельница и участница ее грузинских снов: «Вид гостыи не был мне знаком, / незваной и непредвестимой, / но с узнаваемым цветком — / не с Тициана ли гвоздикой?». Речь идет о Тициане Юстианиновиче Табидзе (1895–1937), поэте, носившем в петлице алую гвоздику. Ему посвящены стихотворения Ахмадулиной «Брат мой, для пенья пришли, не для распрей...» и «Сны о Грузии — вот радость!»<sup>3</sup>. Последнее заканчивалось стихами о Тициане и Пастернаке, о содружестве языков «двух неимоверных стран» — России и Грузии: «речь и речь нерасторжимы, / как Борис и Тициан». Возможно, страшная Медея вспоминается и потому, что Ахмадулина упоминает о войне, о войне в Грузии, о погибших чеченских младенцах. Стихотворение создается в течение нескольких дней, и автор отмечает это непосредственно в тексте, отчего оно приобретает черты лирического дневника. Перед нами сложный ассоциативный текст, который лишь намекает на духовные переживания автора. Сам поэт определяет свой стиль как «клинопись письма» и «тайнописи иероглиф».

### «Блаженство бытия»

Важен и заметен на фоне других публикаций поэта цикл стихотворений, впервые опубликованный в 2001 г. (Знамя, № 1), творчески начинающий последнее десятилетие жизни. Ахмадулина посчитала нужным снабдить стихи небольшим вступительным словом, *из вежливости к предполагаемым читателям*. Стихотворения изданы не в хронологическом порядке, «а в соответствии с иной, ощутимой ею логикой, облегчающей их прочтение». Это стихи так называемого больничного цикла, стихи из больницы, где острее ощущается соблазн жить, сама прелесть и поэзия жизни, а тема жизни и смерти звучит, осмысленная изнутри состояния *между*, когда можно оказаться *здесь* или *там*, когда кажется, только вмешательство высших сил и друзей-поэтов спасает и возвращает на землю:

То, что и впрямь узрело свет, то — немо.  
Булата мне не разрешила власть  
отправиться вдогонку за Булатом.

.....  
Душа бессмертна, но моя душа  
отведала бессмертья и вернулась  
туда, где смерть, пускай не вы, но я,  
где я целую день зимы пред-первый.

«Шесть дней небытия»

Цикл «Шесть дней небытия» состоит из двух стихотворений, написанных в декабре 1999 и в августе 2000 года. Ахмадулина вспоминает о шести днях, когда она была вне сознания («шесть дней благих бесчувственных каникул»), когда она была *там*, в том мире, о котором говорит коротко «я была там», *там*, то есть в смерти, но вернулась в жизнь, возможно, окликнутая любящими ее людьми? Именно близость смерти учит ценить «блаженство бытия», учит самой разлукой «с несбывшейся примеркой смерти». Теме возвращения в жизнь сопутствует образ Спаса, даровавшего возвращение именно в воскресный день. Ахмадулина убеждена, что «атеистов исцелять труднее». Религиозное начало дано в стихотворении в какой-то простонародной интонации. Цифра *шесть* символично-сакральна. Седьмой — день возвращения, день воскресения. Ахмадулина считает, что невозможно описать испытанное ею состояние небытия, но «должно», как важный опыт души и духа. «Что мозг познал? О чем он умолчал? / Пустело тело. Кто был бестелесен?» Шесть дней небытия «не вовсе тщетны», думает поэт о своем странном отсутствии. Возвращение в жизнь происходит не одновременно с возвращением к Слову: сначала Ахмадулина возвращается к стихам любимых поэтов, к Пушкину, а потом уже к себе-поэту. И рядом — санитарка Таня, история чьей-то безымянной смерти, история найденной в снегах покойницы. И здесь, в чужой судьбе — тайна смерти, тайна посмертного преображения: «она хладела, а лицо светлело». Одна, всеми нами любимая, вернулась в жизнь. Другая, никому не известная, ушла. «Не мне ли предназначенное место / ей довелось занять взамен меня — безвестно, безымянно, незаметно» — пером поэта движет чувство вины перед умершей, долг воспеть последний миг жизни незнакомки, и шире — тайну смерти как таковой.

Первое стихотворение цикла завершается мыслью, что из шестнадцати дней стихотворчества «ничего не вышло». Второе начинается ответом на пушкинские стихи, пронизанное радостью возвращения из небытия: «На свете счастье есть. Нет солнца, нет мороза». И где-то в ее поэтическом, душевном *рядом* «в два голоса поют стихи Марина с Асей». Таким образом, возвращение в жизнь — общение в «небе поэтов», как сказала бы Цветаева. Но Ахмадулина самокритична. Ей не нравятся ее новые стихи: кажется, поэтический дар иссяк, и настоящими стихи делают воспоминания о любимых поэтах, те великолепные цитаты, которые она

вводит в свою речь, беседуя с ушедшими, прежде всего — с Пушкиным, Дельвигом, с Цветаевой, Ахматовой, — с живыми именами русской поэзии, которые продолжают оставаться для Ахмадулиной собеседниками, потому что каждый поэт одинок и ищет понимания: «Один, одна — мертвы, а все царят. / Я ожила, а слово опочило. / Мой дар иссяк, но есть дары цитат. / Нашлись для точки место и причина».

Среди даров цитат — пушкинские стихи, которые Ахмадулина выделяет курсивом. В предисловии к циклу Ахмадулина объясняла: «Мысль о Пушкине сопутствует мне едва ли не постоянно, при этом я редко решаюсь тревожить его имя и обхожусь бережными намеками, надеюсь <...> прозрачно понятными». Думая о Пушкине, вспоминая его стихи и жизнь под надзором, Ахмадулина высказывает мысль, что «мы все ему смешны и безразличны», и наше нынешнее вмешательство в его жизнь — это тоже надзор за ним, подобный Бенкендорфову, тоже насилие. «Его бессмертье — деятельность надзора».

Стихотворение, обращенное к Битову, «О том, чье имя...», — также о Пушкине. Размышляя о смерти Пушкина, Ахмадулина думает о том, что «смерть понятней помысла о смерти». Можно ли хотеть уйти из жизни? В ее стихах жизнеутверждающий, жизнелюбивый ответ. Она не понимает стремления не жить, играть со смертью, свойственного некоторым поэтам. И здесь Ахмадулина отмечает, как одинок всякий поэт, как одинока она, ищущая друга-собеседника. Это стихотворение написано 31 августа, в годовщину смерти Цветаевой, поэтому воспринимается как раздумье и о Марине.

Не все стихи — госпитального происхождения. Некоторые написаны, по словам автора, в Малеевке. В цикл «Блаженство бытия» Ахмадулина включила стихи о природе — о черемухе, о сирени— традиционная дань Ахмадулиной столь любимой ею теме цветения. А «Пуговица в китайской чашке» — полушутливое стихотворение, где сообщником и собеседником поэта оказывается чашка с рисунком *опакающегооддракона*. «Имею слабость я к драконам», думает поэт, его подобие. Побег пуговицы в китайскую чашку толкуется как отсутствие Слова, угасание таланта. Несмотря на строгость авторской оценки, это одно из лучших стихотворений цикла «Блаженство бытия»<sup>4</sup>.

«Роза на окне» — очередное обращение к Пушкину в шестой день июня и в его день, воспоминание о прошлогодних торжествах в честь Пушкина в Петербурге, стихи о розе для поэта, о бесполезности красоты, о любви к Петербургу и к Москве, живущей в душе Ахмадулиной «не врозь, не розно». И петербургское же «Ночное посвящение», устремленное к Елене Шварц, к поэту, чьи «печаль и ум», «отверстых пульсов дрожь», «гордыни строгость и отваги робость» так восхищали и прельщали Ахмадулину.

Продолжительность разлуки поэта с поэтом даны в стихотворении через упоминание столетия прошлого и тысячелетия. Начало новой эпохи как бы усугубляет разлуку, делает год веком (пастернаковское «И дольше века длится день»). Хотя «величина разлук неисчислима», расставание замещают стихи и «ненаглядность снимка». Странного человека-поэта может по-настоящему любить только поэт, так просто сказавший о своем сходстве с поэтом:

Мне дан талант ее талант любить:  
капризный, вольный, с прочими несхожий.  
И мысль о ней, прозрачно-непростой,  
свежа, как весть от Финского залива.  
Быть ей никем: ни другом, ни сестрой.  
Родства такого праведность взаимна.

Они умерли в один год, Елена Шварц — 11 марта, Белла Ахмадулина — 29 ноября 2010 года, московский и петербургский поэты, творчески так не похожие друг на друга.

### «Пациент»

«Пациент» (2002) — еще один *больничный* цикл Ахмадулиной, написанный в тех условиях, когда человек отрывает в себе и в окружающих новые грани (кажется, можно говорить, что Ахмадулина создала новый жанр — больничного текста). Больничная «роль» поэта, заточение в стенах больницы — возможность подумать, помечтать, вспомнить: «Лежебока беспечный — таков его сан». Лень, беспечность еще с пушкинских времен характеризовали творчество. И писать, и читать в больнице не дозволено, но пациент нарушает режим: «Труд письма недозволен, им врач недоволен. / Всё же кашу он ест не совсем задарма: / то старательно рослые буквы выводит, / то листает ума своего закрома»<sup>5</sup>.

Пациенту интересна новая роль. «Тот, былой, знаменитый, мне скушен и дик», — говорит Автор о себе, прежнем, добольничном. Не случайно слова Поэт и Пациент похожи в звуковом отношении: «...де, чужой, непонятный», даже придурковатый, — таким видится Пациент со стороны. Стихи — о больничном бытии поэта, о попытках жить в уединенном мире больницы, иногда сопротивляясь больничной несвободе, когда потерявший уверенность в своих силах робеющий Пациент заставляет себя с высоты больничной палаты спуститься вниз, в магазин, словно в преисподнюю, и это путешествие помогает пациенту «растянуть мгновенья бытия», почувствовать себя счастливым. Мгновеньем счастья оказывается и воспоминание о Булате Окуджаве, и приход необычного посетителя (Михаила Жванецкого), и сон о Владимире Высоцком: «Казалось, что душа пред



ним виновна. / Уж близился закат ночных светил, / когда, над спящим сжалившись, Володя / заплаканные очи навестил».

В последние годы жизни, когда из-за болезни Ахмадулина совсем была лишена возможности самостоятельно читать, особенно, вероятно, значимым становится для нее разговор с собеседником, который может прийти в «заплаканные очи», как бы в нарушение барьеров, расставленных самой жизнью. А № 4 цикла «Пациент» пишется в день рождения Пушкина. Ахмадулина вспоминает черновики Пушкина и читающего их Битова. «Чем каторжной черновика обширность, / тем праведней желанная строка», — думает Поэт, недовольный своим черновиком, своим дарованием. И в концовке цикла (№ 10) слышится авторское чуть ироничное смущение: «Сочинитель смущен: путь и длинен, и дивен, / кто он сам? домосед? верхогляд пассажир? / Он затеял стремительный путеводитель / или медлительный опус, что непостижим?».

Поэта словно не заботит, кто станет читателем стихов: «Кто всё это прочтет и прочтет ли — ни разу / он не думал. Пред кем же прощенья просить?». И все же автор просит прощенья, вероятно, потому, что цикл стихов о больничном бдении и бытии кажется ему неудавшимся. И самом деле, трудно в больнице создать нечто абсолютное,; автор сознает мимолетную повествовательность своей речи, «неглубину» и простоту затронутых тем. Читателю, любящему Ахмадулину, больничный цикл приоткрывает одну из страниц душевной и умственной работы поэта, высвечивает метафоризм языка, иносказательность творческого процесса. Последнее стихотворение цикла, названное «Путешествие», вводит в повествование о пациенте религиозную, православную тему. Пациент прощается со своим больничным образом, уезжает из больницы в Ярославль, в Ростов Великий, в Карабиху. Мысль о Некрасове, возможно, — мысль и о своем земном пути: «Взгляд пытливый обзором Карабихи занят. / Благоденствия стройный и прибранный вид / сродствен мысли: именья последний хозяин / был несчастен не менее, чем знаменит».

Бывший пациент возвращается в жизнь, по-некрасовски беседуя с простыми людьми («Всё косила разбоя плечистая сажень: / и хоромы, и храмы, и души, милок»), узнает об их жизни, вспоминает дорогие ему православные храмы, Троице-Сергиев посад, храм Иоанна Предтечи. Отъезд из Ярославля в Москву, а затем и в Петербург, сопровождается взглядом на себя как бы со стороны. Автор, заблудший искатель спасительных истин, бурлак, тянущий свою лирическую бечеву, создает текст, в котором рядом оказываются нерадостный больничный быт и очарование любимых уголков России. Автор с грустью отмечает, что «затворилось оконце последней главы», хотя написанное не кажется ему удачным. Последнее стихотворение выпадает из всего цикла, но его присутствие

закономерно утверждает, как увлекательна Жизнь, как прекрасно творчество. Поэт в стихах строит свой поэтический «дом», со львами на деревянном наличнике: «Расписной и резной возглавляют наличник / златогривые и синеглазые Львы». Возвращение «домой» — это возвращение к стихам, к сладостной сумме созвучий лирического Слова.

### «Вишневый садъ»

Не раз отмечалось, что в словаре Ахмадулиной много слов девятнадцатого века: любезный, собрат, досточтимый, зело, отрину, ужель, хлад, живописатель... Включение старинной лексики в современный контекст — поэтическая игра, «стихотворения чудный театр». Как декорации для театральной пьесы, Ахмадулина собирала в свои стихи поэтический словарь девятнадцатого века, с наслаждением рассматривала и любимую старую графику, загадочные сокровища ятей, еров, азов, ижиц русской азбуки. Художественная игра, некоторым кажущаяся нарочитой, давала силы жить и писать, приближала к пушкинскому и цветаевскому веку, рождала особую авторскую стилистику. Вообще, связь с театром у Ахмадулиной гораздо глубже и значимее, чем может показаться на первый взгляд. В Посвящении художественному руководителю Театра на Таганке Ю. Любимову Ахмадулина написала свое пожелание: «Прямик указывают к цели / и повеленье, и совет: / жить так — как на отверстой сцене, / на страже совести своей»<sup>6</sup>.

Эта мысль и о себе: для Ахмадулиной предстояние перед читателем часто уподоблялось присутствию на сцене («Пришла и говорю...»). Именно с театром, с его прекрасными колоннами, связывалось у Ахмадулиной в детстве первое понятие о счете, с театром — ее поэтическое назначение: «Считать я стала до восьми / в семь лет. Вёл путь высокородный / дитяту, сквозь разор весны, / в театр — большой, восьмиколонный».

С театром связано у Ахмадулиной и первое осознание своей близости к народу. Народ, в понимании Ахмадулиной, — те, кому дорого искусство, искусство театра, в том числе:

Балета маниаком став,  
родней и ровнею народа  
очнулся он. И всем устам  
всех ярусов он вторил громко.

Как мне взлетать и падать где?  
Я — старой грамоты виола  
Моё с Борисом па-де-де,  
примите, Катя и Володя.

Себя в этом стихотворении Ахмадулина определяет старинной виолой, одним из инструментов камерного оркестра, сопровождающего балетное действие. «Па-де-де» — нерасторжимая творческая и духовная связь с мужем, с театральным художником Борисом Мессерером.

Вполне закономерно обращение Ахмадулиной в стихах к одной из самых замечательных пьес А. П. Чехова — «Вишневый сад». Свое стихотворение Ахмадулина так и назвала «Вишневый садъ» (2006), с *ером* на конце, в подражание 19 столетию, в знак родства с Чеховым. Стихотворение открывает мысль о невозможности творчества, о немоте, но вот поэт начинает писать, несмотря на то, что «белый свет — спектр, сумма розней, распрей», мир — сумма трагедий, но Автор уходит из настоящего в воображаемый, радужный мир, и возлюбленный Ахмадулиной образ сада становится знаком прекрасного февральского дня. Стихотворение дописывается ночью: поэт рисует картину ночи: зарю, сад, по-ночному освещенные заснеженные деревья:

Не описать ли... не могу писать...  
Весь белый свет — спектр, сумма розней, распрей.  
В окне моем расцвел вишнёвый сад —  
белейший семицветный день февральский.  
Сад — самоцветный самовластный день.  
Сомкнувши веки, что в окне я вижу?  
Сад — снегопад — слышней, чем вздор людей.  
Тот Садъ Вишнёвый — не лелеет вишню —  
не потому, что саду лесоруб  
сулит расцвет пустыни диковатый.  
Был изначально обречён союз:  
мысль и соцветья зримых декораций.  
Так думал Бунин — прочитает всяк,  
кто пожелает. Я в сей час читаю.  
Чем зрителю видней Вишнёвый садъ,  
тем строже Садъ оберегает тайну.  
Что я в ночи читаю и о Ком —  
мне всё равно: поймут ли, не поймут ли.  
Тайник — разверст и затворен. Доколь  
скорбеть о тайне в скрытном перламутре?  
Вишнёвый сад глядит в мое окно.  
Огонь мыса опалает подоконник.  
Незванный, входит в дверь... не знаю: кто.  
Кто б ни был он, я — жертва, он — охотник.  
Вишнёвый сад в уме — о таком  
не слыхивал тот, кто ошибся дверью,  
Как съединились сад и Таганрог, —  
понятно лишь заснеженному древу  
в окне моем. Тот, думаю о Ком, —  
при бытия мучительном ущербе,  
нам тайн своих не объяснил. Но, он  
врачу диагноз объяснил: «Jch sterbe».  
«Жизнь кончена», — услышал доктор Даль.  
Величие — и в смерти деликатно.  
Вошедший в дверь, протягивая длань,  
проговорил: — Насилу доискался.

Жизнь кончена? Уже? — Он в письмена  
свой вперил взгляд, возгоревав не слишком.  
— К несчастью, это — не мои слова.  
Склонившийся, их дважды Даль услышал<sup>7</sup>.

Стихотворение «Вишневый сад» — стихи о жизни и смерти. Чехов умер 15 июля 1904 года. Ахмадулина пишет свои стихи в феврале 2006-го. В те дни Ахмадулина читала что-то, связанное с Чеховым. Перечитывала чеховский «Вишневый сад»? Может быть, читала рассказ И. А. Бунина «Антоновские яблоки» (1900), где Бунин поэтично нарисовал картину вишневого сада? Ахмадулина в своем стихотворении размышляет о видимом и незримом, о несоответствии внутреннего видения с явью, с соцветьями «зримых декораций», о диссонансе зрительского понимания последней пьесы Чехова с замыслом драматурга. Для зрителя «Вишневый сад» — одно, для художника, его создавшего, — другое. Ахмадулина могла вспомнить, что Чехов умер как бунинский «Человек из Сан-Франциско» (1915)<sup>8</sup> (подчеркивая социологическую линию этого рассказа, критики иногда забывают, что за главным героем автор видел самого себя и плакал, когда писал, горюя о своей старости). Ахмадулина могла соединить имена Бунина и Чехова из-за любви обоих к природе. Ахмадулина по-бунински, по-чеховски умеет любить природу и видеть ее необыкновенные миги. В своем стихотворном размышлении она вспоминает и Пушкина: Чехов (по новому стилю) родился 17 (29) января 1860 года, в день смерти Пушкина (29 января / 10 февраля 1837). Для Ахмадулиной Чехов и Пушкин близки величиим своего таланта, величиим личности. «Жил, как человек, и умер, как поэт», — написала Цветаева о смерти Маяковского. Ахмадулина, думая о Пушкине и Чехове, размышляет о том, как уходит гений; вспоминает последние слова, произнесенные Пушкиным и Чеховым: «Жизнь кончена» (Пушкин — Далю) и «Ich sterbe» («Я умираю» — Чехов). Для нее смерти Пушкина и Чехова — образцы незаметности, тихости, скромности, деликатности, мужества, служения, уроки прощания с этим миром. Смерти Чехова и Пушкина ведут автора к мысли о собственной кончине. Преддверие смерти дается через появление некого «охотника», по отношению к которому Автор ощущает себя «жертвой». Этот охотник — врач, вестник смерти или, скорее всего, тот, кто повелевает писать: см. этот же образ в «Хвойной хворобе»<sup>9</sup>: «Ночь прошла за уклончивым словом в охоте». Трижды в стихотворении звучит слово «тайна»: тайна чеховской пьесы, тайна чтения Автора стихотворения, тайна заснеженного сада воображения. Последними строчками оказываются строки о Пушкине и Дале, о тайне гения, о пушкинском взгляде в даль бессмертия. Стихотворение «Вишневый сад» выделяется среди стихов последнего периода философской глубиной, гармонической красотой формы, умением автора расши-

рить пространство текста за счет интертекстуальных связей. Намеренные умолчания («Как съединились сад и Таганрог, — / понятно лишь заснеженному древу / в окне моем») придают ему таинственный характер записи только для себя и для странного, живого собеседника и читателя — Природы. Тайну в стихах любила Ахматова. Можно сказать, что Ахмадулина в позднем творчестве тяготеет к разговору только с «посвященным» читателем, который способен понять недосказанности художественного шифра, который и делает текст Поэзией. «...букварь не может быть буквален», — написала Ахмадулина в цикле «Пациент». В стихах последнего десятилетия она все больше отходит от буквального описания в сторону метафорического слова-знака, мысли-метафоры, слова, ведущего к чужим словам и контекстам.

### «Мир — собранье одиночеств...»

В одном из стихотворений об иерархии поэтов Ахмадулина размышляла о том, что почти не бывает творческих и человеческих совпадений: одному поэту хочется беседовать с другим, но избранный ею, может скучать в ее обществе. Самой Ахмадулиной повезло: вокруг нее всегда были друзья, поэты, писатели, художники, отдававшие дань восхищения ее дару. Эта культурная среда способствовала поэтическому росту, побуждала к творчеству. Многие стихи последних лет — стихи-послания, стихи-экспромты талантливым друзьям и собратьям, к тем, кто помогал Ахмадулиной чувствовать себя любимой, понимаемой: Булату Окуджаве, А. Вознесенскому, В. Войновичу, В. Аксенову, Ю. Росту, М. Жванецкому, Ю. Х. Темирканову, Б. Мессереру<sup>10</sup>. Такие стихи не обязательно стихи-портреты. Например, цикл «Хвойная хвороба» Борису Мессереру — это стихи-размышление для наиболее близкого слушателя-художника, стихи-дневник, стихи-разговор о сути искусства, попытка «неописуемое описать», «в поминанье сирени, жасмину, черешням», цвету небес, попытка, сходная с жребием художника:

Цвет небес уж не сам ли творит Дионисий,  
съединив с приозёрною охрой лазурь?  
Всё — единожды и не появится снова.  
Два мгновения вечности — не близнецы.  
Ровня им — лишь единственность точного слова,  
не умеешь — забрось твою кисть и засни.

*«Хвойная хвороба»*

«Сердцу цвета не быть наречённым насильно»: так же, как художник, Поэт творит по велению сердца и совести, и ему иногда удается совер-

шенно явить остановленное пером мгновенье чуда, но счастье обладания сокровищем дня, сокровищем природного дива соседствует с печальным осознанием кануна чего-то ужасного, противостоящего радостному, божественному, вечному началу:

Как любовники вечные вечной Вероны  
цвет и свет неразъёмно на миг обнялись.  
Изумрудные отсверки хвойной хворобы  
смерклись, канули. Воздуха чист аметист.  
Спелость дня — обозрима, объёмна, весома.  
Эй, счастливец! Ночные добычи сочти.  
Но зачем? Мне зачтутся заслуга восхода  
и предчувствие бедствий — длиной в три свечи.

*«Хвойная хвороба»*

Третье стихотворение цикла изображает тесное и необходимое соседство быта и бытия Поэта и Художника, ежедневный союз рукописей и красок через воспоминание о картине «Завтрак на траве» Э. Мане, воспетой М. Прустом «В поисках утраченного времени»: «Сколь завтрака любви цветиста волокита, / пускай не на траве — но в травяном мазке». Искусство оказывается почти единственным пространством бытия, поскольку даже завтрак Поэта и Художника превращается в беседу об искусстве. Но в стихотворение вплетается мысль о трагедии: 2 июля 2002 года над Германией разбился самолет, летевший из Уфы в Барселону. «В июля день восьмой, всескорбный, похоронный», Ахмадулина вспоминала эту трагедию, вспоминала и себя, в тот июльский день захваченную красотой небес, но словно предчувствовавшую несчастье: «Покуда я похвал искала небосклону / и действия свечи казались мне умны, / отличных от других полётом в Барселону, / каков был сон детей под пологом Уфы?». Подлинной человечностью проникнуты обвиняющие строки: «Подслеповатый мозг под утро стал беспечен. / День наступил, и так пульс меж висков устал, / как будто это я — рассеянный диспетчер, / что в небеса смотрел и смерти не узнал».

Трагедия соседствует с радостью творчества, творчество и жизнь — с трагедией, не случайно Ахмадулина упоминает героев Шекспира, рисуя гармонию цвета и света наступающего дня. На чем же Автор ставит точку? Цикл стихов заканчивается мыслью о приснившемся Батюшкове, затем Поэт задумывается о читателе-недруге, который Автору враждебен. «Игра с какой иглой — в обычае зрачков? / И сыщет ли ее выискиватель смысла?», — сомневается Поэт, «живописатель цвета», говоривший с Художником. Посвящения в стихах нужны Поэту для того, чтобы он мог писать, иначе ему было бы не с кем разговаривать, ибо в расчет не должен браться нечуткий, поспешный читатель, да он и не берется в расчет.

Выше мы не случайно упомянули о Прусте. Умение детально всматриваться в предмет, вживаться в мгновение близко прустовскому, недаром Ахмадулина написала «Помысел о Прусте», датировав стихи сразу двумя датами: 1970-е – 2002 г. Можно предположить, что первая связана с первым чтением Пруста, вторая, по-видимому, — с повторным, в 2002 году: «Дремотно теплилось родство / лишь с книгой и свечой оплившей». Соблазн чужбины, соблазн чужого творчества борются в сознании Поэта с желанием самому писать свой «Руан», город воображения:

Есть миг, когда хладеет пот:  
свет безымянен, кисть свободна —  
и воздух обретает плоть  
громоздко-стройного собора.

Как на ночь замкнутый рояль  
хранит созвучья скрытых таинств,  
двор мглист, как в сумраке Руан.  
Ещё темно. Уже светает.

«Сообщник тени на стене, / чужак в столетия светлом устье», — такой видит себя Ахмадулина в 21 веке. Именно поэтому так ценно и важно для поэта найти в чуждом для себя веке родственные, вечные темы. Одна из них — музыка. Среди стихов в жанре послания, опубликованных в 2008 году, — стихотворение, обращенное к Юрию Башмету. Ахмадулиной, как Мандельштаму и Цветаевой, казалось, что музыка выше поэзии. Но одновременно с восхищением музыкой она приходила в восхищение от самого явления музыканта как объекта Поэзии. Стремясь показать дистанцию между своей скромной персоной и музыкальным Гением, Ахмадулина с иронией поясняет: «Мне нот знакомы имена. / Возрос мой голос и напрягся: / учили музыке меня. / Но каркает бекар: напрасно!»<sup>11</sup>

Довольно часто Ахмадулина вспоминала в стихах о музыке и ее графическом воплощении как о родственной, родной сфере. И ее учили музыке («Уроки музыки»), может быть, именно поэтому так отчетлива грань между «учили», данная в ироническом «каркает бекар», и волшебством, которое совершается душой и смычком абсолютного Музыканта. Но стихотворение не только о Башмете. «...Что я на этой сцене значу?» — на *этой* сцене, в *этой* жизни, Ахмадулина пытается осознать *свой* вес, ставит себе в вину свою музыкальную обыкновенность, по сравнению с альтистом, гениально дирижирующим оркестром бемелей и дизев. И всё же — «гортань — оркестрик самоволья», у поэта своя музыка, лирический оркестрик, поющий *стихами*. Ахмадулиной знает, что талант — «согласье розных мук». Стремясь увидеть в музыканте похожего на Моцарта праздного счастливица, Ахмадулина сбивается на ноту печали:

За музыкантом по пятам  
брести бы в маске анонима.  
Он — не гордец и не педант.  
Его величье — шаловливо.

Услада службу отстоять —  
одним, других терзают звуки.  
Мой признаётся диссонанс,  
что музыка — сообщник муки.

Казнящим сообщником муки была для Ахмадулиной и поэзия. Творчество трудно пишущего Поэта противопоставлено моцартовскому гению Альтиста, кажется, не знающему творческих мук? За внешней, блаженной, золотой легкостью игры скрывается серьезная работа души, умение «поймать» альт, превратить чернозем души в музыку:

Но эту грациозность жеста,  
и эту прядь, и этот альт  
спроста мы примем за блаженство.

Рассудок бытия смещён.  
Душа свежа и плодородна.  
Пусть ей потворствует смычок  
и альт в ловушке подбородка.

Веселье рифм на нет сошло.  
Остался мне поклон прощанья.  
Хотелось говорить смешно.  
Простите. Вышло, что — печально.

И в стихах, как в музыке, как на сцене и в жизни, смешное и печальное — рядом. Читатель отмечает нескрываемую самоиронию: поэт занят музыкантом и его музыкой, поэтому стремится уйти в тень, в ночь, которую вспоминает не только как пространство для стихов, но и как наиболее близкую себе природную стихию: «Всего, что есть, иссякнет срок. / Пребудет музыка бессмертна, / знать не желая — кто экспромт / в ночи содеял для Башмета».

Стихотворение построено на основе кольцевой композиции, образ поэта открывает и завершает стихотворение, от «*что я значу?*» до «*знать не желая, кто экспромт... содеял*». Ответа Поэт ожидал «от солнц и лун». Музыке все равно, что сказала о ней Поэзия, — с грустью думает Поэт, должник бессмертного звука, черпающего в музыке вдохновение. Таким образом, лирическим собеседником Поэта в последнее десятилетие его жизни оказываются Природа или Художник, уникальный представитель мира искусства. Совершенно особый случай, если этим интересующим Автора лицом становится Поэт. Тема первенства музыки открывает стихотворение памяти И. Бродского «Траурная гондола», опубликованное в «Знамени» в 2004 году: «Музыка выше словесности, но с незнакомой / Местностью дай разминуться, Венеции лев золотой. / Марка Святого прощу: да прости меня свет законный / за — моё всё. За — запекшийся лоб, за — ладонь»<sup>12</sup>.

Говоря с поэтом-философом, с поэтом-мыслителем, высказываясь на языке своего поэтического мира, в качестве связующего «канала» для разговора с поэтом выбирает родную ему тему Венеции, в качестве «му-



зыкальной» основы стиха — молитву. Скорбная тональность этих стихов ныне созвучна печальным дням прощания с самой Беллой Ахмадулиной: «Ночь наплывает на лоб и чернеет её гондольер». Стихотворение Ахмадулина назвала в память о стихотворении Томаса Транстремера «Траурная гондола», которое Бродский мечтал перевести<sup>13</sup>, название напоминает и о пушкинском «Арионе», об одиночестве и назначении поэта:

Зимний апрель превращается в яркую осень.  
Что же там дальше за гранью последней весны?  
Может быть, так и спокойней, и легче, Иосиф:  
Остров Успенья и вечные воды вблизи.

Остров, о коем я думаю, — неподалёку,  
местность — знакома, отверсты объятья соседств.  
Как отказаться от шуток, забыть подоплёку?  
И — наотрез рассвело то ль во лбу, то ль окрест.

Тайна зари: пожелала незримо зардеться  
выше, чем вижу. Гребцы притомились грести.  
Благостный остров не знает ни войн, ни злодейства.  
Ночь извела понапрасну. Иосиф, прости.

В апреле родилась Ахмадулина. Не потому ли она поминает апрель в стихах к Бродскому, родившемуся в мае, ушедшему в январе? Или пытается представить последний год его жизни, его последнюю осень, зиму, предшествующую Острову Успенья, месту вечного покоя? Ахмадулина не может «отказаться от шуток, забыть подоплеку», то есть земные поводы к стихам. «Жизнь со смертью в соседях», на память приходит не печальное, а разное, Ахмадулина не может забыть беседы с *живым* Бродским. Ахмадулиной кажется, что ночное измышление к Бродскому написано недостаточно хорошо для такого высокого, первоклассного, вселенского читателя. Ахмадулина, взыскательна к своему Слову, сравнивая свои стихи со стихами самого Иосифа. В ее «Иосиф, прости» не только чувство любви поэта к поэту. Здесь отсутствие позы, искреннее стремление договориться до абсолютного конца. Метафорически родство двух поэтов выражает «свет заоконный» и метафора «объятья соседств». Венецианский пейзаж, незримая заря — как бы архитектурный образ поэтических владений Бродского, к которому по реке поэзии движется воображаемая творческая гондола. Иосиф — часть венецианской воды и неба, райского итальянского пейзажа, с которым у Ахмадулиной кровное родство. «Свет заоконный» встречается с тайной зари — Поэт с Поэтом.

Природа для Ахмадулиной всегда роднее, чем людской мир. Она ее ощущала изнутри, она сама была ее соцветием. В одном из стихотворений 2008 года «Озябший гиацинт» — о празднике жизни и предзнаньи

смерти — поэт отождествляет себя с замерзшим, но неувядающим гиацинтом, который трудно живет в пасмурном, неприятном мире. В цветочном подарке поэт видит знак жизни, необходимость помочь цветку и себе пережить зиму: «Возьму зимы поблажку и отдам / озябшему в предсмертьях гиацинту»<sup>14</sup>.

Это стихотворение Ахмадулиной интертекстуально связано с балладой Жуковского «Светлана», не раз вспоминаемой ею как любимый образ и контекст («Раз в Крещенский вечерок...»), и с «Молодцем» Цветаевой, где цветок превращается в Марусю — образ самого автора: «Горшок с цветком вселился во чертог, / столь пасмурный, что и несхож с жилищем. // О чём гадать в Крещенский вечерок? / Его тепло посмею ль счесть излишним?».

Обе эти сказочные, волшебные параллели ведут из подмосковного зимнего дня в мир искусства, в романтический мир поэзии, крещение которым сопровождало весь жизненный путь Ахмадулиной.

В стихотворениях 2002 года Ахмадулина заметила: «Стал непрогляден стог моих черновиков...»<sup>15</sup>. Большое количество незавершенных произведений было у Цветаевой за несколько лет до смерти. Множественность неоконченных замыслов — свидетельство поэтического кризиса? или, напротив, показатель того, что поэт слишком строго относится к своим произведениям? Вероятнее всего, и то, и другое. Язык поздних ахмадулинских вещей — это язык не эпоса, а лирической метафизики, язык диалога с собой, с собеседником из мира иного, с другом-читателем, когда мысль развивается, иногда не связанная явными, прямыми «мостками» смыслов, а диктуется внутренними воспоминаниями и размышлениями, скрытыми цитатами.

По своей значительности творчество Ахмадулиной в нашей поэзии стоит сразу после творчества Бродского, а может быть, где-то рядом с ним. Наверное, Бродский крупнее Ахмадулиной, тематически разнообразнее. Без ее поэзии невозможно представить лик Поэта нашего времени: Белла Ахатовна в начале 21 века явилась соединяющим с пушкинским веком лучом, каким для своего времени стала Анна Андреевна Ахматова. Ахмадулина находится сейчас в роли такой *королевы* (предсмертное слово Ахматовой о Цветаевой), как воплощение красоты и грации речи, как чистый исток русской словесности, питающийся из серебряного ковша, зачерпнутого Пушкиным, Цветаевой, Пастернаком. Обращаясь к американским студентам, Иосиф Бродский сказал об Ахмадулиной перед ее выступлением: «Сейчас вы услышите лучшее, что есть в русском языке»<sup>16</sup>. И сегодня поэзия Ахмадулиной — высокая планка красоты слова, еще раз обнаруживающая, что «язык, который нам дан, он таков, что мы оказываемся в положении детей, получивших дар. Дар, как правило, всегда

меньше Дарителя, и это указывает нам на природу языка» (И. Бродский). Дар Ахмадулиной, как определила она сама, «невзрачное растение», такой же камерный, как упомянутая выше старинная виола. Иногда «прихоть чтения» требует одинокого, чуткого, певучего голоса, похожего на бархатный голос виолы, который споет свою музыку, расскажет свою Историю Души — о бесхитростном родстве Поэта и Природы. В стихотворении «Отсутствие черемухи» («Блаженство бытия») Ахмадулина писала, может быть, из суеверного человеческого страха: «В чужом столетье и тысячелетье / Навряд ли я надолго приживусь».

Ахмадулина *прижилась* в русской поэзии *надолго, навсегда*. «Блаженство бытия», «Сны о Грузии», «Вишневый сад», посвящения друзьям и современникам, пейзажная лирика — последнее десятилетие поэта было по-человечески трудным, поэтически, творчески значительным. Вероятно, когда будут опубликованы ненапечатанные при жизни произведения Беллы Ахмадулиной (наверное, такие есть), они помогут нам лучше понять, объективнее осмыслить творческое наследие одного из лучших поэтов второй половины ушедшего века и первого десятилетия века 21-го.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ахмадулина Б. Памяти Гурама Асатиани // Дружба народов. 2000. № 10. Здесь и далее все журнальные публикации Б. Ахмадулиной цитируются по их электронным версиям на сайте «Журнальный зал» (<http://magazines.russ.ru/>) без указания ссылок.

<sup>2</sup> Дружба народов. 2000. № 10.

<sup>3</sup> См.: Ахмадулина Б. Сны о Грузии. Тбилиси: Мерани, 1977 (цит. по публикации в интернет-журнале «Национальные образы мира», раздел «Поэзия». Режим доступа: <http://www.niworld.ru/poezia/ahmadyilina/achmad2.htm>).

<sup>4</sup> См. одноименный сборник: Ахмадулина Б. Пуговица в китайской чашке. М.: Астрель, 2010–2011.

<sup>5</sup> Знамя. 2002. № 10.

<sup>6</sup> Знамя. 2004. № 1.

<sup>7</sup> Знамя. 2006. № 3.

<sup>8</sup> О смерти Чехова: Клех И. Чехов: Ich sterbe // Знамя. 2003. № 2.

<sup>9</sup> Знамя. 2003. № 1.

<sup>10</sup> См.: Ахмадулина Б. Записка конюху: экспромты и посвящения 2008–2009 гг. // Знамя. 2009. № 8.

<sup>11</sup> Знамя. 2008. № 5.

<sup>12</sup> Знамя. 2004. № 1.

<sup>13</sup> Об этом стихотворении: Янгфельд Д. Заметки об Иосифе Бродском // Звезда. 2010. № 5.

<sup>14</sup> Знамя. 2008. № 5.

<sup>15</sup> Ахмадулина Б. Хвойная хвороба // Знамя. 2003. № 1.

<sup>16</sup> Вступительное слово на вечере поэзии Беллы Ахмадулиной для студентов Амхерст-колледжа (штат Массачусетс) напечатано в переводе В. Куллэ в «Литературном обозрении» (1997, № 3), перепечатано в «Литературной газете» (1997, 9 апр.).

## Я. И. Корман

### Роман «Золотой теленок» как литературный источник произведений В. Высоцкого<sup>1</sup>



Речь пойдет о нескольких стихотворениях, которые датируются 1967 годом, когда Высоцкий пробовался на роль Остапа Бендера в фильме Михаила Швейцера «Золотой теленок».

Я тут подвиг совершил —  
Два пожара потушил.  
Про меня вчера в газете напечатали.  
И вчера ко мне припер  
Вдруг японский репортер —  
Обещает кучу всякой всячины.

«Мы, — говорит, — организм ваш  
Изучим до йот,  
Мы запишем баш на баш  
Наследственный ваш код».

Но ни за какие иены  
Я не продам свои гены,  
Ни за какие хоромы  
Не уступлю хромосомы!

Он мне «Сони» предлагал,  
Джиу-джитсою стращал,  
Диапозитивы мне прокручивал.  
Думал, он пробьет мне брешь —  
Чайный домик, полный гейш, —  
Ничего не выдумали лучшего!

Досидел до ужина —  
Бросает его в пот.

«Очень, — говорит, — он нужен нам,  
Наследственный ваш код».

<...>  
Хоть японец желтолиц —  
У него шикарный блиц:  
«Дай, хоть фотографией порадую!»  
Я не дал: а вдруг он врет? —  
Вон, с газеты пусть берет —  
Там я схожий с ихнею микадою.

Я спросил его в упор:  
«А ну, — говорю, — ответь:  
Код мой нужен, репортер,  
Не для забавы ведь?..»  
<...>  
Он решил, что победил, —  
Сразу карты мне открыл, —  
Разговор пошел без накомарников:  
«Код ваш нужен сей же час —  
Будем мы учить по вас  
Всех японских нашенских пожарников».

Эх, неопытный народ!  
Где до наших вам!  
Лучше этот самый код  
Я своим отдам!

Это стихотворение также датируется 1967 годом. Именно тогда о Высоцком (как авторе и исполнителе песен) появились первые публикации в советской прессе — например, «Азарт молодости» Л. Львова (о творческом вечере в Доме актера) в «Советской культуре» (17 июня 1967 г.). Кстати, здесь был опубликован и портрет Высоцкого. Не он ли имелся в виду, когда герой-рассказчик на просьбу «японца» («Дай хоть фотографией порадую!») говорил: «Я не дал. А вдруг он врет? / Вон с газеты пусть берет...».

Можно с уверенностью сказать, что нет, поскольку «нужную» статью упомянул сам Высоцкий в письме к И. Кохановскому (1967): «Сегодня приехал один парень из Куйбышева. Я недавно ездил туда на один день петь. Пел два концерта. Очень хорошо встретили. А этот парень привез газету, и в ней написано, что я похож на Зоценко»<sup>2</sup>.

Таким образом, речь идет о майских концертах в г. Куйбышеве (Самаре). Этому событию были посвящены две публикации в местной прессе: 26 мая 1967 года в газете «Волжская коммуна» Г. Гутман напечатал заметку с фотографией Высоцкого (именно этот портрет и имел в виду герой-рассказчик стихотворения «Я тут подвиг совершил...»), а на следующий день в газете «Волжский комсомолец» появилась рецензия В. Шикинова под названием «Песня и гитара». И здесь как раз присутствует сравнение Высоцкого с Зоценко: «Персонаж многих песен Высоцкого очень похож на того типа, которого охотно выводил на люди М. Зоценко. Именуется он с той или иной степенью верности словами “современный мещанин”»<sup>3</sup>.

А «парнем», который «привез газету» осенью 1967 года, был организатор концертов Высоцкого в Куйбышеве Всеволод Ханчин<sup>4</sup>.

Следовательно, строки «Я тут подвиг совершил — / Два пожара потушил. / Про меня вчера в газете напечатали» можно расшифровывать буквально: «Я дал два концерта в Куйбышеве, и про меня напечатали в газете». А почему «подвиг совершил» — так это потому, что речь шла о первом выступлении Высоцкого на широкой аудитории (зал местной филармонии вмещал «примерно 1000 человек»<sup>5</sup>).

Похожая ситуация возникнет в стихотворении, которое будет написано как продолжение «Песенки про метателя молота» (1968):

Два пижона из «Креста и полумесяца»	Два приятеля моих — копьеметатели —
И еще один из «Дейли телеграф» —	И еще один товарищ-дискобол —
Передали ахинею с околесицей,	Показали неплохие показатели...
Обзывая меня «Русский Голиаф».	Я — в гостинице позвал их в нижний холл.

И сказал я им: «Товарищи, внимание!  
Взявши в руки копья, диски всех систем, —  
При метаньи культивируйте желание  
Позакидывать их к черту насовсем!».

Казалось бы, никакого сходства нет: здесь о герое напечатали в двух английских газетах, а в стихотворении «Я тут подвиг совершил...» — в советской. Однако, во-первых, после публикации к нему «припер вдруг японский репортер», который захотел узнать его «наследственный код», так же как и в «Песенке про метателя молота»: «Сейчас кругом корреспонденты бесятся...», где речь идет вновь об иностранных корреспондентах, поскольку герой говорит: «Эх, жаль, что я мечу его в Италию. / Я б

дома кинул молот без труда». И эти корреспонденты также хотят узнать «наследственный код» лирического героя: «Так в чем успеху моего секрет?».

И если в стихотворении «Я тут подвиг совершил...» герой упоминает отечественную публикацию (в газ. «Волжский комсомолец»), то скорее всего та же ситуация присутствует в более позднем стихотворении, хотя для сокрытия подтекста газетам даны английские названия: «Крест и полумесяц» и «Дейли телеграф». Вдобавок газеты с названием «Крест и полумесяц» не существует в природе. Однако если нарисовать крест и полумесяц рядом, то получится изображение... серпа и молота, составляющих советский герб. А травля Высоцкого происходила в том числе в газете «Советская Россия», где были опубликованы две первые погромные статьи: 31 мая 1968 года — статья В. Потапенко и А. Черняева «Если друг оказался вдруг», а 9 июня — статья «О чем поет Высоцкий» за подписями Г. Мушты и А. Бондарюка. Кстати, изображение советского герба (с серпом и молотом) всегда присутствовало на первой полосе слева от названия «Советская Россия».

Каких же «двух пижонов из “Креста и полумесяца”...» имел в виду Высоцкий? Скорее всего, В. Потапенко и А. Черняева, поскольку они написали следующее: «Видимо, в погоне за такой популярностью клуб в нынешнем году провел два “колоссальных” мероприятия — выступление Владимира Высоцкого и ленинградского молодежного ансамбля электроинструментов “Лира”», что в стихотворении отразилось в следующих строках: «Передали ахинею с околесицей, / Обзывая меня “Русский Голиаф”».

Пародийная связь стихотворений «Два пижона из “Креста и полумесяца”...» и особенно «Песенки про метателя молота» с *серпом* и *молотом* этим не ограничивается.

В воспоминаниях сотрудника НИИ точных приборов Леонида Беленького, по приглашению которого 28 декабря 1968 года Высоцкий дал концерт в московском кинотеатре «Арктика», есть такой эпизод:

В машине он достал листок бумаги и обратился со словами: «Значит так. “Известия” обещали прислать корреспондента. Вдруг чего хорошего напишет. Поэтому спланируем показательную программу, а недельки через две подыщите какой-нибудь ДК, и я спую там всё, что захотите». На том и остановились. По дороге Володя спросил: «Как тебе новая “Песня о двух автомобилях”? Вроде требует доработки». Я ответил: «Да нет же. Хорошая и так», — и предложил добавить в список «Песню о новом времени». Он сказал: «Раз попросил, включу. Мне она самому нравится». Я разошелся и в шутку добавил: «А про метателя молота нельзя?». Рассмеявшись, Высоцкий рассказал анекдот: «*Одного метателя спросили: “Как тебе удалось так далеко бросить молот?” А тот ответил: “Это что! Дали б серп — запустил [бы] еще дальше”*»<sup>6</sup>.

Эх, жаль, что я мечу его в Италии!  
Я б дома кинул молот без труда.  
Ужасно далеко, куда подальше,  
И лучше, если б раз — и навсегда!

Я был кузнец, ковал на наковальне я,  
Сжимал свой молот и всегда мечтал  
Закинуть бы его куда подальше,  
Чтобы никто его не разыскал!

Я против восхищения повального,  
Но я надеюсь, года не пройдет,  
Я всё же зашвырну в такую даль его,  
Что и судья с ищейкой не найдет.

В этом и заключается секрет успеха лирического героя, о чем (как и в том анекдоте) его спрашивают корреспонденты: «Так в чем успеху моего секрет?! <...> Сейчас кругом корреспонденты бесятся...».

В таком контексте логично предположить, что речь идет о советской власти, которую лирический герой Высоцкого хочет «забросить куда подальше». Подобное желание высказано еще в ряде произведений. Так, в песне «Штангист» (1971) *молот* сменится *штангой*, которую лирический герой стремится «с размаху <...> бросить на помост»<sup>7</sup>, в то время как цель реального штангиста — зафиксировать штангу над головой.

Тот же мотив угадывается в стихотворении «Мне в душу ступит кто-то посторонний...» (1970): «Ах, если бы он был *потусторонний*, / Тогда б я был спокойнее стократ» (2; 254). Во всех этих ситуациях цель лирического героя одна — сделать своего противника как можно более «потусторонним», т. е. избавиться от советской власти «раз и навсегда».

Вернемся к стихотворению «Я тут подвиг совершил — два пожара потушил», в котором сюжет с японским репортером остается неясным. Однако он может проясниться, если мы обратимся к возможному источнику. Так, в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» (гл. VIII — «Голубой воришка») Остап Бендер представляется «инспектором пожарной охраны», а в романе «Золотой теленок» (гл. XXXIV — «Дружба с юностью») рассказывается история, приключившаяся с землемером Бигусовым. Сопоставим эти эпизоды со стихотворением Высоцкого:

И вчера ко мне припер  
вдруг *японский репортер*...

Приходит он однажды со службы,  
а у него в комнате сидит *японец*...

Мы, — говорит, — *организм ваш*  
*изучим* до йот...

...не будете ли вы любезны снять толстовку,  
мне нужно *осмотреть* ваше *головое туловище*.

Вы человек непосредственный —  
Это видать из песен.  
Ваш организм **наследственный**  
Очень для нас интересен!»  
(черновик [2; 365])

...ровно тридцать шесть лет тому назад  
проезжал через Воронежскую губернию  
один японский полупринц — инкогнито.

Ну, конечно, между нами говоря,  
спутался его высочество с одной воро-

нежской девушкой, прижил ребенка инкогнито. И даже хотел жениться, только микадо запретил шифрованной телеграммой. Полупринцу пришлось уехать, а ребенок остался незаконный. Это и был Бигусов. И вот по прошествии стольких лет полупринц стал умирать, а тут, как назло, законных детей нету, некому передать наследство...

Я не дал: а вдруг он врет?  
Вон, с газеты пусть берет —  
Там я схожий с ихнею микадою.  
<...> **Ни за какие иены**  
Я не продам свои гены...

А Бигусов теперь принц, *родственник микадо* и к тому же еще, между нами говоря получил наличными **миллион иен**.

Как видим, в отличие от Бигусова, лирический герой Высоцкого отказывается «продаться» японцу и тем, кто за ним стоял: «*Ни за какие иены / Я не продам свои гены, / Только для нашей науки — / Ноги мои и руки!*», — как и десять лет спустя:

Даже если сулят *золотую парчу*  
Или порчу грозят напустить — **не хочу!**  
На ослабленном нерве я не зазвучу,  
Я уж свой подтяну, подновлю, подвинчу!»

(«Мне судьба — до последней черты, до креста...», 1977)<sup>8</sup>.

Кстати, задолго до истории с Бигусовым Остап говорил: «Позавчера мне, например, снялись похороны *микадо*, а вчера — юбилей Суцевской *пожарной части*» (гл. VIII — «Кризис жанра»). Обе детали Высоцкий позаимствовал для стихотворения «Я тут подвиг совершил...». Как бы ощутил себя Остапом Бендером. (Как вспоминает Геннадий Внуков о концертах Высоцкого в Куйбышеве в том же 1967 году,

...я осмелел, тщательно навел резкость и щелкнул раз, другой, третий... И тут вдруг сам Высоцкий: «*Уберите фотографа!*». Я растерялся, как-то сжался, все неудачи этого дня собрались вместе и у меня вырвалось: «Тоже мне — Остап Бендер, сниматься он, видите ли, не хочет!». Мне казалось, я сказал это про себя, разве что кто сидел рядом, слышали. Но, оказывается, Высоцкий — тоже. Он зажал ладонью микрофон, посмотрел на меня в упор и процедил сквозь зубы: «Однако ты, парень, нахал. Да еще дразнишься...» (Это был намек на мой хриплый голос, очень похожий на голос Высоцкого). <...> 29 ноября снимал Высоцкого, он просил занести фото в театр и отдать ему лично в руки. <...> Высоцкий, увидев меня, воскликнул: «А, Самара, оперативно, оперативно... Боря [Хмельницкий], познакомься, это тот самый хрипчатый, назвавший меня Остапом». И обращаясь ко мне: «Я что — действительно похож на Остапа Бендера?»

Я не знал, что ему нравилась эта роль и что он на нее готовился)<sup>9</sup>.

Фраза Высоцкого «Уберите фотографа!» дословно повторяет реплику Остапа Бендера во время сеанса одновременной игры в шахматы в Нью-Васюках:



...Остап сердито замахал руками и, прервав свое течение вдоль досок, громко закричал:

— *Уберите фотографа!* Он мешает моей шахматной мысли!

«С какой стати оставлять свою фотографию в этом жалком городишке. Я не люблю иметь дело с милицией», — решил он про себя» («Двенадцать стульев», гл. XXXVII — «Междупланетный шахматный конгресс»).

Чем же Остап Бендер был близок Высоцкому? Да тем, что его лирический герой тоже часто выступал в образе вора, заключенного, хулигана и разбойника, т.е. изгоя советского общества, каковым был Остап. Причем мы имеем в виду не только ранние песни (так называемые «блатные»), но и о ряд написанных значительно позже: «Разбойничья песня» (1975), «Баллада о вольных стрелках» (1975), стихотворение «Я был всегда даем всех пивных» и др.

Итак, всё стягивается в единый узел.

Кроме того, если Бигусов — землемер, то главный герой стихотворения «Я тут подвиг совершил...» — пожарник, что восходит к песне «Она — на двор, он — со двора...» (1965): «...А он носился и страдал / Идеєю навязчивой, / Что, мол, у ней отец — полковником, / А у него — пожарником...» Точно так же в роли «пожарника» выступит «живучий парень» (alter ego автора) в одноименном стихотворении 1976 года: «Ваш дом горит — черно от гари, / И тщетны вопли к небесам: / При чем тут Бог — зовите Барри, / Который счесть сводит сам!».

Встречается этот мотив и в повести «Дельфины и психи» (1968), где один из дельфинов говорит, профессору, ставившему до этого опыты над ними: «Мы говорили, мы давно говорили, но что толку. Цезарю говорили, Македонскому, Нерону, *даже пытались потушить пожар*. Люди, — говорили, — что вы? — а потом плюнули и замолчали, и всю дальнейшую историю молчали как рыбы, и только изучали, изучали вас, людей».

Во всех перечисленных случаях перед нами либо разные маски лирического героя, либо, как в повести «Дельфины и психи», коллективного героя *мы*, выступающего в образе пожарников.

Теперь обратимся к переключкам стихотворения «Я тут подвиг совершил...» с другими произведениями Высоцкого.

«Японский репортер» — явный прообраз фоторепортера из песни «Вратарь». Он хочет узнать у героя его наследственный код, но получает отказ: «Ни за какие иены / Я не продам свои гены, / Ни за какие хоромы / Не уступлю хромосомы!». В песне «Вратарь» репортер умоляет героя пропустить гол:

«Я, товарищ дорогой, всё понимаю,  
Но культурно вас прошу: подите прочь!  
Да, вам лучше, если хуже я играю,  
Но поверьте — я не в силах вам помочь».

Оба репортера продолжают «уламывать» лирического героя Высоцкого. Вот как это делает «японец»:

Он мне «Сони» предлагал, джиу-джитсою стращал,  
Диапозитивы мне прокручивал.  
Думал он, пробьет мне брешь  
чайный домик, полный гейш —  
Ничего не выдумали лучшего!

Строка: «Думал он, пробьет мне брешь...» — трансформируется в черновиках дилогии «Честь шахматной короны» (1972) следующим образом: «Но в моей защите брешь пробита...» (3; 383). Вспомним также в связи с «гейшами» и стойкостью лирического героя Высоцкого к соблазнам: «Не соблазнят меня ни ихние красотки...» (1; 111), «На Пикадили я побывать бы рад. / Предупредили, правда, что разврат, / Но я б глядел от тупля до колена» (черновик «Аэрофлота», 1978 [5; 558]).

Репортер во «Вратаре» тоже обещает герою подарок, если пропустит мяч в свои ворота: «Обернулся, слышу из-за фотокамер: / “Извини, но ты мне, парень, снимок запарол. / Что тебе, ну лишний раз потрогать мяч руками, / Ну, а я бы снял красивый гол” <...> Вот летит девятый номер с пушечным ударом, / Репортер бормочет: “Слушай, дай ему забить, / Я бы всю семью твою всю жизнь снимал задаром”. / Чуть не плачет парень, как мне быть? / “Это все-таки футбол, — говорю, / Нож по сердцу каждый гол вратарю”. — / “Я ж тебе как вратарю / Лучший снимок подарю. / Пропусти, а я отблагодарю».

Очевидно прямое сходство в методе «уламывания»: «Хоть японец желтолиц — у него шикарный “блиц”: / “*Дай хоть фотографией порадовать!*», «Ну а он всё ноет: “Это ж, друг, бесчеловечно! / Ты, конечно, можешь взять, но только, извини, — / Это лишь момент, а *фотография — навечно.* / А ну, не шевелись — потяни!”».

Но если в стихотворении герой японцу решительно отказал, то во «Вратаре» репортеру удалось «уломать» его, отсюда — постоянные угрызения совести героя: «Снимок дома у меня — два на три метра — / Как свидетельство позора моего».

Известно, в 1966 г. Высоцкий впервые сыграл в спектакле Театра на Таганке роль Галилея, который, согласно легенде, вынужден был отречься от своих убеждений перед угрозами инквизиции. И словно в противопоставление его поступку лирический герой Высоцкого в стихотворении «Я тут подвиг совершил...» (1967) говорит современному «инквизитору»: «Только для нашей науки — / Ноги мои и руки!». А этот японский репортер не только соблазнял подарками, но и угрожал: «Он мне “Сони” предлагал, джиу-джитсою стращал...».

В обоих случаях Высоцкий проецирует сюжет на свои взаимоотношения с советской властью, которая хотела его «купить» или «сломать», используя методы кнута и пряника.

Заметим еще, что в песне «Вратарь» герой говорит: « Попрошу-ка потихонечку партнеров, / Чтоб они ему разбили аппарат». А через год в черновиках шахматной дилогии, где героя тоже окружили фотокорреспонденты («Фоторепортеры налетели / И спят, и с толку сбить хотят»), он уже действует сам: «И, разбив всю оптику задире, / Я сказал: “Ну, с Богом!” — И партнер / Сделал ход с e2 на e4, / Точно, как с Таймановым... Хитер!» (3; 387). Напомним фразу Высоцкого из воспоминаний Г. Внукова: «Уберите фотографа!».

Но самое интересное в том, что японец из стихотворения «Я тут подвиг совершил...» восходит не только к «Золотому теленку», но и к ранней песне Высоцкого «О китайской проблеме (1965): «Сон мне тут снился неделю подряд — / Сон с пробуждением кошмарным: / Будто — я в дом, а на кухне сидят!». (Через два года *китайцы* превратятся в *японского репортера*, который придет к лирическому герою в дом уже не во сне, а наяву.)

Вот что герой говорит о приснившихся ему Мао Цзедуну с Ли Сын Мане: «И что — подают мне какой-то листок: / На, мол, подписывай — ну же, — / *Очень нам нужен ваш Дальний Восток* — / Ох, как ужасно нам нужен!». Сравним с действиями японского репортера: «*Очень*, — говорит, — *он нужен нам*, / **Наследственный ваш код**».

В обоих случаях «китайцы» и «японец» предлагают лирическому герою Высоцкого подписать договор, по сути говоря, «продаться». Но если в первом случае герой не выдерживает натиска китайцев и того, что ему приснилось («Нас — миллиард, их — миллиард, / А остальное — китайцы...»), и предлагает осуществить в реальности: «Левую — нам, правую — им, / А остальное — китайцам», — то в стихотворении 1967 г. он бескомпромиссен: «Но ни за какие иены / Я не продам свои гены, / Ни за какие хоромы / Не уступлю хромосомы! <...> Эх, неопытный народ! / Где до наших вам! / Лучше этот самый код / Я своим отдам!».

Обратимся к «Песенке про йога» — еще одному произведению Высоцкого, которое восходит к роману «Золотой теленок».

Откроем гл. XXXIII — «Индийский гость». Остап приходит на прием к заезжему индийскому философу, чтобы узнать у него, в чем смысл жизни. И главный герой «Песенки про йога», и Остап — оба констатируют, что индийский йог и индийский философ — их последняя надежда: «Я на тебя надеюсь, как на бога»<sup>10</sup>, «Пойду к индусу <...> другого выхода нет».

Но если в «Песенке про йога» главный герой приходит к йогу, чтобы узнать его секрет («Я знаю, что у них секретов много. / Поговорить бы с йогом тет-на-тет!»), то в стихотворении «Я тут подвиг совершил...», на-

писанном несколько месяцев спустя, японец с той же целью приходит к самому лирическому герою, выступающему здесь в роли «йога», как и через год в «Песенке про метателя молота», где героя обступят иностранные корреспонденты, чтобы узнать: «Так в чем успеха моего секрет?».

Ситуация, как видим, симметричная. И этим сходство не исчерпывается. Лирический герой говорит: «Ведь даже яд не действует на йога — / На яды у него иммунитет», — а у него самого иммунитет на яды: «Яду капнули в вино, / Ну а мы набросились. / Опойть меня хотели, но / Опростошолоулись. / Тот, кто в зелье губы клал, / И в самом деле дуба дал. / Ну, а на меня, как рвотное, то зелье приворотное, — / Здоровье у меня добротное / И закусил отраву плотно я» («Мои похороны», 1971).

Вот еще несколько переключек:

1) «Третий день уже летит — / стыд, — / Ну, а он себе *лежит, / спит*» («Песенка про йога»), «Я же славы не люблю — / *Целый день лежу и сплю*» («А меня тут узнают...», 1968).

2) «Под водой не дышит час — раз».

Это сказано в том числе и о себе, так как Высоцкий мог долго не дышать под водой. Юрий Кукин рассказал о его концерте в 1972 возле озера Лампушка (пос. Сосново Приозерского р-на Ленинградской обл.):

Вдруг голос из толпы: «Володя, может искупаешься?». Он говорит: «А что? Действительно...». Снимает с себя майку, джинсы, кеды, и — бульк! И нет его. А все по берегу стоят голые и в воду смотрят. А там солнце отражается — ничего не видно. А когда человек под водой, время идет иначе — секунды за минуту. И вот минута [его] нет, две нет, три нет, четыре нет. И все от ужаса начинают цепенеть, и волосы подыматься. Только что чуть не разбился, а теперь утонул на глазах. Но все стоят. И вдруг — бульк! Матров [Владимир Матров, бывший боксер, в тот день выполнял функции охранника Высоцкого. — Я. К.] во фраке, в ботинках, в галстук гребет спасать Высоцкого. Но голова Высоцкого появляется метрах в семидесяти. Он говорит: «Я семьдесят метров могу пройти под водой». Матров погреб обратно» (цит. по фонограмме концерта Ю.Кукина в г. Полярные Зори, 1989).

3) «Он необидчив на слова — два» («Песенка про йога»), «Уж лучше сразу в дело, чем / Копить свои обиды. / Ведь, если будешь мелочен, / Докатишься до гниды» («Песенка об индуизме, или О переселении душ», 1969). Обратим внимание: последняя песня тоже посвящена индийской религии, и лирический герой заключает: «Я от восторга прыгаю, / Я обхожу искусства, — / Хорошую религию / Придумали индусы!».

4) «Если чует, что *старик* / вдруг, / **Скажет “стоп!”**, и в тот же миг — / **труп**» («Песенка про йога»), «Когда *постарею*, / **Пойду к палачу. / Пусть вздернет на рею, / А я заплачу**» («Песня о Судьбе», 1976).

5) «Я попросил подвыпившего йога, / *Он бритвы, гвозди ел*, как колбасу: / **“Послушай, друг, откройся мне, ей-бога”**<sup>11</sup>, / С собой в могилу тайну унесу!». Да ведь это же явный портрет друга Высоцкого Левона

Кочаряна! «Лева мог и умел делать ВСЁ: <...> показывать фокусы вроде продевания иголки с ниткой через щеку без капли крови и *поедания бритвенных лезвий* и еще умел бог знает чего делать из различных областей человеческой деятельности»<sup>12</sup>; «Представьте, человек мог выпить бокал шампанского и закусить фужером, пропустить сквозь щеку иголку с ниткой, *жевать бритвы*... И всё это с улыбкой, ловко, будто его ежедневный завтрак составляли колющие и режущие “яства”»<sup>13</sup>.

Теперь обратимся к черновикам песни:

6) Хорошо индийским йогам — / *Они ходят по дорогам*» (2; 322), «*Хожу по дорогам*, как нищий с сумой» (1966) (1; 264).

7) «Они выгодно отличаются / От простого и серого люда» (2; 322). Ненависть к «простому и серому люду» прослеживается во многих произведениях Высоцкого и несомненно является авторской позицией: «Среди своих *собратьев серых* белый слон / Был, конечно, белою вороной» («Песня про белого слона», 1972), «И взмолилась толпа бесталанная, / Эта *серая масса* бездушная, / Чтоб сказал он им самое главное, / И открыл он им самое нужно»...» («Из-за гор — я не знаю, где горы те...», 1961), «Бродят *толпы людей, на людей не похожих*» (1964), «И из смрада, где косо висят образа, / Я, башку очертя, гнал, забросивши кнут, / Куда кони несли и глядели глаза, / И где люди живут, и — как люди живут...» («Чужой дом», 1974), «Мразь и *серость* пьют вино / Из чужих бокалов» («Нет прохода и давно...», 1971), «Мы черноты не видели ни разу — / Лишь *серость* пробивает атмосферу» («Представьте, черный цвет невидим глазу...», 1972), «Без всяких гирлянд и без лавров / Стоите под *серым* навесом, / Похожие на динозавров / Размером и весом» (1973). Ср. также с репликой Высоцкого, обращенной к Геннадию Внукову осенью 1968 года: «Ты периферия, *серятина* и советский человек. Так что не поймешь»<sup>14</sup>, и с воспоминаниями Михаила Шемякина: «Года за полтора-два до смерти он все сетовал на какую-то безысходность, *серятину*, усталость от театра...»<sup>15</sup>. Да и в известной анкете 1970 года на вопрос о том, какие человеческие качества он считает отвратительными, Высоцкий ответил: «Глупость, *серость*, гнусь».

Заметим, что в процитированном выше стихотворении «Из-за гор — я не знаю, где горы те...» лирический герой выступает в образе пророка (вариация на тему йога), приехавшего «на белом верблюде»<sup>16</sup>, а позднее пересаживается на белого слона: «Я прекрасно выглядел, сидя на слоне, / Ездил я по Индии — сказочной стране» («Песня про белого слона», 1972). Опять восточная тематика! Кроме того, в этой песне говорится о более чем тесных связях лирического героя с Индией: «И владыка Индии — были времена — / Мне из уважения подарил слона. / “Зачем мне слон?” — спросил я иноверца, / А он сказал: “В слоне большое сердце”». А когда

герой слона потерял, индийский правитель снова сделал ему подарок: «...Мне владыка Индии вновь прислал слона: / В виде украшения для трости — / Белый слон, но из слоновой кости».

7) «Индийские йоги в огне не горят, / Не тонут они под водой» (2; 322), «Ну а мы — не горим, / Мы еще поговорим!» («Частушки к 8-летию Театра на Таганке», 1972), «А мы живем и не горим, / Хотя огне нет брода»<sup>17</sup> («К 15-летию театра на Таганке», 1979).

8) «*Ни руки, ни ноги у них не болят, / И яд им не страшен любой*» (2; 322), «*Нам прививки сделаны от слез и грез дешевых, / От дурных болезней и от бешеных зверей*» («Марш космических негодяев», 1966).

Кстати, у Высоцкого действительно была «прививка от слез». На одном из домашних концертов он сказал:

...я никогда не плакал вообще, даже маленький когда был. У меня, наверное, не работают железы. Правда, честное слово. Меня, например, просили — я играл Достоевского, — меня просил режиссер: «Ну тут, Володя, нужно, чтобы слезы были». И у меня комок в горле, я говорить не могу, а слез нету. Нету, просто не идут слезы. У меня нет их, слез. И когда мне сказали, что Вася Шукшин умер, у меня первый раз брызнули слезы из глаз (Велико-Тырново, Болгария, на дому у Стефана Димитриева, 17.09.1975).

Да и «от дурных болезней» у него тоже была «прививка». Как сказано в песне о холере («Не покупают никакой еды...», 1970): «И понял я: холера — это блеф: / Она теперь мне кажется химерой. <...> Вперед! Холерой могут заболеть / Холерики — несдержанные люди».

Не случайно и то, что в черновиках «Песенки про йога» лирический герой высказывает прямо противоположные мысли: от противопоставления себя йогам — до желания быть на них похожим: «Но если даже йог не чувствует боли / И может он не есть и не дышать, / Я б не хотел такой веселой доли: / Уметь не видеть, сердце отключать» (2; 323), «Если б я был индийским йогом — / Я бы сердце свое отключил» (2; 322). А в основной редакции герой иронически сравнивает с йогами весь советский народ: если йоги теперь «всё едят и целый год пьют», то и советские люди от них не отстают: «А что же мы? И мы не хуже многих — / Мы тоже можем много выпивать. / И бродят многочисленные йоги, / Их, правда, очень трудно распознать».

В целом же идея отождествления лирического героя с индийским йогом также была заимствована Высоцким из «Золотого теленка» (глава VI — «Антилопа-Гну»):

— Я не хирург, — заметил Остап. — Я невропатолог, я психиатр. Я изучаю души своих пациентов. И мне почему-то всегда попадают очень глупые души.

Затем на свет были извлечены: азбука для глухонемых, благотворительные открытки, эмалевые нагрудные знаки и афиша с портретом самого Бендера в шальварах и чалме. На афише было написано:

### Приехал Жрец

(Знаменитый бомбейский брамин — йог)  
сын Крепыша

**Любимец Рабиндраната Тагора**  
И О К А Н А А Н М А Р У С И Д З Е

(Заслуженный артист союзных республик)  
Номера по опыту Шерлока Холмса.  
Индийский факир. Курочка невидимка.  
Свечи с Атлантиды. Адская палатка.  
Пророк Самуил отвечает на вопросы публики.  
Материализация духов  
и раздача слонов.

Входные билеты от 50 к. до 2 р.

Грязная, захватанная руками чалма появилась вслед за афишей.

— Этой забавой я пользуюсь очень редко, — сказал Остап. — Представьте себе, что на жреца больше всего ловятся такие передовые люди, как заведующие железнодорожными клубами. Работа легкая, но противная. Мне лично претит быть любимцем Рабиндраната Тагора. А пророку Самуилу задают одни и те вопросы: «Почему в продаже нет животного масла?» — или «Еврей ли вы?»

Однако если здесь Остап сам выступает в роли индийского йога, то в конце романа он, получив желанный миллион, выглядит растерянным и идет к индийскому философу, чтобы узнать, в чем смысл жизни.

Высоцкий же в 1973 году еще раз отождествит (хотя опять же с горькой иронией) весь советский народ с индусами и их религией: «Но, как индусы, мы живем / Надеждою смертных и тленных, / Что если завтра мы умрем, / Воскреснем вновь в манекенах» («Баллада о манекенах»), а в 1971 году в черновиках «Песни певца у микрофона» лирический герой говорил: «А я индус — я заклинатель змей: / Я не пою, а кобру заклиную»<sup>18</sup>.

Кстати, в с объявлении Остап Бендер именуется Иоканааном Марусидзе и сыном Крепыша. Что это означает? «Почему Иоканаан — ясно: Иоанн Предтеча, почему Марусидзе — еще ясней: Марусидзе в переводе Марусьев, то есть сын Девы Маруси. Что же касается таинственного сына Крепыша, то это указание не на биологическую, а на духовную связь Крестителя со Спасителем: “Идущий за мною *сильнее* меня”»<sup>19</sup>. А в «Песенке про плотника Иосифа» (1967) лирический герой Высоцкого выступит в роли мужа Девы Марии. Сходство это сам поэт, может быть, не осознавал, но оно имеет место.

Таким образом, в «Золотом теленке» Остап выступает не только в роли йога, но и в роли Иисуса Христа. Об этом говорит и следующая реплика Остапа: «Ксендз! Перестаньте трепаться! — строго сказал великий комбинатор. — Я сам творил чудеса. Не далее, как четыре года назад мне пришлось в одном городишке несколько дней пробыть Иисусом Христом.

И всё было в порядке. Я даже накормил пятью хлебами несколько тысяч верующих. Накормить-то я их накормил, но какая была давка!» (гл. XVII — «Блудный сын возвращается домой»), — как и лирический герой Высоцкого в целом ряде произведений: «На мой на юный возраст не смотри, / И к молодости нечего цепляться, / Христа Иуда продал в тридцать три, / Ну а меня продали в восемнадцать. / Христу-то лучше — всё ж он верить мог / Хоть остальным одиннадцати ребятам, / А я сижу и мучаюсь весь срок: / Ну кто из них из всех меня упрятал?» (1965), «Я как Христос по водам», «Я как бог по воде» (черновик прозаического наброска «Парус», 1971)<sup>20</sup>, «Мак-Кинли — маг, суперзвезда, / Мессия наш, мессия наш! <...> Мак-Кинли — бог, суперзвезда, — / Он среди нас, он среди нас!» («Вот это да!», 1973).

Ближе к концу романа Остап еще раз сравнит себя с Христом: «Мне тридцать три года, — поспешно сказал Остап, — возраст Иисуса Христа. А что я сделал до сих пор? Учения я не создал, учеников разбазарил, мертвого Паниковского не воскресил...» (гл. XXXV — «Его любили домашние хозяйки, домашние работницы, вдовы и даже одна женщина — зубной техник»).

Когда Высоцкому исполнилось 33, он размышлял на эту тему в стихотворении, обращенном к Марине Влади: «Мне тридцать три — висят на шее, / Пластинка Дэвиса снята. / Хочу в тебе, в бою, в траншее — / Погибнуть в возрасте Христа» («В восторге я! Душа поет!...», 1971).

Остап сравнивает себя не только с Иисусом Христом, но и с Богом: «Живу, как бог, — продолжал Остап, — или как полубог, что в конце концов одно и то же» (гл. XXXIV — «Дружба с юностью»). А герой исполнявшейся Высоцким песни «Сам я Вятский уроженец» сравнивал себя с пророком Магометом: «В Турции народу много — / Турков много, русских нет, / И скажу я вам по чести: с Алехой / Жил я, словно Магомет». Остап же, которого намеревался сыграть Высоцкий, представлялся «сыном *турецкоподданного*»<sup>21</sup>. А сам Высоцкий однажды впрямую назвал себя богом. Об этом рассказал художник Михаил Златковский:

Володя обиделся, когда увидел рисунок, где рука сжимает сердце-динамометр. Стрелка доходила только до цифры 4. «Ну неужели я выжимаю только на четверочку? Ну поставь на "отл.". Я сказал: «Нет!». «Ну почему?» Я объяснил, что для меня 5 — это бог. «А я что, не бог, что ли?» — полушутя спросил Высоцкий. «Нет!» Но ему было безумно приятно и безумно важно, что у него появился ЕГО плакат, пусть сделанный в единственном экземпляре<sup>22</sup>.

Эта же мысль прозвучала в песнях «Вот это да!» (1973) и «Про Джеймса Бонда» (1974), где в образе главных персонажей угадывается сам поэт: «Мак-Кинли — бог, **суперзвезда**, — / Он среди нас, он среди нас!», «Был этот самый парень, — / **Звезда**, — ни дать ни взять, / Настолько популя-



рен, / Что страшно рассказать. / Да шуточное ль дело? / Почти что *полу-бог*. / Известный всем Марчелло / В сравнение с ним — щенок!»

И, наконец, еще одна песня Высоцкого, имеющая своим источником роман «Золотой теленок», — это «Сказка о несчастных лесных жителях», тоже датируемая 1967 годом.

В гл. XXV «Три дороги» Остап сравнивает себя с Ильей Муромцем, Балаганова — с Добрыней Никитичем, Паниковского — с Алешей Поповичем и произносит: «Здесь сидит еще на своих сундуках кулак Кашей, считавший себя бессмертным и теперь с ужасом убедившийся, что ему приходит конец».

В песне Высоцкого Кашей говорит: «Я бы рад [умереть], но я бессмертный, — не могу!», — но в итоге ему приходит конец: «И от этих-то неслыханных речей / Умер сам Кашей, без всякого вмешательства».

Как видим, роман «Золотой теленок» был для Высоцкого предметом самого внимательного чтения и послужил основой сюжетных и образных решений в ряде его произведений.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Глава из будущей книги.

<sup>2</sup> Высоцкий В. Собр. соч.: в 7 т. / сост. С. Жильцов. Германия: Вельтон Б.Б.Е., 1994. Т. 6. С. 371. Далее произведения Высоцкого цит. по этому изд. с указанием тома и страницы в тексте.

<sup>3</sup> Цит. по перепечатке статьи: Вагант. 1990. № 3. С. 7. См. также более позднюю перепечатку этих публикаций (вместе с упомянутым фото): Емец В. Высоцкий в Куйбышеве. 1967 год. Самара: Изд. дом «Агни», 2008. С. 137.

<sup>4</sup> Ханчин В. Носил он совесть близко к сердцу: Высоцкий в Куйбышеве. Самара: Парус, 1997. С. 30–32.

<sup>5</sup> Там же. С. 8.

<sup>6</sup> Беленький Л. П. Три встречи с Владимиром Высоцким: историко-искусствоведческий очерк [23.07.2009] // bards.ru: международный портал авторской песни. Режим доступа: [http://www.bards.ru/press/press\\_show.php?id=1179](http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1179). Первоначально этот концерт должен был состояться в кинотеатре «Космос», однако возникло неожиданное препятствие: «Район жил в предвкушении важного события. Но слишком хорошо не бывает. Внезапно возник “чертик из табакерки” в лице старого большевика, члена редколлегии Большой Советской Энциклопедии, который отнюдь не разделял общие симпатии. Возмутившись на неслыханную вольность, он позвонил в “Известия” и гневно изрек: “До каких пор Высоцкий будет своими песнями развращать молодежь! Надо же до чего додумались, в одном из лучших кинотеатров Москвы собираются устроить его презентацию!”. “Космосу” пришлось ретироваться».

<sup>7</sup> Еще одна интересная параллель. Если в стихотворении «Два пижона из “Креста и полумесяца”...» лирический герой отказался от звания Голиафа, т. е. великана и силача (поскольку в том контексте оно имело негативный оттенок), то в «Штангисте» он сам сравнивает себя с Гераклом, который, согласно древнегреческому мифу, боролся с Антеем: «Я от земли Антея отрываю, / Как первый древнегреческий штангист». В роли Геракла и Голиафа лирический герой Высоцкий выступит

еще в одном спортивном стихотворении — «С общей суммой шестьсот пятьдесят килограмм...» (1971).

<sup>8</sup> Кроме того, в строках: «Мы, — говорит, — организм ваш / Изучим до йот, / Мы запишем баш на баш / **Наследственный ваш код**». / Но ни за какие иены / Я не продам свои *гены*, / Ни за какие хоромы / Не уступлю *хромосомы!*» — разрабатывается та же тема, что и в стихотворении «Лекция: Состояние современной науки» (1967): «Мы все в себе **наследственность** несем, / Но ведь обидно, до каких же пор так? / Так много наших *ген и хромосом* / Испорчено в пробирках и ретортах!». Эти «испорченные гены и хромосомы» будут упомянуты также в черновиках песни «История болезни» (1976): «Мой милый доктор, — я вопил, — / Ведь я страдаю комой, / Еще когда я геном был / Совместно с хромосомой!». Причем в этой песенной трилогии («Ошибка вышла», «Диагноз», «История болезни») «организм» лирического героя будут «изучать» уже насильно, не спрашивая его согласия, в отличие от стихотворения «Я тут подвиг совершил...».

<sup>9</sup> Внуков Г. Высоцкий и Самара // Автограф: [Приложение к газете «Культура»]. Самара. 1991. № 5.

<sup>10</sup> Цит. по расшифровке рукописи «Песенки про йога»: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 3. Новосибирск: Изд. дом «Вертикаль», 2013. С. 97.

<sup>11</sup> Возможно, эта фраза родилась под впечатлением от песни Ю. Визбора «Расказ технолог Петухова» (1964): «Проникся, — говорит, — он лучшим чувством: / **Открой, — говорит, — весь главный ваш секрет!**» / «Пожалуйста, — говорю: советское искусство / В наш век, — говорю, — сильнее всех ракет».

<sup>12</sup> Акимов В. Володя (годы молодые) // Владимир Высоцкий: Человек. Поэт. Актер / сост. Ю. Андреев и И. Богуславский. М.: Прогресс, 1989. С. 188.

<sup>13</sup> Утевский А. Б. ...И снова на Большом Каретном. М. 2008. С. 70.

<sup>14</sup> Внуков Г. От ЦК до ЧК один шаг! // Третья сила. Самара. 1991. № 2 (4). С. 6.

<sup>15</sup> Цит. по: Бондаренко В. Поединок со смертью // Литературная Россия. 2000. 23 июня (№ 25). [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.litrossia.ru/archive/3/criticism/30.php>

<sup>16</sup> В исламской традиции пророк действительно восседал на верблюде. Откуда Высоцкий мог это знать? Да из того же «Золотого теленка», где Остап Бендер говорил, обращаясь к Корейко: «Остается одно — принять ислам и передвигаться на верблюдах» (глава XXX — «Александр ибн-Иванович»). Обратим внимание на то, что в стихотворении Высоцкого пророк въехал в город «на белом верблюде», и это также представляет собой буквальное заимствование из «Золотого теленка», где Остап ехал с Корейко на верблюдах и говорил последнему: «Представляете себе вторжение племен в Копенгаген? Впереди всех я *на белом верблюде*» (глава XXXI — «Багдад»). Кроме того, стихотворение «Из-за гор — я не знаю, где горы те...» датируется 1961 годом, т. е. написано Высоцким вскоре после окончания Школы-студии МХАТ. Причем уже тогда он участвовал в студийных постановках по этому роману. Вспоминает Геннадий Ялович (май 1997): «“Золотой теленок”. Это очень хорошая работа. И мы его очень много играли. Володя играл “От автора”. Читал отрывок “Пешеходов надо любить”. Я это до сих пор помню. Стиль у него был такой аккуратный-аккуратный. Голос интеллигентный... приятный, несуетливый. Это было на втором-третьем курсе, ставил Иван Михайлович Тарханов...» (Высоцкий: Исследования и материалы: в 4 т. / сост. Ю. Куликов, М. Кууск, Е. Девяткина. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2012. Т. 3. Кн. 1. Ч. 1. Молодость. С. 639–640).

<sup>17</sup> Помимо всего прочего, это еще и пародия на известные стихи В. Лебедева-Кумача (1937), ставшие потом песней: «Нас не трогай — мы не тронем, / А затронешь — спуску не дадим! / *И в воде мы не утонем, / И в огне мы не сгорим!*».

<sup>18</sup> Цит. по факсимиле рукописи: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 3. Новосибирск: Изд. дом «Вертикаль», 2013. С. 142.

<sup>19</sup> Каганская М., Бар-Селла З. Мастер Гамбс и Маргарита. Тель-Авив: Книготороварищество Москва–Иерусалим, 1984. С. 115. Кроме того, «Мария» фигурирует и в полном имени самого Остапа: Остап-Сулейман-Берта-Мария-Бендер-бей.

<sup>20</sup> Цит. по расшифровке рукописи: Рукописи В. Высоцкого из блокнотов, находящихся на Западе / ред. В. Ковтун. Киев, 1996. С. 32. (Сер. «Источник». Вып. 3).

<sup>21</sup> «В XXI веке мало кто знает, что формулировка “сын турецкоподданного” для 1910–1920 годов означала не “сын турка”, а “сын уехавшего в Палестину еврея”. <...> Палестина в те времена входила в состав Османской империи, и, соответственно, уехавшие на историческую родину евреи становились турецкоподданными» (Заметки по еврейской истории: сетевой портал. Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/Forum2/viewtopic.php?p=8732>).

<sup>22</sup> Труфанова И. Высоцкий в графике Михаила Златковского (Изба-читальня: литературно-художественный портал. Режим доступа: <http://www.chitalnya.ru/photoalbum/2309/>).

*Т. В. Зверева*

## НЕ ПРОЗВУЧАВШЕЕ:

### принципы функционирования поэтического текста в фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича»

Куда ж нам плыть?..

*А. С. Пушкин*

В принципе, вы никому не нужны, ребята. Такие.

*Г. Шпаликов*

Снятый по сценарию Геннадия Шпаликова фильм «Застава Ильича» давно обрел легендарный статус «оттепельной энциклопедии». Вместе с тем только в последние годы он стал предметом специальных исследований, нацеленных на выявление внутренней логики культуры 1960-х и обнаружение ее скрытых механизмов (Е. Марголит [9], К Курбатова [7], И. Смирнов [11], М. Ямпольский [16], О. Ковалов [5] и др.). С точки зрения Евгения Марголита, предметом рефлексии в хуциевском фильме является коллективистский миф, положенный в основу советской идеологии: «...эта утраченная форма общности есть не что иное, как традиционный коллективизм, доличностный по своей сути <...> Индивидуальное переживание мифа, непосредственное приобщение к нему имеет здесь целью его

возрождение — в первозданной целостности и чистоте, — что в высшей степени характерно для эпохи...» [9; 450]. Игорь Смирнов отмечает, что в «Заставе Ильича» впервые нашла свое воплощение идея незавершенной реальности: «...главный герой (В. Попов) показан в принципиально незавершенном процессе личностного становления — он носитель самой идеи политической самостоятельности, символическое тело, не достигающее ввиду своего прежде всего знакового характера окончательности, застылости, воплощенности в поступке» [11; 267]. Олег Ковалов указывает на связь хуциевского шедевра с «мистическим реализмом», кинематографом Феллини. «Застава Ильича» характеризуется «вниманием к миру подсознания и свободным скольжением во временах и пространствах», что и послужило, по мнению исследователя, «одной из невысказанных, инстинктивных причин запрета фильма» [5].

Почти все, когда-либо обращавшиеся к «Заставе Ильича», говорили о значении поэтических эпизодов в фильме. Однако анализ этих эпизодов был вписан в рамки киноведческих, а не литературоведческих исследований. В нашей работе мы обратимся к проблеме функционирования поэтического текста в фильме, поскольку этот вопрос нуждается в дополнительной разработке. В истории отечественного кинематографа найдется не так много фильмов, в которых поэзия играла бы такую же важную роль. Не случайно сценарий к «Заставе Ильича» был написан одним из самых значительных поэтов 1960-х — Геннадием Шпаликовым.

Эпоха оттепели — логоцентрична по своей сути. Дело не только в безусловном приоритете поэтического слова, но и в том, что в тот период перестраивается система культуры в целом: живопись, музыка, театр, кино испытывают на себе несомненное влияние литературы. В кинематографе подобные процессы связаны с усилением повествовательного начала и — как следствие — с изменением самой фактуры фильма. В «Заставе Ильича» поэзия равновелика жизни, она входит в фильм на уровнях и звучащего слова, и визуальных знаков (многочисленные афиши, памятники писателям, здания, в которых когда-то жили поэты). Литература врывается в кинематографическое повествование, разрушая линейность художественного времени и формируя самостоятельную смысловую линию. В «Заставе Ильича» режиссер использовал едва ли не все возможные способы функционирования поэтического текста.

Используя известный термин Ю. М. Лотмана «текст в тексте», можно говорить о наличии такого важного для кинематографа феномена как «текст в кинотексте». Становясь частью *визуального*, поэтическое слово обретает дополнительные измерения. Важно учитывать и то, что слово представлено в декламационном модусе, то есть зрителю предложена определенная интонация как отчасти и начальная точка интерпретации.

Таким образом, поэтический текст расширяет свои смысловые границы благодаря подключению визуального и аудиального кодов.

Перечислим основные эпизоды фильма, непосредственно связанные со стихами:

1. Звучание стихотворения А. С. Пушкина «Осень» во время прохода главных героев по заснеженному скверу (1 часть).
2. Звучание стихотворения В. Маяковского «Неоконченное» в сцене прохода по утренней Москве (2 часть).
3. Звучание фрагмента из «Евгения Онегина» в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (2 часть).
4. Чтение стихов на «Вечере в Политехническом» (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Казакова, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина, Г. Поженян, Б. Слуцкий, Б. Окуджава) (2 часть).

Попытаемся выяснить, какие именно смыслы привносят звучащие стихи и каким образом поэтический текст опосредует структуру кинотекста?

Первые кадры возвращают зрителя к начальным точкам Новейшей истории: по пустынным улицам Москвы проходят три красноармейца. Раннее утро знаменует собой начало новой эры, ночной мир соотнесен с «предысторией», которая вообще вынесена за рамки фильма. Подспудно присутствие революционного мифа обнаруживается в названии фильма, восходящего к известной песне Якова Шведова «Застава Ильича»:

Дворами, пустырями,  
По знойной мостовой  
Шел Ленин вместе с нами  
До Курской мастерской.  
Рабочая слободка  
Запомнила навек,  
Как шел простой походкой  
Великий человек.

Три главных героя пройдут «дворами» и «пустырями» по ленинскому пути. Но сам этот путь обретет иную смысловую направленность и в конечном итоге приведет не к «величавой Рогожской заставе», а в пространство, лишенное каких бы то ни было идейных ориентиров. Вполне закономерно, что в финале Сергей попадает в за-предельное (мистическое) пространство, поскольку никакие границы герою не уготованы. При этом в «гамлетовской» концовке будет важен не столько сновидческий диалог Сергея с погибшим отцом, сколько так и не прозвучавшие, но определившие всю атмосферу фильма шекспировские слова о распаде связи времен. Настоящее воспринимается создателями фильма как точка разрыва. С. Фрейлих отметил, что «Хуциева интересует момент между действиями, момент, когда история оказывается на перепутье, а человек — между прошлым и будущим» [14; 63]. Отчасти зияния истории в «Заставе Ильича» преодолеваются культурой, и поэтическое слово призвано сшить разорванную ткань времен.

Обратимся прежде всего к пушкинскому сюжету, который является магистральным для всего творчества режиссера [6]. Речь идет о сцене, в которой три главных героя идут по заснеженному скверу вблизи Патриарших прудов. Вначале зритель слышит звучание первой строфы, которая обрывается внутренним монологом Сергея, затем читается восьмая строфа, вновь прерываемая размышлениями персонажей и их репликами, после чего происходит возвращение к первой строфе. Становясь частью внутреннего мира персонажа, поэтический текст утрачивает свой исходный вид:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает  
Последние листья с нагих своих ветвей;  
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.  
Журча еще бежит за мельницу ручей...

И с каждой осенью я расцветаю вновь;  
Здоровью моему полезен русской холод;  
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:  
Чредой слетает сон, чредой находит голод...

Легко и радостно играет в сердце кровь,  
Желания кипят — я снова счастлив, молод,  
Я снова жизни полн — таков мой организм...

Журча еще бежит за мельницу ручей,  
Но пруд уже застыл; сосед мой...

Эмоциональная тональность читаемого текста совершенно не совпадает с эмоциональным состоянием Сергея. В начальных строфах «Осени» передано ощущение полноты жизни и радости обретения своего Я, тогда как в фильме Хуциева показано предельное отстранение героя от мира и потеря себя: «Я все время чего-то жду? Чего? Чего именно?». В стихотворении Пушкина осень соотнесена с положительной семантикой (для лирического Я это время творческого вдохновения, которое и есть знак подлинности бытия); в «Заставе Ильича» заснеженная осень — пространство внутреннего смятения.

В основании глубинного конфликта осенне-снежной сцены лежит расхождение между эмоциональным тоном пушкинского текста и психологическим состоянием главного героя. В этой связи напомним размышления Лидии Гинзбург о принципах прозы Л. Н. Толстого: «Толстой сочетал предельную детерминированность разговора, то есть его реальную, эмпирическую связь с данной ситуацией, и несовпадение, не прямое отношение между ситуационным высказыванием и его скрытым личным мотивом. У Толстого двойная обусловленность — внешняя и внутренняя, — породившая всю поэтику подводных течений диалога от Чехова до наших дней» [3; 370]. Благодаря приему «несовпадения» рождается эффект

сложной и противоречивой внутренней жизни героя. Думается, что этот толстовский принцип вполне осознан создателями фильма.

Поскольку авторы фильма намеренно обратились к фрагменту пушкинского текста, то закономерен вопрос о соотношении части и целого. Обратимся к непрозвучавшим строфам «Осени». Это прежде всего — финальная открытая строфа, благодаря которой стихотворение Пушкина и получило жанровое обозначение «отрывка»:

Плывет. Куда ж нам плыть?..  
.....  
.....

Смысл завершающего пушкинского вопроса апеллирует не только к его личному опыту, но и к опыту поколения (показательна финальная смена субъектной формы Я на Мы). С одной стороны, 1830-е гг. были реакцией на катастрофу русской истории, происшедшую 14 декабря 1825 года; с другой — именно в этот период на авансцену выходит поколение, для которого героическая победа 1812 года стала уже преданием. Чувство «исторической потерянности» сопровождает лучшие произведения этой эпохи: «Философические письма» и «Апологию сумасшедшего» П. Чаадаева, поэму «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Осень» Е. Боратынского» и др. В творчестве Пушкина 1830–1833 гг. мотив потери пути — определяющий: от открывающего болдинский цикл стихотворения «Бесы» («Сбились мы! Что делать нам?») до «Медного всадника» («Куда ты скачешь, резвый конь, / И где опустишь ты копыта?») и «Осени» («Куда ж нам плыть?..»).

Мучительные размышления героя фильма Сергея сводятся к этому последнему вопросу, который не решаются произнести ни герой, ни создатели фильма. Символично: в «Заставе Ильича» много визуальных знаков, указывающих направление движения (стрелки, указатели, подземные переходы, пешеходные разметки, светофоры...). С одной стороны, эти знаки призваны задать определенную траекторию, но, взятые вместе, они ни на что не указывают. Герои следуют за ними, но вопрос о цели остается открытым. Сюжет «потери пути» является, таким образом, ключевым.

Не прозвучавший пушкинский вопрос как бы растворяется в пространстве фильма. Показательно, что в сценарии Геннадия Шпаликова доминируют вопросительные конструкции (это и многочисленные внутренние монологи Сергея, как правило, представляющие собой череду вопросов; и разговор с отцом Ани, где главный герой остается без ответа; наконец, это «шекспировский эпизод» с заключительным вопросом: «Как жить?»). Благодаря такому построению речевой сферы возникает образ мира, в котором ответы либо не подразумеваются, либо не могут быть даны вообще.

Стихотворение Владимира Маяковского «Неоконченное» принадлежит той же жанровой дефиниции, что и пушкинская «Осень». Значение личности и поэзии Маяковского для оттепельной эпохи трудно переоценить. С его именем связано рождение новой поэзии (29 июля 1958 года открытие памятника Маяковскому в Москве закончилось несанкционированным чтением стихов). Показательны в комнате Сергея три «портрета»: фотография молодого отца, репродукция портрета Маяковского и бюст Ленина. Взгляд камеры постоянно фиксируется на них. Их символичность вряд ли нуждается в комментариях: человек может получить ответы на свои вопросы, апеллируя к памяти рода (отец), памяти истории (Ленин) или памяти культуры (Маяковский)...

Между чтением «Осени» и «Неоконченного» проходит почти полгода. На первый взгляд, поэтические эпизоды выстроены в соответствии с зеркальной симметрией: осенне-снежная Москва уступает место летней Москве, вечерние сумерки сменяются утренними. Изменяется и настроение главного героя — на какое-то время любовь придает его жизни абсолютный смысл. «Неоконченное» читается от первого лица, Сергей всецело отождествляет себя с лирическим героем Маяковского.

Любит? не любит? Я руки ломаю  
и пальцы разбрасываю разломавши  
так рвут загадав и пускают по маю  
венчики встречных ромашек

Уже второй  
должно быть ты легла  
А может быть  
и у тебя такое  
Я не спешу  
и молниями телеграмм  
мне незачем  
тебя  
будить и беспокоить

Уже второй должно быть ты легла  
В ночи Млечпуть серебряной Окою  
Я не спешу и молниями телеграмм  
Мне незачем тебя будить и беспокоить

Ты посмотри какая в мире тишь  
Ночь обложила небо звездной данью  
в такие вот часы встаешь и говоришь  
векам истории и мирозданью.

Однако между двумя поэтическими эпизодами можно выявить и сходство: во-первых, стихотворения Пушкина и Маяковского объединены жанром отрывка; во-вторых, авторы фильма вновь возвращаются к неточ-



ному цитированию — в «Неоконченном» выпущена важнейшая строфа, к которой сам Маяковский возвращается дважды:

как говорят инцидент исперчен  
любовная лодка разбилась о быт  
С тобой мы в расчете и не к чему перечень  
взаимных болей бед и обид

Не-сказанное, не-произнесенное приоткрывает подлинный смысл происходящего. Задолго до финала, в преддверии кульминационного объяснения героев в любви (кстати, так и не прозвучавшего), в фильм врывается мысль о грядущей катастрофе: любовная лодка героев «разобьется о быт», а вопрос: «Куда ж нам плыть?» — вновь выйдет на первый план.

Как видно из сказанного, важнейшее место в «Заставе Ильича» занимают «отсутствующие структуры». Видимая простота кинематографического сюжета обманчива, реальность в фильме Хуциева предстает как сложнейшее переплетение различных планов — сказанного и неказанного, видимого и невидимого, реального и вымышленного. Не-прозвучавшее в «Заставе Ильича» оказывается близким тому, что когда-то Ю. Тынянов в связи с пушкинской поэтикой назвал «эквивалентом текста». Это сфера потенциальной реальности и потенциальных смыслов, причем «роль неизвестного текста (*любого* в семантическом отношении) <...> неизмеримо сильнее роли определенного текста» [11; 37]. Несомненно, структура хуциевского фильма восходит к структуре романа «Евгений Онегин», строки которого тоже звучат в фильме. Говоря о «Заставе Ильича», С. Фрейлих заметил, что «перед нами роман в стихах» [14; 63–64]. Впоследствии мысль об «онегинском» начале фильма получит развитие в исследовании К. Курбатовой [7].

Действительно, важнейшие для Пушкина принципы фрагментарности бытия и его незавершенности в слове становятся ведущими принципами М. Хуциева. Реальность «Заставы» — реальность мерцающих смыслов; отсюда характерная для визуального ряда нечеткость контуров и размытость изображения. В «Евгении Онегине» автор смело входил в поэтический мир, становясь героем собственного романа. В фильме тоже размываются границы между реальным и вымышленным мирами — его авторы сами становятся частью создаваемой ими экранной реальности. Внимательный зритель увидит промелькнувшие лица Марлена Хуциева и Геннадия Шпаликова. Даже такого, секундного, пребывания в кадрах достаточно, чтобы обнажить условность грани, отделяющей жизнь от искусства. В самом подборе исполнителей усматривается определенная закономерность: многие роли отданы не актерам, а режиссерам и сценаристам — Андрею Кончаловскому, Андрею Тарковскому, Наталье Рязанцевой, Александру Митте. Знаменитый эпизод «Вечера в Политехническом»

с участием поэтов многими до сих пор воспринимается как документальная хроника 1960-х. И это пушкинское смешение «всего и вся» как нельзя лучше передает подлинное дыхание жизни.

Под таким углом зрения совершенно иначе прочитывается уже упомянутый эпизод в музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Сергей и Аня цитируют строки из восьмой главы «Евгения Онегина»:

Я знаю, век уж мой измерен,  
Но, чтоб продлилась жизнь моя,  
Я утром должен быть уверен,  
Что с вами днем увижусь я.

Игровое решение сцены не затмевает ее драматического смысла — всё яснее проступают контуры сюжета-расставания. «Онегинский эпизод» связан не только с судьбами главных героев фильма. Данная строфа соотнесена и с судьбами «внесценических персонажей». Как известно, именно эти пушкинские строки особенно любил В. Маяковский, и, по воспоминаниям современников, повторял их накануне рокового выстрела. Фильм Марлена Хуциева несет память о трагедии Маяковского. Показательно, что «Вечер в Политехническом» начинается с таких строк Андрея Вознесенского:

Политехнический —  
моя Россия! —  
ты очень бережен и добр, как бог,  
лишь Маяковского не уберег...

Фрагмент из «Письма Онегина» соотносим в какой-то степени и с судьбой Геннадия Шпаликова, который задолго до личной катастрофы предчувствовал «отмеренность своего века». «А что если взять и... повеситься / Так, под настроение» [15; 27], — писал он в одном из стихотворений еще в 1955 году. Именно Геннадий Шпаликов олицетворял собой судьбу поколения, выброшенного оттепелью на авансцену истории и вынужденного осознать, что плыть некуда: «Я днем искал подобный выход / И не нашел его нигде» [15; 178]. Не случайна тема пути как определяющая уже в раннем его творчестве:

Ах, улицы, единственный приют,  
Не для бездомных —  
Для живущих в городе.  
Мне улицы покоя не дают,  
Они мои товарищи и вороги.

Мне кажется — не я по ним иду,  
А подчиняюсь, двигаю ногами,  
А улицы ведут меня, ведут,  
По заданной единожды программе [15; 158].

Настало время обратиться к важнейшему эпизоду «Вечера в Политехническом». Документальность кадров обманчива, поскольку съемки были специально организованы и продолжались на протяжении пяти вечеров, поэты играли самих себя. Длющийся около 20 минут «Вечер поэтов» буквально разрушает линейное время киноповествования. Автономность эпизода подчеркнута его кольцевой композицией — поэтический вечер начинается и заканчивается фрагментами из стихотворения Вознесенского «Прощание с Политехническим». Этот композиционный круг сродни тому магическому кругу, который очерчивал Пушкин в стихотворениях, посвященных лицейской годовщине: внутри этого круга жизнь обретала свой идеальный смысл. Не случайно камера так внимательно следит и за вдохновенными лицами поэтов, читающих свои стихи, и за напряженными лицами слушателей. Пафос «Вечера» — пафос всеобщего единения. И если за пределами Политехнического звучали советские песни, то внутри его стен зал подхватывал «Сентиментальный марш» Булата Окуджавы. В окуджавинском марше поэтически очищался разрушенный сталинской эпохой революционный миф: «...“шестидесятники”, в сущности, восстанавливали первоначальный, идеальный смысл отношений между личностью и социумом, индивидуальной судьбой и историей, который предполагался исторической мечтой» [8; 122]. В последующие десятилетия в творчестве Окуджавы приоткроются глубинные основания русской истории, но в начале 1960-х он еще верит в возможность возрождения времени Первотворения.

К. Курбатова обратила внимание на связь «Вечера в Политехническом» с основными темами фильма [7]. Думается, что соотношение части и целого в «Заставе Ильича» сложнее и противоречивее. Идеальное пространство «Политехнического» одновременно и сопоставлено с реальным пространством, и противопоставлено ему. Важно, что прозвучавшие стихи образуют текстовое единство: «В сущности, мы имеем дело с гипертекстом, возникающим, собирающимся на наших глазах из абсолютно самостоятельных и “не подозревающих о существовании друг друга” текстов поэтических» [7]. Не претендуя на всеохватность решения вопроса, выделим основные смысловые линии этого гипертекста.

Едва ли не центральная тема поэтического вечера — преображение мира: поэты декларируют мысль о рождении новой реальности. Символичен в этой связи «Пожар в Архитектурном» Андрея Вознесенского. Огонь предстает у Вознесенского как очистительная стихия:

Все выгорело начисто.  
Милиции полно.  
Всё — кончено!  
Всё — начато!  
Айда в кино!

Поэзия шестидесятников призвана выявить высокий смысл в самых обыденных вещах, например, в стихотворении Е. Евтушенко «Москва-товарная»:

Состав с арбузами  
пришел из Астрахани!  
Его встречают  
чуть ли не с астрами!  
Студенты — грузчики  
такие страстные!  
Летают в воздухе  
арбузы страшные...

«Вечер в Политехническом» нес то идеальное соотношение между Словом и миром, поиском которого проникнута вся русская словесность. Это точка абсолютного равновесия, место, в котором поэзии возвращалась ее исконная функция — способность к прямому воздействию на реальность.

«Громкая» поэзия 1960-х антропоцентрична по своей сути, личность неизменно занимает в ней центральное положение:

Я не верю, что эти винтики  
На плечах нашу Землю держат.  
Посредине 20 века  
Облетают ржавые символы.  
Будьте счастливы, человеки,  
Люди умные, люди сильные!  
(Р. Рождественский)

Эпоха оттепели задавала новую точку отсчета на шкале истории. Новое время мыслилось как время вечной молодости, перед нами едва ли не самая значительная попытка в истории русской культуры отменить законы энтропии:

Как пахнут ночи! Мокрым камнем пристанью,  
пыльцой цветочной, мятою, песком...  
Мы молоды. Мы смотрим строго, пристально,  
мы любим спорить и ходить пешком...  
(Р. Казакова)

Кровь нисколько не отстучала,  
Я с течением лет узнал  
Утверждающее начало,  
Отрицающее финал.  
(М. Светлов)

Важно, что поэты-шестидесятники возвращали к жизни отнятую предшествующим историческим периодом веру в справедливость мироустройства. «Дуэль» Бэллы Ахмадуллиной по времени исполнения занимает в «Вечере» самое большое место. Главное в нем — преодоление случай-

ности истории (гибель Пушкина и Лермонтова) и выявление Высшего порядка, в основании которого лежит несомненное торжество истины:

Для их спасения — навечно  
Порядок этот утвержден,  
И торжествующий невежда  
Приговорен и осужден.

Жизнеутверждающий пафос «Вечера» противоположен атмосфере крайней неопределенности, которая пронизывает фильм. По своей смысловой структуре «Застава Ильича» соотносится с жанром романа-становления: это фильм о взрослении, о выходе послевоенного поколения за порог 20-летия. Не находя себе опоры в истории, герои пытаются обрести опору в культуре. По мнению Е.Марголита, внутренним сюжетом фильма является выход за пределы исторического времени во время культуры. Однако анализ авторской точки зрения позволяет говорить о том, что пространство культуры тоже заведомо утопично. Характерно, что идеальное пространство «Политехнического» замкнуто, оно не имеет выходов в мир, простирающийся за его пределами.

Таким образом, в «Заставе Ильича» человеческая личность пребывает между двух утопий — идеологической и культурной. В результате зритель соприкасается с промежуточной реальностью, лежащей по ту сторону каких бы то ни было предопределений, — самой *жизнью*. Выход в чистую жизнь был уже намечен в не-прозвучавшем стихе «Осени». «Корабль» поэта *плывет* за пределы текста — в пространство абсолютной свободы, еще не стесненное никаким Словом. На этот внутренний сюжет фильма, но в ином смысловом контексте, впервые обратил внимание О. Ковалов: «Это извечное противостояние трепетной реальности и мира возвышенных абстракций является истинным сюжетом ленты, рождая такое драматическое напряжение в самых вроде бы лирических кадрах “Заставы” и наполняя их тревогой, рождающейся вроде бы из ничего» [5]. Открытие реальности, располагающейся вне мифа, делает «Заставу Ильича» одним из самых значительных достижений отечественного кинематографа.

Наконец, отдельно скажем о выступлениях поэтов-фронтовиков. Все прозвучавшие военные стихотворения объединены идеей священной жертвы, приносимой во имя непрерывности жизни:

Разрыв-травой, травую-повиликой  
Мы прорастем по горькой,  
По великой,  
По нашей кровью политой земле... (П. Коган)

Тема искупительной смерти особенно рельефна в стихотворении Михаила Дудина «Соловьи», которое не входит в «Заставу Ильича», но

занимает центральное место во втором варианте фильма «Мне двадцать лет». Гибель героя («Он не дожил, не долюбил, не допил, / Не доучился, книг не дочитал») всецело оправдана будущим:

Пусть даже так. Потом родятся дети  
Для подвигов, для песен, для любви.  
Пусть их разбудят рано на рассвете  
Томительные наши соловьи.

Пусть им навстречу солнце зноем брызнет,  
И облака потянутся гуртом.  
Я славлю смерть во имя нашей жизни.  
О мертвых мы поговорим потом.

Подобные тексты были неотъемлемой частью «военной риторики», которая в свою очередь формировала советскую идеологию. В «Заставе Ильича» звучит тревожная мысль о том, что трагический опыт военного поколения не способен что-либо прояснить в сегодняшнем дне. Как это часто бывало в русской истории, «отцы» и «дети» оказались пленниками разных времен. В 1960-е идея искупительной жертвы уже не была так актуальна, как прежде. Наступило время, когда от человека впервые за многие годы потребовалось умение жить, а не погибать. Оказалось, что погибнуть во имя великой идеи проще, нежели жить без нее. «Я все равно паду на той, на той далекой, на гражданской, / И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной», — в заключительных строчках «Сентиментального марша» Булата Окуджавы сказалась трагедия поколения, вынужденного искать идеал не в настоящем и будущем, а в далеком, уже мифологизированном прошлом.

Поэтическую идиллию «Вечера в Политехническом» разрушает и фигура Бориса Слуцкого, являющаяся едва ли не ключевой. В отличие от других поэтов, читающих собственные стихи, Слуцкий произносит речь от лица погибших (М. Кульчицкого и П. Когана) и напрямую обращается к аудитории. Важно, что поэт не читает своих стихов, они оказываются за пределами «Вечера». Видение войны у Слуцкого не совпадало с точкой зрения большинства поэтов-современников. Вряд ли могли прозвучать со сцены Политехнического такие, например, стихи, опубликованные ко времени создания фильма и хорошо известные зрителю:

Когда мы вернулись с войны,  
я понял, что мы не нужны.

Захлебываясь от ностальгии,  
от несовершенной вины,  
я понял: иные, другие,  
совсем не такие нужны [10. С. 148].

Мы уже говорили о том, какое значение в фильме Марлена Хуциева занимают «отсутствующие структуры». «Застава Ильича» — фильм, скрывающий множество судеб, в том числе и судьбу Слуцкого. Трагическое мировосприятие не позволило ему вписаться в авангард советской поэзии. Сущность поэзии Слуцкого точно определяет Лев Аннинский: «Бытие на прицеле небытия» [1; 333]. Ему вторит Дмитрий Быков: «Вселенная Слуцкого есть сплошной дисгармоничный хаос» [2; 246]. Но дело даже не в этом очевидном несовпадении поэта и эпохи — явлении скорее типичном, нежели исключительном. Важно другое. Слуцкий так и не смог изжить ужаса войны. Как известно, поэт не печатал стихи, написанные им во время войны, пытался оставить страшный опыт в прошлом. Тем не менее, «Кельнскую яму» Слуцкий опубликовал, и это был акт гражданского мужества. Гибель «семидесяти тысяч пленных» не находила оправдания, идея искупительной жертвы была чужда поэту. Даже в стихотворении, посвященном великой Победе («В шесть часов утра после победы»), звучит все та же апокалипсическая тема:

Победу я отпраздновал вчера.  
И вот сегодня, в шесть часов утра  
После победы и всего почета —  
Пылает солнце, не жалея сил.  
Над сорока миллионами могил  
Восходит солнце,  
не знающее счета [10; 169].

Известный европейский философ Т. Адорно говорил о невозможности писать стихи после Освенцима. После «Кельнской ямы» Слуцкий продолжал писать стихи, но жить уже не мог. Дальнейшее существование стало постсуществованием. Ко времени создания фильма именно со Слуцким уже случилось то, что Г. Медведева — вдова Д. Самойлова — назвала «обвалом веры»: «Обвал веры у Слуцкого оказался смертельным. Он нашел своеобразную форму покаянного иночества: его уход от мира похож на обет молчания. Не только творческого молчания — вообще молчания» [13].

Таким образом, не-прозвучавшие стихи входят в структуру фильма наряду с прозвучавшими. То чувство тревоги, которое оставляет «Застава Ильича» у зрителя, связано в большей степени с тем, что расположено за рамками фильма. Зрителю необходимо пройти путь не только с героями фильма, но и освоить тот духовный опыт, который открывается поэзией. Благодаря подключению поэтического плана в «Заставе Ильича» возникает напряженное противостояние таких полюсов, как утверждение и отрицание, вера и безверие, обретение смысла и его утрата.

И последнее. Разговор в «Заставе Ильича» переведен в бытийственную сферу. Объектом рассмотрения в фильме Хуциева оказывается человек, находящийся перед руинами мифа. Миф, какие бы формы он ни принимал (в том числе, идеологические), есть важнейшая форма противостояния времени. За пределами мифологически оформленной реальности располагается только одна сфера — сфера чистого времени. Экзистенциальный драматизм получит свое разрешение в «Июльском дожде» (1967) — фильме, где образы времени вырвутся на первый план, а «дождь» и «часы» станут его основными героями [4]. Но именно в «Заставе Ильича» впервые в рамках отечественного кинематографа возник образ реальности-времени, расположенной по ту сторону Слова, — стихийной и не ограниченной в своих пределах.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Красный век: Эпоха и ее поэты: в 2 кн. М.: ПРОЗАИК, 2009. Кн. 2.
2. Быков Д. Советская литература: Краткий курс. М.: ПРОЗАИК, 2012.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.: Сов. писатель, 1971.
4. Друбек-Майер Н. Кино, часы и дождь: К предыстории образов-времени Делеза // Киноведческие записки. 2011. № 98. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/241-256.pdf>
5. Ковалов О. Четвертый смысл. «Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста // Искусство кино. 2008. № 11. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kinoart.ru/ru/archive/2008/11/n11-article16>
6. Козлов Л. Присутствие Пушкина // Козлов Л. Произведение во времени: Статьи. Исследования. Беседы. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 413–415.
7. Курбатова К. Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Киноведческие записки. 2004. № 68. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/10/>
8. Лейдерман Н., Липовецкий М. Русская литература XX века (1950–1990): в 2 т. М.: Академия, 2008. Т. 1.
9. Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012.
10. Слуцкий Б. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1989. (Б-ка сов. поэзии).
11. Смирнов И. Видеоуряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009.
12. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 23–109.
13. Фаликов И. Пусть будет // Вопросы литературы. 2006. № 5. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/5/sl11.html>
14. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992.
15. Шпаликов Г. Я жил как жил. М.: ЗебраЕ, 2013.
16. Ямпольский М. Второй план в советском кино // Сеанс. 2012. № 51/52. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://seance.ru/n/6/konec-sankt-peterburga/background-characters/>



*Е. И. Зейферт*

## Антология литературы российских немцев «Навстречу недоверчивому солнцу»

Навстречу недоверчивому солнцу: антология литературы российских немцев второй половины XX – начала XXI в. = Der misstrauischen Sonne entgegen: anthologie der Literatur der Russlanddeutschen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Anfang des 21. Jahrhunderts / под общ. ред. Е. И. Зейферт; ред. коллегия: О. К. Мартенс, С. В. Ананьева, Г. И. Данилина и др. М.: МСНК-пресс, 2012. – 640 с.

Как ответственный редактор и руководитель редакционной коллегии этого труда рада рассказать заинтересованному читателю о новой антологии.

Авторы антологии «Навстречу недоверчивому солнцу» / «Der misstrauischen Sonne entgegen» — российские немцы (Russlanddeutsche), то есть потомки германских эмигрантов в Россию. Это писатели, живущие (или жившие) в России и других странах СНГ, а также в Германии. И, конечно, писатели советского периода. Историческая судьба российско-немецкого народа полна перипетий, поэтому и образ отечества у него многогранен.

В названии антологии — цитата из стихотворения Роберта Вебера «О судьбе моего народа» («Vom Schicksal meines Volkes»). Это произведение представляет собой развернутую метафору. Автор сравнивает российских немцев с сухими семенами: «Сухие семена / выжатого лимона / в теплом песке / на берегу утренней Волги...» («Die trockenen Samen / einer ausgequetschten Zitrone / im heißen Sand / am morgendlichen Wolgaufer...»). Лирический герой бережно собирает сухие семена лимона и отправляет их вниз по реке — навстречу недоверчивому солнцу. Даже солнце не верит в силы российских немцев, но их движение вперед не напрасно.

Антология выпущена Международным союзом немецкой культуры (Москва). Руководителем проекта выступила первый заместитель председателя Международного союза немецкой культуры, вице-президент Федералистского союза национальных меньшинств Европы О. К. Мартенс. Редакционная коллегия представлена специалистами из разных вузов.

Ответственный редактор, руководитель редколлегии — доктор филол. наук, проф. кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ Е. И. Зейферт.

Члены редколлегии: канд. филол. наук, зав. отделом мировой литературы и международных связей Ин-та литературы и искусства им. М. О. Ауэзова Министерства образования и науки Республики Казахстан С. В. Ананьева; доктор филол. наук, проф. кафедры зарубежной литературы Тюменского госуниверситета Г. И. Данилина; доктор филол. наук, проф. кафедры теоретической и исторической поэтики

РГГУ Ю. В. Доманский; преподаватель немецкого языка Новоскатовского центра немецкой культуры, член Совета региональной немецкой национально-культурной автономии Омской области С. Г. Качеровская; канд. филол. наук, зам. исполнительного директора по проектной деятельности Международного союза немецкой культуры А. Р. Лейман; канд. филол. наук, доц. кафедры литературы, культурологии и художественного образования Омского гос. педуниверситета В. Г. Пожидаева; магистр филологии А. А. Шуклин.

Материалы о Герольде Бельгере, Алексее Дебольски и Рудольфе Жакмьене написаны С. В. Ананьевой; о Вольдемаре Гердте и Ольге Баумгертнер — А. А. Шуклиным; о Фридрихе Бельгере, Иоганне Варкентине, Якобе Шмале и Вольдемаре Шпааре — Г. И. Данилиной и А. А. Шуклиным; о Борисе Петерсе и Викторе Ротте — Ю. В. Доманским; о Елене Зейферт — Ю. В. Доманским и А. А. Шуклиным; о Нелли Ваккер, Вальдемаре Вебере, Роберте Вебере, Игоре Гергенрёдере, Эдмунде Гюнтере, Олеге Клингге, Роберте Лейнонене, Розе Пфлюг, Александре Райзере, Лоре Раймер, Лии Франк, Александре Шмидте и Викторе Шнитке — Е. И. Зейферт; о Викторе Гейнце — С. Г. Качеровской; о Нелли Дэс и Викторе Штреке — А. Р. Лейманом; о Викторе Кляйне, Нелли Косско, Венделине Мангольде, Норе Пфедфер — О. К. Мартенс; о Гуго Вормсбехере и Доминике Гольмане — В. Г. Пожидаевой.

Российско-немецкая литература, несмотря на исторические трудности, следует тем же законам развития, что и другие литературы, и, как все они, идет индивидуальным путем. В советское время ее замалчивали и не называли в перечне «пяти немецких литератур», к которым относили литературы немцев ФРГ, ГДР, Австрии, немецкоязычной Швейцарии и Румынии. Сейчас литература российских немцев переживает период обновления. С конца 1980-х – нач. 1990 гг. она раскрепостилась, задышала.

Казалось бы, общий для всех постсоветских литератур процесс — писателя лишили профессионального статуса, финансовой поддержки, литературные гонорары стали ничтожными — должен был ослабить и без того измученную российско-немецкую литературу. Но было много и положительных сторон. Новые произведения постсоветских авторов всех национальностей стали ценнее благодаря идеологической свободе. К тому же в это время бывшие советские литераторы окунулись в многообразие современной и возвращенной мировой литературы. Российским немцам изменение положения в стране дало особенно мощный толчок, ведь они вообще не привыкли к свободе, но уже выработали некоторый иммунитет в преодолении трудностей. Их нельзя было остановить отсутствием гонораров.

Конечно, в эти годы российско-немецкую литературу подточило разделение российских немцев на «немцев Германии» и «немцев СНГ», а также неполное двуязычие. Если бы каждый российско-немецкий литератор владел русским и немецким как языками творчества, единение в писательской и читательской среде было бы более тесным.

Внутренние резервы российско-немецкого этноса помогли писателям — российским немцам в Германии. В 1990-е гг. началось возрожде-

ние немецкого языка в творчестве. Остаток писательского контингента, не покинувший СНГ, обрел право голоса на русском языке и, на равных с другими, в печати.

Почему для антологии выбрана российско-немецкая литература именно вт. пол. XX – нач. XXI вв.? Этот исторический этап наиболее сложен для российских немцев, переживших депортацию, трудармию, спецпоселение, тщетность восстановления Республики немцев Поволжья, эмиграцию в Германию. На подобных этапах этнос наиболее резко и глубоко проявляет национальные черты. К тому же существует научная версия о том, что говорить о российских немцах как об окончательно сложившейся этнической группе можно только с 1941 г. — исторические трудности сплотили их.

Предназначение новой антологии — приблизить российско-немецкую литературу к широкой читательской публике, сделать нашу литературу частью словесности, активно востребованной не только российско-немецким, но и многонациональным читателем, показать живую картину состояния российско-немецкой литературы, в том числе очевидную искаженность ее развития, и стремление найти свой путь.

В чем особая актуальность выхода этой антологии? Этот вопрос тесно связан с другим: есть ли у российско-немецкой литературы читатель?

Портал RusDeutsch.ru в 2009 г. провел опрос с целью выяснения, владеют ли люди информацией о литературе российских немцев и как они оценивают ее современное состояние. Вопрос на сайте предполагал выбор варианта ответа. Практически сразу начали лидировать два ответа — «Ничего не знаю о литературе российских немцев» (этот ответ — абсолютный лидер) и «Литература российских немцев достигла классического мирового уровня». Считать российско-немецкую литературу классикой — значит тоже немного знать о ней. Ведь классику мирового уровня переводят на разные языки мира, у нее многонациональный читатель. С нашей литературой пока такого не происходит. Примерно пятая часть респондентов выбрала ответ «Литературы российских немцев сегодня нет», был активен и вариант «Литература российских немцев находится в состоянии упадка». А правильный ответ «Литература российских немцев переживает период обновления» — к сожалению, был явным аутсайдером.

Главный вывод, который напрашивался уже в процессе опроса: остро необходима популяризация российско-немецкой литературы. Российско-немецкую литературу важно привести к читателю, а читателю — к российско-немецкой литературе.

Важно насытить книжный рынок качественной российско-немецкой литературой, чтобы у читателя был к ней доступ, а авторы осознали, что немецкий и русский книжные рынки можно завоевать только на языке ори-

гинала или качественного перевода. Живя в Германии и создавая русскоязычные произведения, автор на исторической родине обречен на «широкую известность в узких кругах». Он может публиковаться в России на русском языке или в Германии в немецких переводах.

Чтобы приблизить российско-немецкую литературу к широкой читательской публике, в первую очередь необходимо солидными тиражами выпустить в свет книги первостепенных российско-немецких авторов — Виктора Шнитке, Вальдемара Вебера, Роберта Вебера, Олега Клинга, Виктора Штрека, Александра Райзера, Игоря Гергенрёдера, Виктора Гейнца, Александра Шмидта, Лоры Раймер и других талантливых писателей.

Российско-немецкой литературе нужен читатель не только российский немец. Неумеренное маркирование этничности литературы даже при ее тиражировании может лишь усугубить ее изоляцию в издательской и читательской среде. Количественный рост изданий здесь очень важен, но никто не гарантирует качественный скачок, законы диалектики могут сработать иначе. А продолжать вариться в собственном соку губительно.

Литература российских немцев долгое время комплексно не изучалась, и закономерно возникал вопрос — почему одновременно с началом процесса обновления литературы и пробуждением интереса к истории российских немцев и этнографии не было такого же интереса к истории литературы российских немцев? История российско-немецкой литературы — пласт как раз изученный, но только в сравнении с двумя другими основными литературоведческими областями — теорией литературы и литературной критикой. Над историей литературы российских немцев разных периодов, над ее классификацией и периодизацией работали Э. Репина, Франц Шиллер, В. Клейн, Д. Гольман, В. Эккерт, Г. Вормсбехер, Н. Паульзен, А. Дульзон, Д. Вагнер и другие ученые и деятели культуры. Общность их периодизаций — опора на историю советского и постсоветского периодов, но исторический критерий служит здесь литературным целям.

В период депортации и последующий за ней период преемственности между поколениями российско-немецких писателей нарушилась, но не исчезла. Преемственности не было в общепринятом, здоровом смысле: «Я читаю книгу старшего современника, я получаю эстетическое воспитание». Искажению преемственности было множество причин — уничтожение (моральное и физическое) российских-немецких писателей, их отдаленность (изолированность!) от культурных центров, невозможность для российских немцев не только получать высшее, в том числе литературное, образование, но даже уделять должное внимание письму, творчеству. И главная причина — жестокая цензура, практически полное табу на публикации. Российско-немецкая молодежь росла, в лучшем случае

читая произведения старших авторов в рукописных, нередко анонимных вариантах. У российско-немецкой литературы нарушена коммуникативная цепочка «автор — текст — читатель». «Оттепель» приоткрыла российско-немецкой литературе дорогу в печать, но произведения выходили в свет либо по-советски выхолощенными, либо ориентированными на особого, подготовленного читателя. Искушенный советский читатель был в целом готов к восприятию подтекста, российско-немецкий советский читатель — к тому же — к восприятию своего, национального подтекста. Понятна ли российско-немецкая литература того времени сегодняшнему читателю?

В сложных для российских немцев исторических условиях сформировался особый тип российско-немецкого читателя-«соавтора», способного считать смыслы национальных аллюзий, самостоятельно заполнить оставленные автором лакуны, уловить подтекст. Российско-немецкая литература оказалась малодоступной для широкой читательской публики. Причин тому несколько — кроме эзопова языка, разрыв с современной литературой вследствие изоляции, а также двуязычие.

Исторически возник замкнутый круг: российско-немецкая литература неизвестна, поэтому ее не читают и не изучают; российско-немецкую литературу не читают и не изучают, потому что она неизвестна.

Новая антология — шаг на пути к размыканию этого круга.

Помимо данной, популярной, антологии, важно издание и академической антологии с текстологическими комментариями, ранними и поздними редакциями текстов, вариантами переводов художественных произведений. Российско-немецкая поэзия, к примеру, вт. пол. XX — нач. XXI вв. может быть издана в формате большой серии «Библиотеки поэта» с обстоятельной вступительной статьей и богатыми примечаниями по поводу истории написания и издания (либо запрета на издание) произведений. В создании академической антологии помогут фонды общественных российско-немецких библиотек (к примеру, это научная библиотека Международного союза немецкой культуры, Москва; библиотека Землячества немцев из России, Штутгарт), а также частные архивы рукописей и книг, хранящиеся, например, у Герольда Бельгера, Гуго Вормсбехера и автора этой статьи.

Нуждается в отдельном издании и антология российско-немецкой литературы для детей (яркие авторы — Нора Пфеффер, Нелли Ваккер, Надежда Рунде и др.).

На сегодня имеются немногочисленные антологии и сборники российско-немецкой литературы:

- 1) антологии российско-немецкой поэзии и прозы, такие как «Anthologie der sowjetdeutschen Literatur. In 3 Bänden» (сост. Р. Жакмьен, ред. К. Эрлих; Алма-Ата, 1981), «Zwischen "Kirgisen-Michel" und "Wolga, Wiege unserer Hoffnung". Lese-

- buch zur russlanddeutschen Literatur. Sonderausgabe der Wochenschrift "Zeitung für dich"» (сост. О. Бадер, Э. Берг и Н. Паульзен; Славгород, 1998); «Russlanddeutsche Literatur. Lesebuch» В. Мангольда (Штутгарт, 1999);
- 2) коллективные сборники, такие как «Vaterhaus» («Отчий дом»), «Die Glocken in der Erde» («Подземные колокола») и др.;
  - 3) книги, включающие в себя антологические выборки текстов российско-немецких авторов: «Russland-Deutsche Autoren. Weggefahren, Weggestalter 1964–1990» Р. Кайля (Flensburg, 1994);
  - 4) хрестоматии, к примеру, «Sowjetdeutsche Literatur. Lehr- und Lesebuch für die 8. Klasse der Schulen mit muttersprachlichem Deutschunterricht» (М., 1989).

Отличие новой антологии от уже выпущенных в том, что она охватывает период вт. пол. XX – нач. XXI вв., который наиболее сложен для российских немцев; дает не только историко-литературный, но и теоретический обзор литературы российских немцев; представляет имена, редко встречающиеся в прежних антологиях или не встречающиеся в них (Виктор Ротт, Борис Петерс и др.); предлагает ряд автопереводов произведений российско-немецких литераторов; ориентирована на современного читателя «качественной» (термин гл. редактора журнала «Знамя», проф. С. И. Чуприна) литературы.

Составители антологии относят к писателям — российским немцам именно этнических *Russlanddeutsche*, но допускают редчайшие исключения, следуя в этих отступлениях расширительному пониманию российско-немецкой литературной группы Герольдом Бельгером. В свой биобиблиографический справочник «Российские немецкие писатели» он включил три категории литераторов, которые обозначил следующим образом: «немецкоязычные немцы, пишущие, главным образом, о жизни немцев», «этнические немцы, пишущие на русском или других языках, преимущественно на немецкую тематику» и «представители иных национальностей, пишущие на немецком языке и на немецкую тематику и живущие на территории экс-СССР».

По расширительному пониманию, к российско-немецким литераторам относится, к примеру, Лия Франк. Автор еврейской национальности, она буквально срослась с культурой российских немцев — ментально и духовно. Л. Франк родилась в 1921 г. в Каунасе, с 1960 года жила в Душанбе, где преподавала в университете немецкий и латинский языки. Была активной участницей советских немецких конгрессов и съездов. В 1988 г. эмигрировала в Германию. Пишет произведения на немецком языке, активно публиковалась в сборниках российско-немецких писателей.

Размышляя о феномене русского человека, писатель Юрий Мамлеев пришел к выводу, что не только в русском от рождения, но и в иностранце может воплотиться русская душа. Так и российско-немецкая ментальность может быть воспринята человеком другой национальности. Но еще

раз подчеркнем: критерий этнической принадлежности важен, и такие литературные явления, как творчество Лии Франк, — лишь исключения, подчеркивающие правило.

Российские немцы нередко пишут на немецком и русском языках, это уникальная этническая черта. Выделяются различные виды использования ими языка в творчестве. Наиболее интересный из них — *полное (двустороннее) двуязычие* (термин проф. В. В. Бадикова). Так, Вальдемар Вебер и Александр Райзер одинаково свободно пишут на немецком и русском языках. *Неполное (одностороннее) двуязычие* (его же) включает в себя две разновидности. В первом случае писатель пишет преимущественно на немецком языке, владея русским и переводя с русского на немецкий (Иоганн Варкентин). Во втором — использует в своем творчестве русский язык, зная немецкий и прибегая к нему в переводах с немецкого на русский (Роберт Лейнонен). Одноязычие также представлено двумя разновидностями: автор использует в своем творчестве только русский язык (Борис Петерс); автор пишет только на немецком (Нелли Дэс).

Творчество автора может эволюционировать, к примеру, от одноязычия к неполному или даже полному двуязычию (либо в обратной последовательности). Молодые российско-немецкие авторы, в детском или юном возрасте эмигрировавшие в Германию, пишут преимущественно на немецком языке (Лена Классен, Иоганн Трупп, Антон Митляйдер, Нелли Гергенрёдер и др.). Преобладание немецкого или русского языка зависит от территории проживания.

Целевая направленность этой книги — максимально широко отразить ментальные возможности российско-немецких писателей, представляя их произведения на двух, русском и немецком, языках, в том числе автопереводы с немецкого на русский и с русского — на немецкий. Мы отбирали лишь те тексты, которые являются результатом непосредственной творческой деятельности автора, плодом его художественного мышления: в книгу не включались переводы, сделанные другими авторами. Тексты в антологии отражают разные типы двуязычия.

В выборе тематики произведений для новой антологии составителям пришлось исходить из двух диалектически противоположных принципов. Первый — ориентация на широкого читателя художественной литературы, то есть в первую очередь отбор произведений по критерию высокого качества. За этим следует намеренный отказ от произведений с предельно узкой тематикой, обращение к «вечным», внациональным темам. Второй принцип — сохранение этнической российско-немецкой идентичности, то есть создание специфического мотивного поля, формирование круга тем, прямо или косвенно связанных с ментальными переживаниями

российских немцев, в том числе в произведениях с автобиографическими элементами.

Каким образом можно соединить эти два требования в одном с пользой для читателя? Мы руководствовались принципом «золотой середины», а именно стремлением отойти от крайней узости и максимальной широты тематики. Так совместились две диалектически противоположные задачи — создание «золотой коллекции» российско-немецкой литературы, интересной для широкого и элитарного читателя, и отражение живого процесса затрудненного развития российско-немецкой литературы вт. пол. XX – нач. XXI вв. в предельно неблагоприятных исторических условиях. Читателю важно знать, из какого широкого, живого материала сделана выборка произведений, на каком фоне они бытовали, ощутить специфику представленной в сборнике литературы.

Важной составляющей новой антологии стало отражение в ней особой российско-немецкой ментальности, этнической картины мира российских немцев — на уровнях тем, образов, мотивов, русско-немецкого двуязычия, жанрового поля.

Российско-немецкая литература сейчас, не забывая прошлого, уже активно обращается к «вечной», наднациональной тематике. Идентичность российских немцев в литературе (и в искусстве в целом) может проявляться не только прямо, но и косвенно. Поэтому сугубо российско-немецкая тематика — доминантный, но не обязательный признак литературы российских немцев. Их этническую картину мира можно передать не только на тематическом уровне.

Таким образом, принципами создания новой антологии становятся прямая этническая принадлежность ее авторов к российско-немецкому этносу, высокое эстетическое качество произведений, отражение этнической картины мира российских немцев, особая тематика, русско-немецкое двуязычие авторов.

Наша антология не стремится давать подробные сведения о жизни авторов. Ведь имеется биобиблиографический справочник Г. Бельгера «*Russlanddeutsche Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*» (последнее переиздание, на немецком языке, — 2010 г.), к которому читатель всегда может обратиться.

Каков принцип отбора имен для антологии? В его основу положен метафорический образ «зёрен на ладони», который интерпретируется так:

Опускаем ладони в отборное, золотое зерно и поднимаем к свету те зёрна, что оказались на ладонях. Этим зёрнам мы даем жизнь, растим для читателей. Остальные ждут своего света. Вслед за нашей антологией неизбежно выйдут в свет другие. И эта книга будет расширяться при последующих переизданиях.



Антология нуждается в расширении. Читатель держит в руках книгу, судьба которой, при счастливом стечении обстоятельств, — будет дополняться новыми именами и текстами при последующих переизданиях. О таких писателях, как Александр Реймген, Рейнгольд Лейс, Вольдемар Эккерт, Владимир Гесс, Лена Классен и др., уже готовятся материалы.

Антология может не просто расширяться, а стать многотомным изданием. Ведь в нашей литературе много достойных имен. Это Андреас Крамер, Давид Иост, Андреас Закс, Давид Лёвен, Освальд Пладерс, Зепп Остеррайхер (Борис Брайнин), Эвальд Катценштайн, Николаус Райхерт, Леонгард Маркс, Эрн Гуммель, Леонид Гартунг, Вильгельм Брунгардт, Александр Бреттманн, Герман Арнгольд, Иоганн Бер, Герберт Генке, Сергей Герман, Элеонора Гуммель, Евгений Мауль, Антон Митляйдер, Арно Прахт, Вольдемар Эйснер, Константин Эрлих, Генрих Дик, Эльза Ульмер, Владимир Штеле, Надежда Рунде, Агнес Гизбрехт, Анатолий Штайгер, Курт Гейн, Эдмунд Матер, Александр Фитц, Виллибальд Файст, Альвина Беннер, Георг Гааб, Валдемар Люфт, Вальдемар Ванке, Светлана Фельде, Эдуард Бернгард, Олег Эйрих, Эдуард Венц, Нина Лёзер, Фридрих Миллер, Егор Гамм, Валентина Раймер, Ида Барстон, Бруно Томан, Инга Томан, Юрий Шайдт, Станислав Шайдт, Ульяна Ильина, Владимир Гесс, Иоганн Трупп, Юрий Бендер, Валентина Коробова, Эльвира Шик, Виктория Мораш, Игорь Майер, Елена Гриненвальд, Ольга Зайтц, Павел Блюме, Евгений Больдт и мн. др.

Пусть простят меня те, кого я не упомянула, но чье творчество ценю и изучаю. Помимо «чистых» писателей, важно уделить внимание авторам с яркой публицистической составляющей творчества — Эрнсту Кончаку, Герхарду Вольтеру, Роберту Корну, Розе Штейнмарк, Артуру Герману, Нине Паульзен, Давиду Вагнеру, Рейнгарду Кёльну, Лео Герману и др.

Границы списка имен открыты.

Важно отдельно сказать об особом российско-немецком «авторе» — «Autor unbekannt», «der Anonym» [«Автор неизвестен», «аноним»]. В сложных исторических условиях некоторые имена оказались затерянными, а отдельные авторы под страхом усиления репрессий намеренно не подписывали свои произведения. Если говорить об исторической памяти, то памятником неизвестному российско-немецкому писателю-анониму, который в суровое время не мог расписаться под своим произведением, как под приказом о собственной смертной казни, должно стать возвращенное ему имя.

Российско-немецкая литература — это уникальное художественное явление, рожденное своеобразным молодым этносом, судьба которого полна исторических перипетий. Это часть мировой литературы. Приглашаем вас к ознакомлению с ней.

Сердечно благодарю коллектив составителей антологии за неравнодушное отношение к непростому художественному материалу.

*М. В. Серова*

## К ПРОБЛЕМЕ «ЛИЧНОЙ ФИЛОСОФИИ» ЛЮДМИЛЫ КУТЯНОВОЙ\*



На сегодняшний день имя Людмилы Кутяновой прочно вписано в контекст удмуртской женской поэзии наряду с именами Татьяны Черновой, Аллы Кузнецовой, Галины Романовой. Однако этот литературный контекст мало знаком русскоязычному читателю в связи с совокупностью очевидных социокультурных обстоятельств.

Во-первых, как констатировала Л. П. Федорова, «в удмуртской литературе женская литература имеет лишь вековую традицию, женщина-удмуртка заявила о себе только в начале нашего (уже прошлого. – М. С.) столетия»<sup>1</sup>.

Во-вторых, несмотря на то, что вышеперечисленные авторы переведены на русский язык, эта поэзия, в силу своего этнического генезиса, требует так называемого «двойного перевода» — с русского на русский — так как подобная процедура, на наш взгляд, — единственный путь к осуществлению межкультурного диалога, ибо позволяет сконструировать как модель общенационального сознания, так и систему «личной философии»<sup>2</sup>.

По поводу семантических и эстетических возможностей перевода В. Е. Владыкин выразился афористически безукоризненно: «Перевод, как говорится, тот же ковер, но с изнанки»<sup>3</sup>. Известный этнограф и историк также сформулировал мысль, объясняющую инвариантность тем и мотивов женской поэзии, о которых писала В. Г. Пантелеева<sup>4</sup>. Эти мотивы, с поверхностной точки зрения, можно воспринимать как однообразие смыслового и эмоционального диапазона, что затрудняет разговор о «личной философии»: для удмуртского уклада ценно понятие «община» — «...община всегда проповедовала “быть сообща”, “как все”, “не выделяться”. Это была своеобразная философия социальной мимикрии, человек как бы полностью растворялся, терял свое лицо, точнее, он его так и не обрел <...> Очевидно, не случайно в удмуртском языке так и не выработалось понятие “личность”»<sup>5</sup>.

---

\* Работа выполнена при поддержке проекта № 12-И-2021 Президиума УрО РАН «Литературные стратегии и индивидуальные художественные практики пермских литератур в общероссийском социокультурном контексте XIX – первой трети XX века».

Тем не менее в XX веке национальное мироощущение, воплощенное в художественных формах, осуществило эволюцию, которую рельефно прочертила Л. П. Федорова: «Удмуртская женская литература, на мой взгляд, представлена тремя волнами, в которых четко обозначены следующие периоды: 1920–30-е гг. (Ашальчи Оки, Мария Баженова <...> 1960-е (Степанида Иванова, Лидия Чернова, Алевтина Аникина, Юлия Байсарова, Людмила Хрулева и пр.), 1980–90-е (Людмила Кутянова, Татьяна Чернова, Галина Романова...»<sup>6</sup>.

На наш взгляд, примечательно, что Людмила Кутянова прочно связана с третьей волной художественных поисков, то есть с периодом, когда, по мнению В. Л. Шибанова, в национальной культуре ярко проявил себя этнофутуризм — направление, к которому принято относить совсем других авторов: М. Федотова, П. Захарова, самого В. Шибанова, Р. Мина, С. Матвеева, Л. Нянькину и др.<sup>7</sup>

В. Л. Шибанов приводит мнение Ф. К. Ермакова о том, что этнофутуризм — очень широкое понятие, так как Кузубай Герд и Ашальчи Оки — «лучшие футуристы <...> зато с творчества современных этнофутуристов О. Четкарева и В. Ар-Серги начинается <...> закат истинного этнофутуризма»<sup>8</sup>. Сам В. Л. Шибанов считает, что «этнофутуризм — это диалог с фольклором, точнее, архаической мифологии с постмодернистской современностью»<sup>9</sup>.

Если абстрагироваться от эстетики абсурда, неотъемлемой составляющей этнофутуризма, а сделать акцент на глубинном этническом компоненте удмуртской женской поэзии, то именно в ней можно почувствовать мучительную попытку диалога поэтического сознания, базирующегося на древних архетипических структурах, с современностью, ибо, как писал В. Е. Владыкин, «именно через женщину передавалась религиозно-мифологическая информация <...> Удмуртские предания связывают воршудские названия с именами “счастливых женщин”, прародительниц, которым впоследствии стали поклоняться удмурты»<sup>10</sup>.

Важно также учесть, как пишет В. Г. Пантелеева, что «...национальная среда и опыт формируют социальный стереотип — “модель поведения” человека, которая ярче всего, пожалуй, бывает спроецирована в любовной лирике, а ранее — в народной песне»<sup>11</sup>.

Этот стереотип воплощается в таких тематических комплексах женской поэзии, как: «любовь — горе, беда, боль, несчастье», «любовь — разлука, одиночество», «любовь — неутоленное ожидание», «любовь — страх потери счастья», «любовь — жалость», «любовь — горькая судьба, участь, доля»<sup>12</sup>. Конечно, этот стереотип характерен и для русской, как женской, так и не женской, поэзии, но именно в удмуртском поэтическом

сознании столь интенсивно выражено «очень четкое противопоставление любви счастью»<sup>13</sup>.

О своеобразии поэзии Л. Кутяновой Л. П. Федорова отмечала, что она «реалистична и песенна»<sup>14</sup>. В. Г. Пантелеева в характеристику лирической героини поэтессы включила следующие качества: «Она креативна, т. е. сверхчувствительна, наделена обостренным воображением, даром прорицания, склонна к бреду, полету души, магии...»<sup>15</sup>.

Эти общие наблюдения, учитывающие и литературный контекст, бесспорны, однако они не снимают вопроса о «личной философии», определяющей статус автора и его место в истории литературы — в более универсальном дискурсе, нежели национальный, хотя без учета этнического компонента эту философию вряд ли возможно реконструировать.

На наш взгляд, самым декларативным стихотворением Л. Кутяновой является стихотворение «Так хочется жить», которым открывается ее подборка в сборнике «Мир женской души»<sup>16</sup>:

Так хочется жить,  
Чтобы сердце взмахнуло крылами  
И взлетело бы к звездам полночным,  
И светило б оно вместо солнца...

.....  
Так хочется жить.  
Так хочется жить.

.....  
Чтобы мысли мои расцветали,  
Как сады на ухоженных землях,  
Чтобы мысли мои городами  
Вырастали, как мощные горы...  
Так хочется жить.

.....  
Так хочется жить,  
Чтобы ты среди разных имен  
Только имя мое отличал бы...  
.....  
Чтобы ты обессилел, когда  
Вдруг посмеешь покинуть пределы  
Мной любимого дома. И снова  
Чтобы в дом ты вернулся, любимый...  
Так хочется жить.

Стихотворение состоит из трех десятистрочных строф, в которых выражены ценности лирической героини. Эти строфы скреплены шестикратным повтором: «Так хочется жить», — выполняющим сакральную, магическую функцию. Аксиологическая шкала, обеспечивающая героине жизненную витальность, базируются на эмоциональной и интеллектуальной целостности субъекта высказывания, который вписан в идеальную

модель мира. И, несмотря на то, что по вертикали «верхом» этой модели являются «звезды», «солнце»; в середине — «сады», «горы»; и только внизу — «дом», именно это понятие сопровождает эпитет «любимый», соотносимое также с героем и даже отождествляемое с ним. В этом смысле героиня проявляет креативное начало на уровне не только женской магии (сакральный повтор), но и — активного мужского жизнестроительства, ибо, как писал В. Е. Владыкин, «...он [крестьянин] своими руками готов строить этот совершенный, по его воззрениям, мир, причем не где-нибудь за тридевять земель, в каких-то обетованных странах, не в небесах, а вот тут, на родной земле, прямо у себя на дворе»<sup>17</sup>.

Так в контексте религиозно-мифологического архетипа в поэтическом сознании Л. Кутяновой преодолевается модель поведения, связанная с переживанием национальной депрессии, обусловленной более поздними культурно-историческими катаклизмами, что, конечно, не устраняет в ее стихах ни общечеловеческого, ни чисто женского трагизма.

Общечеловеческий трагизм обусловлен в первую очередь переживанием неумолимого *бега времени*, наиболее обостренно ощущаемый женской натурой. Об этом — стихотворение «Идут года»:

Идут года, идут.  
Их не удержишь никакой мольбой,  
Не остановит их запрет любой,  
Любой тобой построенный редут, —  
Они идут, идут.  
Морщины оставляя на челе,  
На сердце раны. Видно, на земле  
Уже не зарубцуются они,  
И оттого печальны наши дни.

В данном случае общепозитическая рефлексия индивидуализируются смысловым нюансом, суть которого состоит в понимании, что перед вечностью бессильно даже Слово в его сакральной молитвенной функции, чутко воспринимаемой удмуртским национальным сознанием. Именно в процессе молитвы любой этнос конструирует идеальную модель мира. Как пишет В. Е. Владыкин, «слову придавался сакральный смысл. Сама закликательная речь уподоблялась акту магического творения, достижению желаемого»<sup>18</sup>. Таким образом, несмотря на актуальный для поэтического сознания Л. Кутяновой религиозный архетип, романтический идеал бессмертия нивелируется трезвым реализмом, основанным на эмпирическом опыте.

Концепция жизни укладывается Людмилой Кутяновой в афористическую формулу, лаконизм которой говорит сам за себя:

Наша жизнь —  
Это крик единственный  
От рождения до упокоения,  
Крик отчаяния и мольбы:  
«Полюби меня!  
Полюби!».

В качестве адресата обращения уместно понимать не героя традиционных чувственных переживаний, а трансцендентный абсолют — Бога, которому подвластны логика и содержание человеческой жизни: «от рождение до упокоения», о чем свидетельствует указание на жанровый архетип — «крик мольбы».

«Мольба» как инвариант молитвы — пожалуй, наиболее характерная для лирического мышления Л. Кутяновой поэтическая форма, во многом определяющая специфику выражения любовных чувств лирической героини. Иногда эта специфика обозначена прямо (стихотворение «Мольба»), порой она реализуется в словесной формуле, вынесенной в название и эмоционально усиленной кольцевым повтором в финале. Так, стихотворение «Помоги мне» заканчивается мольбой о духовной помощи, проявленной с самого начала: «Ты помоги мне, / Слышишь, / Милый мой...».

Основной корпус текста составляет портрет героя и его внутренняя характеристика как экзистенциальные загадки для героини, что опровергает традиционный женский стереотип о примитивности мужской психологии:

О, ты не прост.  
Скажу наверняка.  
Тебе легли на плечи облака,  
И золотые солнышка лучи  
В твоих кудрях играют до ночи.  
И ветер удивляется тебе,  
Себя с тобою чувствуя слабей.  
И даже ветер, слышишь, милый мой,  
Защиты ищет у тебя порой.  
Ведь ты большой,  
О, ты такой большой!

С архетипической точки зрения, перед нами, вероятно, образ древнего Алангасара, с которым героиня дерзает вступить в духовное состязание: «Ты гордый! Да. / Смирить твою гордыню / Решила я...». Однако ее решимость не опровергает первичности мужского начала, с которым связываются и языческие, и христианские представления о Боге. В данном случае цель ее не утверждение женской самости, а попытка реализации своего духовного роста («Чтоб вырасти с тебя величиной»), неосуществив-

мой без духовно-волевой поддержки со стороны героя, что обеспечивало бы ей внутренний стержень — непоколебимый «ствол».

Стереотип об упрощенности мужской психологии разрушается и в других стихах Л. Кутяновой, герой которых — всегда тайна, и разгадка ее сопоставима с самопознанием лирической героини: «А в глазах, а в глазах у тебя / Что за мир потаенный такой? / Рядом был, не сказал ничего / И унес мое сердце с собой».

Идеализация героя-великана формирует в ее поэтическом мироощущении, как уже было сказано, образец духовного роста, который связан с религиозно-мифологическим культом в стихотворении «Деревья»:

Словно люди, деревья  
Все спешат, подрастая,  
Все растут,  
                                свои ветви  
В небеса простирая.  
.....  
Ах, березка, не скрою,  
Я, как дерево.  
                                Мне бы  
Дотянуться рукою  
До высокого неба.  
.....  
С каждым годом все выше  
Я расту,  
                                как деревья.  
Выше звездного неба,  
Где никто еще не был...

Здесь деревья воплощают ту самую духовную вертикаль, символизирующую стремление к Богу, мечту о трансцендентной высоте, связанную с идеей самоосуществления в мироздании.

Конечно, тема любви как способ воплощения определенной социокультурной модели поведения реализуется в стихах Л. Кутяновой и на традиционном межличностном уровне взаимоотношений мужчины и женщины. Однако и в этом аспекте можно обнаружить элементы «личной философии» поэтессы, обеспеченные ее этнокультурным психотипом. Приведем в пример стихотворение «Рождение любви»:

Сердце страшится еще  
                                предстоящих вздохов глубоких.  
Сердце лукавит еще,  
                                боясь перемен,  
Сердце стремится еще  
                                обойти эту клетку сбоку —  
Черным ходом сбежать  
                                и от верности, и от измен.

Любовь в человеческом, а не в метафизическом измерении, связана в поэтическом мире Л. Кутяновой с чувством страха перед ситуацией духовной несвободы, ибо эта ситуация, в которой человек (не важно, женщина или мужчина — здесь не обозначен гендерный статус субъекта высказывания) лишен личной инициативы. Он вынужден подчиняться роковой неизбежности, предопределенной его родовой человеческой сущностью: «Но — задвинут засов — / И уже не поможет ни шепот, ни крик».

Трагизм любовной ситуации в лирике Л. Кутяновой во многом определяется диалектикой «судьбы» и «случая», их драматическим расхождением:

Средь многих лиц в толпе —  
Одно мелькнуло...  
Мне сердце подсказало: это — ты!  
Всю память наша встреча всколыхнула,  
Все прошлые и новые мечты.

Но возвратились с полпути обратно  
Все чувства,  
Пробужденные тобой.  
Лишь потому, что стало мне понятно:  
Ты не признал меня, желанный мой.

Важно отметить, что для лирической героини Л. Кутяновой свойственно философское отношение к этой диалектике. Так называемая «не-судьба» не опровергает ценностного статуса отношений «сердце в сердце», поскольку, если даже герои разошлись в рамках реальных жизненных обстоятельств, взаимность всё равно осуществилась на тонком, эмоциональном, психологическом уровне. Образы, сопровождающие этот план взаимоотношений, — образы-символы: «солнце», «молния», «звезда» («Любимому моему»): «Вспыхнет молния в небе — и нет следа. / И забудет о ней звезда. / Сердце в сердце веками живет порой, / Мой красивый, любимый мой». Именно эти образы придают ситуации не индивидуально-психологический, а универсально-мифологический смысл. И такая жизненная установка позволяет героине достойно справляться с «расхождением с судьбой», подавлять свои душевные порывы, признавая самодостаточность «другого» и «другой» — той, которую он предпочел («Иди», «Играла легко...», «Я не виновата», «Другая», «Кольцо», «Свадьба», «Смущение» и пр.). Во всех этих текстах варьируется ситуация рефлексии по поводу того, насколько человек способен влиять на исход того или иного случая, виновен ли он в своем личном трагизме. В стихотворении «Я не виновата», построенном на характерном для Л. Кутяновой приеме закольцовывания текста формулой, вынесенной в название, представлен личный итог размышлений на данную тему:



Всё искала тебя, исходила моря,  
Опускалась в глубины — на самое дно,  
В облака поднималась... Вина ли моя,  
Что с тобою не встретились мы все равно.

Научиться бы жить. Только как без тебя?  
Ты всегда был моим неувиденным сном.  
Догорела надежда. И, зная, не судьба.  
Видно, ты стороною обходишь мой дом.  
.....  
Луч искал тебя,  
                        в сердце родившись моим,  
И вернулся назад. Виновата ли я?

При всем том, что на психологическом уровне лирическая героиня стремится, как мы говорили, к духовной соразмерности, волевому мужскому началу, на поведенческом уровне она верна национальному психотипу, предполагающему застенчивость или робость по отношению к жизненным и, в частности, любовным обстоятельствам. Так, в стихотворении «Я навстречу милому шагну ли?» скромность не позволяет героине проявить инициативу, почти обещающую ей счастье с возлюбленным, несмотря на то, что она чувствует взаимность влечения («ведь, похоже, / Обо мне задумался он тоже»). И результат ее колебаний — одинокий удел: «Оглянулась — вижу: опоздала...».

Характерно, что и герой не решился сделать первый шаг навстречу судьбе. То есть робость по отношению к жизни в этническом дискурсе отнюдь не гендерная характеристика — она указывает на общечеловеческий смысл развернутой межличностной ситуации.

Тем не менее, женскую «потерю» в данном случае можно воспринимать и как «обретение»: героине удалось остаться самой собой, сохранив свою женскую и национально-культурную идентичность, то есть психологическую целостность.

Об этом же — стихотворение «По-разному приходит к нам любовь, где говорится о бессилии человека перед логикой жизни, о невозможности прогнозировать счастье, ухватиться за «однажды» и бесстрашно встретить случай как вождеделенное «волшебство»:

По-разному приходит к нам любовь,  
Ее путей к сердцам не распознать.  
Хотела в мае встретиться с тобой,  
Но вот сентябрь. И сколько можно ждать?

Возможно, усталилась, что мечты  
Однажды рухнут? Или взгляд его  
Тебя испепелит, и станешь ты  
Его рабой. Исчезнет волшебство.  
.....

Однажды он пришел и рядом сел,  
Но робко, как случается во сне.  
И кто из нас двоих был так несмел?  
Прости, что я тоскую по весне.

«Тоска по весне» — это тоска по зарождению новой жизни, так как лирическая героиня Л. Кутяновой, в силу своего этнического менталитета, чутко ощущает биологические ритмы природного космогонического цикла, от которых напрямую зависит ее эмоционально-психологическое состояние. Особенно обостренно переживает она переходные периоды в природе, олицетворяя природные явления. Так в стихах воссоздается почти мистическая атмосфера мироздания. В стихотворении «Февраль» февраль представляет образ злого языческого божества, участвующего в ежегодной схватке между жизнью и смертью: «Летит февраль, деревья гнет к земле, / На вой уже похожи взрывы смеха. / Весь мир мечтает погрести под снегом, / Весну предчувствуя, становится все злей».

Лето воспринимается как пик жизни («Когда зацветает цветок грозы»), однако и в эту пору героиня предчувствует приближение конца жизненного процесса — не только в природе, но и на уровне духовно-биологического существования человека: «Весь август придет потом...».

Именно такое переживание неотвратимой смены периодов оживления и умирания побуждает ее ценить витальные моменты полноты бытия. Драматизм существования (бытовой и экзистенциальный) преодолевается в процессе растворения в природе, который обеспечивает ей условия духовного полета («Обнимусь с травой густо...»): «...Позабуду все печали — / Жить с печалью не хочу! / Крепнут крылья за плечами, / Вот возьму и улечу!».

Что касается эмпирического ракурса существования лирической героини Л. Кутяновой, то в ее стихах есть единственное указание на возраст и житейский опыт («Мечтаю...»): «Но возраст / Не дает уже расправить крылья. / И сын подрос. / И груз обид и слез — растет...».

Повседневность жизни тоже обрисована лишь фрагментарно в не самом характерном для поэтического мироощущения Л. Кутяновой стихотворении «В дождь»):

Снова сумрачный день, снова тяжкая мгла  
Мне высокой тоскою на плечи легла,  
И небесные воды, покинув жилие,  
До краев переполнили сердце мое.

Дождевую слезу на ладонь я приму.  
Исстрадавшей, кто мне ответит: кому  
Предназначен течением будущих дней  
Этот сумрак души моей, веры моей?

.....  
Кто ответит душе? Замирает душа.  
Дождь идет не спеша, дождь идет не спеша...

В данном случае «сумрак души» подвергает сомнению веру в смысл личного существования человека.

Однако, помимо ценности личного статуса человека в бытии, Л. Кутянова активно выражает идею родового начала, посредством которой реализуется не только стоицизм перед лицом жизненной трагедии, но и так называемое «веселье в печали»:

Муж любимый ее взят проклятой войной.  
Было счастье и вот — будто смыло волной.  
Вечерами Матрена песни дочери пела,  
И на сердце ее как-то сразу теплело.

А ночами глухими горем наполнилась грудь,  
Не могла до утра глаз в потемках сомкнуть.  
Сколько в пламени слез дум горячих сожгла!  
Но не гасла надежда, в сердце радость жила.

Словно свет лучезарный эта вера горит.  
Буйной радугой красок в сердце радость хранит.  
А соседи порой головою качали,  
Удивлялись: «И что за веселье в печали?..»

В удмуртском менталитете представления о счастье связываются в первую очередь с детьми как символом будущего, а песня для удмурта — непереносимое условие «веселья в печали». В женском исполнении — это способ реализации жизнеустойчивого эмоционального психотипа. Именно песней преодолевается усталость от повседневных забот и межличностных неурядиц. В ней растворяются бытовые обиды («Сердце устало страдать...»): «...Любовь моя, неужели / Мы свою песню допели? / Новый рождается день, / Твоя растворяется тень».

В песне осуществляется акт личной и общечеловеческой памяти, ибо удмуртский менталитет в песне хранит свой культурный код, в котором зашифрована тайна жизни и смерти, а также содержится потаенный смысл любви:

Свистал и щелкал соловей  
Среди раскидистых ветвей  
Черемухи твоей.

Он пел о том, как я жила,  
Как я любила и ждала,  
Как счастье я звала.

.....

Отмерив долгий срок земной,  
Пройдет ненастье стороной —  
Я вспомню о тебе, родной, —  
быть может...

В творчестве Л. Кутяновой тема любви выходит за рамки психологического дискурса, разрастаясь до мифопоэтической концепции принципа мироздания. Любовь как главная универсалия бытия — единственная правда спасения души в вечном круговороте смертей и рождений:

Правда ли то,  
Что лишь ради Земли  
Солнце восходит каждым утром?  
.....  
Правда ли то,  
Что для счастья на Свете  
Люди рождаются и живут?  
.....  
Любимый уходит....  
Ну, что же ты? Останови!

Это знание лежит в основе ее генетической памяти, в которой хранятся рудименты общечеловеческой утопии о гармонической связи мира и человека. Эту память, реализуемую в акте поэтического творчества, героиня пытается активизировать в людях:

Помнишь?  
Васильков букет,  
Средь колосьев созревавших,  
Шелестел в твоей руке,  
Нежно колоски ласкавшей.  
Помнишь?  
.....  
Помнишь?  
Жаворонок нам  
Песню пел и ты был рядом.  
И счастливей быть не надо, —  
И не будешь никогда...  
Помнишь?

В сущности, позиция автора в творчестве Л. Кутяновой сводится к реализации женской миссии, в архетипическом статусе состоящей в том, что именно женщина — в удмуртской мифопоэтической картине мира — хранительница национальной памяти и общечеловеческой мудрости. Этот опыт заключен в ее подсознании, предопределяя так называемые поведенческие «стереотипы» лирической героини, обеспечивающие ее достоинство перед обостренно переживаемой трагедией жизни:

Спрятанной на самом дне  
Смелости на грош во мне.  
Мне бы впору распрявиться —  
Храбрая я лишь во сне.

Разве сердце проведешь?  
Поумнело сердце. Что ж —  
Мне бы в пору похвалиться:  
Знаю правду, знаю ложь.

Та, что жизнью названа,  
Унесет тебя волна,  
Наши голоса и лица  
Буду помнить я одна.

Таким образом, органично впитанный этнический психотип не ретуширует индивидуальное «эго» Л. Кутяновой, а вполне рельефно его проявляет как свидетельство того, что в удмуртской поэзии XX века сформировалось выстраданное национальной культурой понятие «личность».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Федорова Л. П. Краткая история удмуртской женской литературы // Движение эпохи — движение литературы: Удмуртская литература XX века. Ижевск, 2005. С. 155.

<sup>2</sup> Понятие, введенное в обиход по отношению к удмуртской женской литературе В. Г. Пантелеевой в статье «Инвариантные мотивы в удмуртской женской поэзии» (Удмуртская литература XX века: Направления и тенденции развития. Ижевск, 1999. С. 32).

<sup>3</sup> Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994. С. 294.

<sup>4</sup> Пантелеева В. Г. Тема любви в удмуртской лирике: инварианты и метаморфозы // Удмуртская литература XX века... С. 168–187.

<sup>5</sup> Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 260.

<sup>6</sup> Федорова Л. П. Краткая история удмуртской женской литературы. С. 155.

<sup>7</sup> Шибанов В. Л. Современность и этнофутуризм // Движение эпохи — движение литературы... С. 247.

<sup>8</sup> Там же. С. 241.

<sup>9</sup> Там же. С. 248.

<sup>10</sup> Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 278. «Воршуд — “рождающий или носящий счастье”, “питаемое или хранимое счастье”» (Там же. С. 279).

<sup>11</sup> Пантелеева В. Г. Тема любви в удмуртской лирике... С. 169.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Федорова Л. П. Краткая история удмуртской женской литературы. С. 166.

<sup>15</sup> Пантелеева В. Г. Инвариантные мотивы в удмуртской женской поэзии. С. 41.

<sup>16</sup> Мир женской души: стихи / Л. Кутянова, Т. Чернова, А. Кузнецова, Г. Романова; пер. с удм.; сост., предисл. А. Зуевой. Ижевск: Удмуртия, 1992. — 256 с. Тексты Л. Кутяновой цитируются по этому изданию без указания страниц.

<sup>17</sup> Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 311–312.

<sup>18</sup> Там же. С. 298.

*А. Н. Дубовец*

## ТВОРЧЕСТВО ИЕРОНИМА БОСХА И «ЛИКИ СМЕРТИ» РУССКОГО РОКА



Синтетическая природа рок-поэзии — факт общепризнанный и, безусловно, именно проблеме синтеза искусств исследователи русского рока и песенной поэзии как таковой уделяют особое внимание. Традиционно речь здесь идет о концептуально-смысловом единстве музыки и слова. Например, С. В. Свиридов следующим образом комментирует данную проблему: «Авторская песня и рок суть явления синтетического искусства. Это поэзия, слитая с музыкой и другими выразительными рядами в единый текст. Звуковая форма существования является для нее первичной и естественной. Синтетическая природа текста объединяет АП (авторскую песню. — А. Д.) и рок, поэтическая и экстратекстуальная специфика конституирует их как самостоятельные явления»<sup>1</sup>.

Мы обратимся к другой, гораздо менее изученной проблеме: взаимодействию рок-поэзии и живописи, как проблеме художественного синтеза. Отсутствие в литературоведении работ на данную тему объяснимо: знаменитое определение Симонида Кеосского поэзии как «говорящей живописи», подхваченное, в частности, И. В. Гёте и Г. Р. Державиным, малоприменимо к рок-поэзии. Если синтез поэзии и музыки, временных искусств, направленных на аудиальное восприятие, сам по себе органичен, то создание культурно значимых визуальных образов в поэтическом тексте чрезвычайно редко, и зачастую визуализация происходит лишь на уровне театральности рок-концерта или же на уровне собственно живописном (оформление обложки для музыкального альбома).

Однако на фоне описанной нами тенденции существует одно значимое исключение — периодическое возникновение в песнях образа нидерландского художника Иеронима Босха (1450–1516). Впервые в пространство рок-культуры нидерландский живописец входит в 1969 г., когда британская группа Deep Purple выпустила одноименный альбом, на обложке которого был изображен фрагмент триптиха И. Босха «Сад земных наслаждений». Почему же из множества гениальных художников британские, а потом и русские рокеры остановили свое внимание именно на И. Босхе?

Во-первых, его картины принципиально не могут быть интерпретированы однозначно: в Босхе «видели предшественника сюрреализма, этакое опередившего свое время Сальватора Дали, черпавшего обра-

зы в сфере бессознательного; видели психопата, страдающего эдиповым комплексом и одержимого сексом; видели адепта еретической секты спиритуалов, или адамитов, считавших, что сексуальная свобода возвращает человека в состояние невинности до грехопадения, или же в неумолимого преследователя порока. Предполагали, что он знаком с практикой алхимии, астрологии, магии, спиритизма, оккультных наук, владеет искусством применения галлюциногенов, вызывающих адские видения»<sup>2</sup>. Таким образом, тяготеющее к бесконечности число интерпретаций картин И. Босха созвучно культурной ситуации постмодерна, в которой эстетическая ценность текста пропорциональна количеству его возможных толкований. Во-вторых, нидерландский живописец входит в мировую культуру, прежде всего, как признанный художник смерти, а именно смерть является художественной доминантой творчества русских рок-поэтов<sup>3</sup>.

Наиболее ярко босховские мотивы проявляются в творчестве Эдмунда Шклярского, лидера группы «Пикник». Так, в 2003 г. выходит альбом группы с красноречивым названием «Говорит и показывает». Уже на уровне названия, совмещающего визуальное и аудиальное, происходит попытка синтеза изобразительного и словесного в музыкальной стихии. Предпоследняя песня альбома — композиция «Иероним» — непосредственно посвящена нидерландскому живописцу и прокомментирована Э. Шклярским следующим образом: «Допустим, иногда песня ворочается в голове на протяжении десятилетий, например на альбоме, есть песня “Иероним”, она со времен 95-го года вращалась и, наконец, она себя реализовала...»<sup>4</sup>.

Итак, фигура И. Босха в творчестве «Пикника» — не просто поэтическая случайность, а образ, который на протяжении десятилетий жил в воображении Э. Шклярского, явно или скрыто проявляясь в его песнях. Вот, к примеру, авторский комментарий к композиции «А может быть и не было меня», в тексте которой нет ни одного образа, который бы отсылал слушателя к творчеству художника:

Меня всегда интересовал вопрос, если человек пропадает, что все-таки остается? Вот поэтому масса раздумий на эту тему, что остается: или тень, или что-то, или облако реализовавшееся, ну ведь что-то все-таки остается. Например, мне нравится художник Босх, но я никогда не видел, как он выглядит. Маленький он или большой, то есть картины его завораживают, но, что за персонаж за ними стоит, даже плохенького портрета я не видел<sup>5</sup>.

Чем же так близок русскому музыканту нидерландский художник? Для того чтобы ответить на этот вопрос, проведем одну культурную параллель, вероятно, чрезвычайно значимую для Э. Шклярского: И. Босх — один из его любимых художников, а один из самых любимых писателей — Н. В. Гоголь. Вот почему, слушая песни группы «Пикник», мы довольно часто встречаем знакомые гоголевские образы:

Когда я выучил все буквы  
И начал говорить, меня послушав,  
Ты крикнула: «Так это же “Записки сумасшедшего”,  
Я их уже читала, это скучно»<sup>6</sup>.  
(«А учили меня летать»)

Поднимите им веки пусть видят они  
Как бывает, когда слишком много в крови  
Серебра!!!...  
(«Серебра!!!»)

Песня «Серебра!!!», как и «Иероним», входит в альбом «Говорит и показывает», концептуально сближая художественные миры И. Босха и Н. В. Гоголя, поскольку природу таланта великого русского писателя, нидерландского художника, да, пожалуй, и самого Э. Шклярского, вполне можно охарактеризовать словами Городничего из «Ревизора»: «Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...»<sup>7</sup>. Но если Н. В. Гоголь тяжело переживал свою неспособность к написанию «ликов», а не «рыл», то лирическому герою Э. Шклярского уютно в подчас уродливом, гротескном мире Гоголя и Босха: «Минуту еще, мой ветер не стих / Мне нравится здесь в Королевстве Кривых» («Королевство Кривых»).

Иеронима из одноименной песни тоже не смущает уродство изображаемого мира, поскольку перед слушателем герой предстает в блаженном состоянии танца:

В доме неприметном	В комнате луч света
В доме без окна	Тишиной храним
Спрятана от солнца	В тишине шатаюсь
Комната одна	Пляшет Иероним

Описанный здесь луч света в темной комнате вполне отражает реальную ситуацию знакомства Э. Шклярского с картинами И. Босха. По словам музыканта, увлечение Босхом «...пришло из студенчества. Репродукций тогда еще не было. Студенты приносили картины на слайдах, мы тушили свет и смотрели Босха на фильмоскопе. Эти картины казались очень близкими современности, несмотря на то, что с момента их создания прошло более 500 лет»<sup>8</sup>. Однако, помимо биографического, у луча света возможного фильмоскопа есть и другое, мистическое, значение, поскольку луч света, ввиду отсутствия окон не имеющий естественных источников и, следовательно, обладающий сверхъестественной природой, — единственная граница, отделяющая художника от окружающих его инфернальных существ, являющихся одновременно персонажами его полотен: «А вокруг старухи / Водят хоровод / Что это за сила / Их ведет вперед?».

Перед нами возникает один из сквозных сюжетов творчества И. Босха: праведник сохраняет абсолютное спокойствие перед лицом окружив-



ших его демонов, как это происходит, например, на картине «Искушения Святого Антония», при этом данный сюжет вписан в символический круг, который в песне образует хоровод старух. Символ круга-хоровода отсылает нас к другому творению нидерландского живописца «Семи смертным грехам», в которых «круговое расположение семи смертных грехов соответствует традиционной схеме. Возникающая ассоциация с крутящимся колесом символизирует повсеместность распространения греха. В греховном хороводе земной жизни перед нами проходят представители всех основных классов и сословий»<sup>9</sup>. Отметим, что образ человека, окруженного нечистой силой и в круге же испытывающего силу своей веры напоминает нам и героя гоголевского «Вия» Хому Брута.

Именно в сакральном пространстве круга Иероним начинает писать картину: «Рвут старухи платья / Им ли унывать / Иероним очнется / Станет рисовать». В этом четверостишии содержится еще одна важная аллюзия на творчество И. Босха, которая легко обнаруживается, если учитывать отношение Э. Шклярского к конкретным картинам нидерландского художника: «У Босха нравится в основном фрагменты картин (где много всяких персонажей). А “целиком” картина нравится “несение креста” (кажется, что она не из тех далеких времен, а из наших дней)»<sup>10</sup>. Предположим, что Иероним в песне пишет именно «Несение креста», любимую картину Э. Шклярского. На полотне перед нами уже знакомая по «Искушениям Святого Антония» ситуация — торжественное спокойствие праведника, окруженного inferнальными силами. На фоне гротескного уродства людей-демонов особенно заметны ничем не обезображенные (эпитет «прекрасные» здесь не применим, поскольку божественная красота противоречит природе таланта И. Босха и не поддается его кисти) лица Иисуса Христа и Святой Вероники. Помимо подчеркнутой «нормальности», лики Христа и Вероники схожи еще одним — их глаза закрыты. Но на картине есть момент, когда Христос открывает глаза: в руках у Св. Вероники полотно, которое она дала Спасителю, чтобы тот обер свое лицо. На возникшем на полотне нерукотворном лике Христа глаза Иисуса уже открыты, то есть на картине Босха Христос изображен не только как спаситель, но и как художник, создатель живописного полотна. При этом, как и в песне «Иероним», картина создается как раз в тот момент, когда художник, будь то Босх или Христос, «очнулся», открыл глаза, чтобы на миг увидеть ужас реального мира. Внутренней гармонии художника противостоит дисгармония окружающих его других людей, которых, по словам испанского монаха Хосе де Сигуенса, Босх изображает не так, «как они выглядят снаружи, ему хватает мужества изобразить их такими, как они есть изнутри»<sup>11</sup>. Именно поэтому моральные уродства в песне превращаются в уродства физические, которыми наделены существа с полотен живописца:

Растирает краски  
Черный папуас  
В этой дикой пляске  
Потерял он глаз

Ох уж торопился  
Пел на радостях  
Ведь были эти краски  
У дьявола в гостях

Здесь Э. Шклярский ставит гоголевскую проблему источника вдохновения художника, с особенной силой воплощенную в повести «Портрет». Подобно творчеству Чарткова, творчество Иеронима, непревзойденного художника ада, лишено божественного присутствия, что неминуемо грозит обернуться трагедией: «Он за все заплатит / Кровушкой своей / Хватит! Нет не хватит / А ну еще сильней!».

Вспоминаются слова другого великого художника — В. И. Сурикова: «Если бы я ад писал, то в огне позировать заставлял бы, и сам в огне сидел»<sup>12</sup>. Э. Шклярский ставит проблему схожим образом: полное слияние с объектом изображения — вот цена истинной гениальности, и художник inferнального пространства неизменно сам должен в этом пространстве находиться. В этой точке Э. Шклярского происходит слияние с изображаемым объектом, И. Босхом, поскольку на картинах нидерландского живописца любой музыкальный инструмент — это демонический атрибут, а сама стихия музыки — антибожественна не зря последнюю часть триптиха «Сад земных наслаждений» часто называют «Музыкальным адом И. Босха». Следовательно, таинственная, мистическая музыка группы «Пикник» уже сама по себе адекватна inferнальным мотивам живописи нидерландского художника и дает повод для проведения аналогий между творчеством И. Босха и Э. Шклярского.

Еще одно упоминание Иеронима Босха мы находим в песне Армена Григоряна (группа «Крематорий») «Данте Алигьери»: «Ах, красавец Босх, / Нарисуй мне смерть / С голубыми глазами»<sup>13</sup>. Речь здесь идет, безусловно, о мнимом экфразисе, так как среди известных нам картин И. Босха нет ни одной, которая изображала бы смерть столь же привлекательной, как это делает в своей песне А. Григорян. В чем же функция мнимого экфразиса? Для того чтобы выяснить это, коротко охарактеризуем композиционный, цитатный и словесно-музыкальный уровни текста. Песня «Данте Алигьери» представляет собой своеобразную галерею самых известных в мировой культуре художников ада, чьи имена расположены в тексте в хронологическом порядке: это Данте, имя которого вынесено в название; И. Босх и Ж. П. Сартр (в последнем куплете песни упоминается название, пожалуй, самой известной его пьесы, посвященной загробному миру):

Бьется братец мой  
Глупой головой  
*В закрытые двери,*  
От которых мне подарил ключи  
Данте Алигьери.

Несмотря на то, что в песне не один, а целых три ада, песня «Данте Алигьери», в отличие от песни «Иероним», лишена атмосферы inferнального ужаса и мистического ареола по ряду причин. Во-первых, веселая, задорная мелодия песни противодействует ее пессимистичному восприятию и не располагает к серьезной рефлексии по поводу царства мертвых. Во-вторых, образ ада в тексте присутствует только на уровне имен художников и названий произведений, без каких-либо конкретных описаний inferнальных пространств. В-третьих, образ ада каждый раз уравнивается напоминанием о существованиирая:

Она нежно целует Солнце,  
И Солнце встает  
И стоит как кол,  
И никогда уже не упадет.  
А вокруг нее звездной россыпью  
Короли и пэры.  
И глядит с высот, недоступных мне,  
Данте Алигьери.

Пусть лирический герой в аду и «считает круги», но его поддерживает осознание того, что восхождение из ада в рай возможно, поскольку в истории мировой литературы благодаря Данте подобный прецедент уже был. Неслучайно именно итальянский поэт подарил лирическому герою ключи и от своего ада, и от экзистенциального ада Ж. П. Сартра. Еще одно напоминание о рае Данте — это, конечно, интертекстуальная переключка первых строк песни: «Она нежно целует Солнце, / И Солнце встает», с последней строкой «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнце и светила»<sup>14</sup>. Она, потенциальная Беатриче, и перевоплощается во втором куплете в «смерть с голубыми глазами», которую И. Босху и предлагается нарисовать. Таким образом, если в песне Э. Шклярского «Иероним» перед нами вполне традиционное видение творчества нидерландского живописца, то А. Григорян в песне «Данте Алигьери» стремится восполнить гениальную односторонность таланта художника, с помощью мнимого экфразиса указывая не только на негативное, inferнальное, но и на позитивное, божественное значение смерти.

Таким образом, фигура Иеронима Босха органично встраивается в танатологический контекст русской рок-поэзии, выявляя противоположные тенденции в восприятии смерти и тесно связанного с ними пространства

ада. При этом в рок-культуре возникают предпосылки к формированию босховского мифа — мифа об идеальном художнике, обладающем неким сакральным знанием о потустороннем мире. Для того, чтобы возместить неполноценность этого знания до требуемого мифом идеала, в тексты песен имплицитно вводится пространство рая, почти незнакомое нидерландскому живописцу. Несоответствие мифа действительности приводит к тому, что, наряду с отмеченным синтезом музыкального, словесного и визуального, возникают также провокации границ другого рода: выход за пределы живописного полотна в песне Э. Шклярского, эксплицированного в обращении к событию написания картины, и мнимый экфразис в «Данте Алигьери» А. Григоряна, в угоду создающемуся мифу разрушающий границы между реальностью и поэтическим воображением.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vv.mediaplanet.ru/static/upload/SWIRIDOV2002.pdf> (дата обращения: 05.01.2014).

<sup>2</sup> Босх: альбом / подгот. текста Д. Баттилотти; обработка Д. Брески; пер. с итал. А. Сабашникова, Е. Сабашникова. М.: Белый город, 1998. С. 4–5.

<sup>3</sup> Подробнее о смерти в рок-культуре см.: Доманский Ю. В. «Тексты смерти» русского рока (LitRu: электронная библиотека. Режим доступа: <http://litru.ru/book/?p=160835&page=1>. Дата обращения: 05.01.2014).

<sup>4</sup> Рок-толкование песен группы «Пикник»: «Иероним» // Время Z: журнал для интеллектуальной элиты общества. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/669> (дата обращения: 05.01.2014).

<sup>5</sup> Рок-толкование песен группы «Пикник»: «А может быть и не было меня» // Там же. Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/658> (дата обращения: 05.01.2014).

<sup>6</sup> Здесь и далее песни группы «Пикник» цитируются с сохранением орфографии и пунктуации по архиву официального сайта группы. Режим доступа: <http://www.piknik.info> (дата обращения: 05.01.2014).

<sup>7</sup> Гоголь Н. В. Избр. Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 74.

<sup>8</sup> Рок-толкование песен группы «Пикник»: «Иероним».

<sup>9</sup> Морозова О. В. Босх. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. С. 42.

<sup>10</sup> Рок-толкование песен группы «Пикник»: «Иероним».

<sup>11</sup> Босх: альбом. С. 5.

<sup>12</sup> Волошин М. А. Суриков / вступ. ст. В. Н. Петрова; примеч. В. Н. Петрова. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 205.

<sup>13</sup> Здесь и далее песни группы «Крематорий» цитируются с сохранением орфографии и пунктуации по архиву официального сайта группы. Режим доступа: <http://www.crematorium.ru> (дата обращения: 05.01.2014).

<sup>14</sup> Данте А. Божественная комедия / пер. с итал. М. Лозинского. Пермь, 1994. С. 479.

*И. С. Кадочникова*

## ЛИРИКА ВЛАДИМИРА ФРОЛОВА: ПРОБЛЕМА ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ



В краткой автобиографии, которую Владимир Фролов разместил на сайте «Русская виртуальная библиотека» (раздел «Неофициальная поэзия»)<sup>1</sup>, значится следующее: «Родился в 1957 г. в Сарапуле. Образование — 10 кл. + полгода в мехинституте + полгода на филфаке УдГУ. Работал фотографом, грузчиком, сторожем и даже портным. Сейчас безработный. Живу в саду на реке Каме (весну-лето-осень), зиму пробавляюсь в Сарапуле».

В его стихах выразилась ориентация лирического «я» поэта на ряд «идентификационных канонов»<sup>2</sup>, которые воспроизводятся на основе архетипов и культурных кодов, раскрывая характер психологической идентичности героя.

Первое, что обращает на себя внимание при выяснении идентичности лирического героя, — его принадлежность самой низшей ступени социальной иерархии: «перекатной голи»<sup>3</sup> и «босаяцкой крови». Идея нищеты, с которой он соотносит собственное бытие, передается и через самописание: «Как трешник, сбереженный по копейке, / Я тот же, что и тыщу дней назад».

Лирический герой Фролова — человек без дома, осознающий свое бытие в мире как «сиротство»: «Словно весь послепраздничный мир, / Как и ты, обречен на сиротство». Показательно, что «дом», с его традиционной семантикой тепла, в лирике поэта не представлен. Пространство героя — «домик, где в печке холодной / Голодный ревет таракан», «барак», «общежитие, табор, больница», «долговая однокомнатная яма». Особенно часто подчеркивается тотальная бездомность как отсутствие крова, отсюда — ощущение себя «бродягой безбилетным», «лишним довеском». Трагическая же альтернатива «кровя» — «каталажный нежданный покой», «казенный домик», то есть самоидентификация с острожником «в испарине и тьме». При этом если локус «тюремного двора» связан с представлением о голоде («и ходят ходуном голодные лопатки»), то в пространстве нищеты «волюшки» свой извечный голод герой-бродяга запивает вином: «А любители выпить гурьбою стоят за ларьком... / Где и я свою грешную долю урву — с пузырьком / По традиции крадучись, выпорхну с черного хода».

Однако делать однозначный вывод о принадлежности лирического героя социальному низу и на этом остановиться не позволяет ряд важных обстоятельств, побуждающих нас исследовать его социальную идентичность далеко не в профанном ключе.

Прежде всего, в поэзии Фролова постоянно совмещаются противоположные семантические ряды: один связан с идеей греховности, с нарушением социальной нормы (пьянство, тюрьма); другой — с духовным поиском, религиозным исканием, жаждой истины:

Ветер волюшки — роскоши и нищеты  
На кремнистой осенней дороге,  
Зачумленные церкви, косые кресты  
И отверстия свету пороги.

Под собачий простуженный кроющий лай  
И собачью упряжку конвоя  
Пой, душа, как гармоника песню играй  
И сполна упивайся собою.

И снова покажется — счастлив ты или влюблен,  
Окажется — счастлив — не слишком тверёз и не вечен.

Ведь сумерки летние да благовест вдалеке  
Настолько твои — кто еще их вернее оценит...  
Никто, кроме жизни, уснувшей в своем уголке,  
А сути ее и свихнувшийся мир не изменит.

Показательно, что в официантке Розе, наполняющей «новую рюмашку» (стихотв. «Гудки и хрипы тепловоза...»), лирический герой находит образец чистоты и невинности, сопрягая в одном семантическом ряду кабака и храм: «...Роза-хризантема / Царит над грешною юдолью / Звездой ночного Вифлеема». Юдоль — поэтический и религиозный символ тягот жизненного пути (ср. с описанием голода в рассказе Н. С. Лескова «Юдоль»). «Грешная юдоль» потому и освещается Вифлеемской звездой, что обитают в ней не просто «подгулявшие клиенты», с которыми, бесспорно, герой соотносит и себя («Пускай служанка недолива / Наполнит новую рюмашку — / Я закажу вдогонку пива»), но — что важно — такие же, как и он, бродяги и нищие. В этом смысле «нищета», «пьянство», «бездомность» в художественном мире Владимира Фролова сквозь призму культурных кодов обеспечивают идентификационный канон, воспроизводимый лирическим героем. Канон, который восходит к древнерусской картине мира.

Как пишет Д. С. Лихачев, для древнерусской литературы «...характерна следующая схема построения вселенной. Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры — и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире гос-

подстывают благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором — нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором — босы, наги либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти <...> “мятутся меж двор”, кабак заменяет им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги и т. п. Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в нормальном мире»<sup>4</sup>. При этом «кромешный мир» имеет смысл не просто антикультуры, но и антинормы: выворачивая идеальный мир наизнанку, антимир отсылает ни к чему иному, как к этому же идеальному миру: «Нагота — это прежде всего неодетость, голод противостоит сытости, одиночество — это покинутость друзьями, безродность — это отсутствие родителей, бродяжничество — отсутствие оседлости, отсутствие своего дома, родных, кабак противостоит церкви, кабацкое веселие — церковной службе. <...> Позади изнаночного мира всегда находится некий идеал, пусть даже самый пуштышный — в виде чувства сытости и довольства» (Лихачев; 13).

Такое противостояние идеального и кромешного миров прозрачно актуализировано в поэзии Фролова, герой которого, нищий скиталец, воплощает изнаночный мир — «отсутствие богатства, одежды, сытости» (*там же*):

В стране беззащитной правители холят обжор,  
А лишним скитальцам шутя подсыпают отраву  
В стаканы и плошки. Дремучий какой дирижер  
Здесь палочкой машет — по важному и чину и нраву?

Не зря иногда задерешься бежать второпях  
Из шумной харчевни — не допив, не перекрестившись,  
В дверях усмехаясь: — Ты славно зажился в гостях,  
На воле затейливой и дармовой загостившись...

И в ночь пропадаешь надолго, сама простота  
И щедрость блаженного неутоленного духа,  
Дурачась в сердцах: — Неужели не ждет у Христа  
За пазухой честная стопка и хлеба краюха?..

Отрицая мир зла, обладающий губительным началом и изгоняющий «скитальца» из своих пределов, герой соотносится с «нищим духом», который одновременно и «блаженный», поскольку его есть «есть Царство Божие» («неужели не ждет у Христа...»). В этом смысле «лишний скиталец» Фролова близок юродивому (ср. с автохарактеристикой героя: «Я один, наконец, как юродивый волк-одиночка»). Именно юродивому в древнерусской культуре отводилась роль обличителя общественных пороков. При этом априорная неприкосновенность и безнаказанность юродивого, которого общество почитало за святого и пророка, не всегда была действительной. Сюжет стихотворения Фролова — бегство лирического

героя от сильных мира, грозящего смертью, — вписывается в логику отношений юродивого и власти.

Как указывает А. Панченко, «пассивная часть его [юродства], обращаемая на себя, — это аскетическое самоунижение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти»<sup>5</sup>. «Придуток и позер» — так определяет себя лирический герой (в очередной раз заменяя местоимение «я» семантически тождественным ему «ты»), подчеркивая этим собственную ничтожность. Его атрибут — «чистая рубаха», которая квалифицируется как «смирительная или власяница»:

Сыграет на прощание гобой,  
Скитальцу — до хорала заноситься?  
В прогал небес, студень, голубой  
Душа, как бесприданница стремится...  
И лишь рубаха чистая с собой —  
Смирительная или власяница.

Как отмечает Д. С. Лихачев, среди разнообразия костюмов юродивого «очень часто мелькает особая “рубаха юродивого” <...> Агиография всегда дает именно “примирительное” объяснение рубахи юродивого: юродивый надевает ее, чтобы прикрыть срам. Кроме того, рубаха свидетельствует о его добровольной нищете. Но это — плоское толкование. Дело в том, что рубаха юродивого служила также корпоративной приметой. <...> Как только он появлялся на улице, его опознавали по одежде, как шута по колпаку с ослиными ушами или скомороха по сопели. Рубаха юродивого не только прикрывала срам, она была театральным костюмом» (Лихачев; 93).

«Чистая рубаха» у героя Фролова, конечно, не маскарадное одеяние: лирический герой воспроизводит не активную сторону юродства (связанную с обличением человеческих пороков посредством лицедейства), а пассивную. В этой связи «смирительная» рубаха соотносится с представлением о юродивом как безумце, но надо понимать, что это безумие — согласно поведенческой логике юродивого — мнимое: «мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец — это юродивый, притворяющийся дураком»<sup>6</sup>. С другой стороны, «смирительная» рубаха напоминает именно о смирении как отсутствии гордыни. Формулу смирения герой выразил в стихотворении «Верную махорочку курю...»: «Что могу поведать о других, / Коли и себя не помню я...».

Забвение себя — и есть способ преодоления гордыни. Так «смирительная» рубаха оказывается в одном ряду с власяницей, свидетельствующей об отказе от плоти, о добровольном мученичестве, смысл которого для юродивого состоит в поиске личного спасения. Так, в стихотворении «Сыграет на прощание гобой...» «чистая» рубаха героя — это и знак ду-



ховной чистоты и святости, и — одновременно — наготы («**лишь** рубаха чистая с собой»), а нагота, как известно, — символ души. У лирического героя Фролова душа нага. Она подобна бесприданнице, чем подчеркиваются отсутствие привязанности к плотскому миру, духовная нищета, позволяющая герою войти в Небесное Царство: «В прогал небес, студень, голубой / Душа, как бесприданница, стремится».

«Но одновременно, — как пишет Лихачев, — нагота олицетворяет злую волю, бесовство, грех. <...> Следовательно, нагота юродивого опять-таки “двоесмысленна”» (Лихачев; 95). «Двоесмысленность» — вообще принципиальное свойство юродства, чем проясняется предельный смысл парадоксального самоопределения лирического героя: «Чист и грешен, словно первый снег». Да и греховность, как она может быть осмыслена в контексте стихотворения, состоит, собственно, в стремлении к плотскому наслаждению: «Верную махорочку курю <...> Сладковатый дым благодарю». Но «махорочка» осмысляется героем как счастливый Божий подарок, единственная и последняя радость: «Боже мой, из бедных рук Твоих / Как сладка махорочка моя». «Махорочка», собственно, не грех, а Божий дар, и означает полное приятие героем своей трагической судьбы, благодарность Богу за жизнь как априорную радость и — соответственно — смирение. В этом смысле герой — «нищий первозданный человек», то есть ничего не имущий, даже греха, как это свойственно всему, только что сотворенному.

Наконец, бездомная и одинокая судьба, отверженность миром в контексте юродства как христианского подвига связана с идеей подражания Христу. В финале стихотворения «Аллилуйя Иисуса» лирический герой, «ничтожный червь перед лозою» (ср. лозу как символ Христа), обращаясь к Богу, соотносит себя с братом Спасителя:

И много я, ничтожный червь  
Перед лозою,  
Смогу, когда упьется чернь  
Твоей слезою.  
Они созреют за века  
И без возврата  
Для искупленья — а пока  
Пошли им брата...

Так, и конец собственной жизни лирический герой проецирует на библейский сюжет распятия: «Стойкую подставлю грудь / Палачу под звон осинный / И закончу крестный путь / В поднебесье над осиной». Однако соотносительность с Христом оценивается сквозь призму самоиронии: «И ты, придурок и позер — / Христосик в робе полосатой». Каторга в своем пределе связывается с идеей страдания как пути спасения, но, ощущая себя

только «Христосиком», герой Фролова акцентирует внимание на собственной ничтожности, что говорит о преодолении гордыни: подражание Христу оборачивается пародией, но это пародия на себя, недостойного сравнения со страдающим Спасителем. Тем не менее сама действительность, по Фролову, задает вектор такого соотношения: «Не удивляйся — сущее всего лишь / Закланья агнца временный обряд, / Потерянный среди игрищ или сборищ / Юродивый неведомый собрат». «Если жертва — тело Христа, то и тело юродивого — также жертва» (Лихачев; 18), указывающая миру на греховность самого мира.

Итак, архетип юродивого усложняет социальный и онтологический статус лирического героя. При этом его юродство выражается в мнимом безумии, смирении, аскетическом самоунижении, умерщвлении плоти. Всё это оценивается как подражание Христу, как путь спасения через духовную нищету. Однако у героя есть и другая ипостась, соотносимая с юродством. Это скоморошество, причем обе роли принципиально не разводятся автором, а подчас и смешиваются. Так, уже в приведенных выше строчках из стихотворения «Сограждане не спят в ночи субботней...» лирический герой обращается к собеседнику, называя его «потерянным среди игрищ или сборищ юродивым неведомым собратом». Но ведь юродивый — всегда одиночка, в то время как игрища и сборища — удел скомороха. Приведем еще один контекст:

Не найти золотые ворота,  
Не поймать молодую звезду...  
Проще жить в колпачке обормота  
В шалаше на тенистом пруду,  
Ни о чем загодя не гадая  
По свалившейся в руки звезде,  
За излом бытия полагая  
Легкий дым на вечерней воде.

*Колпак* — неперменный атрибут шута (в России — аналога скомороха), как *рубаха* — знак юродивого. На шутовскую природу лирического героя указывает и эпиграф из стихотворения А. Блока: «И сидим мы, дурачки...». Однако герой Владимира Фролова ведет себя отнюдь не в традициях скомороха: выбирая одинокое и нищее существование, он больше похож на юродивого, который потому и не гадает о будущем, что «на все есть Божья воля».

В стихотворении «В развалинах ютятся облака...» герой определяет себя как «сомлевшего шута и ясновидца»<sup>7</sup>, со всей очевидностью совмещая две, казалось бы, различные, но в действительности адекватные роли. Называя себя *шутом*, он не просто указывает на причастность себя смеховому миру. Есть в этом и уничтожение: в России шуты и скоморохи обыч-

но воспринимались как люди, оставшиеся по Божьей воле недоразвитыми детьми, и — более того — как психически неполноценные (у Фролова: «Здравствуй, Господи, на прогулке / Сумасшедшего дурака — / И остра, как прицел у “тулки”, / И знакома твоя рука»<sup>8</sup>). Такое представление легло в основу современного понимания данного концепта: «...шут гороховый имеет настолько низкий социальный статус, что им пренебрегают, его никто не боится, с ним никто не считается, его никто не воспринимает всерьез»<sup>9</sup>. Автохарактеристика «шут» подчеркивает самоуничтожение лирического героя, чем актуализируется «светское» значение слова: шут — синоним ничтожности, незначительности. Но тот же архетип шута как носителя тайного знания обеспечил лирическому герою и противоположную автохарактеристику — *ясновидец*, — указывающую на его пророческий дар. Это позволяет нам свести *шута* и *юродивого* в лирике Фролова как идентичные друг другу в образе лирического героя: низводя себя до унижительной фигуры шута, юродивый преодолевает гордыню. Вот почему ироническое обращение к Богу, столь свойственное лирическому герою (см.: «Здравствуй, Господи, на прогулке...», «Воздух свеж на тюремном дворе...» и др.), не имеет ничего общего со святотатством, поскольку звучит из уст «сумасшедшего дурака», отрицающего свое право на серьезное слово и серьезный поступок и — соответственно — на участие в культуре<sup>10</sup>. Однако именно этому «сумасшедшему дураку» дано «балагурить в пути» с самим Господом как свидетельство *избранности*:

Улыбнулся бы на прощенье,  
Коль свидание кратко так,  
Дав прощальное разрешенье  
Не на промысел, на пустяк —

Вдаль брести бездорожьем вольным  
И бездомной своей судьбой  
С ветерком над приبلудным полем  
Балагурить в пути с Тобой<sup>11</sup>.

Таким образом, психологическая идентичность героя Фролова определяется его двойной природой, которая задает двойную модель поведения, связанную как с установкой на самоуничтожение, самоотрицание, так и с поиском духовного спасения — Града Божьего. В силу своей смиренной и благодарной души — герой обретает его «здесь», «на нищем и прекрасном свете / в непротивлении своем»:

В полуденной тени при верном винограде  
При небе и лозе я сторожем живу  
Не для забавы или Христа ради —  
За каждый Божий день во сне и наяву.

Покорный не судьбе — цветам и травам, нищий,  
Гордыни не боюсь — отправленный в тираж,  
Довольствуюсь простой и откровенной пищей,  
Освобождая мир сентиментальный ваш.

Возможность такого совмещения в лирике Фролова можно объяснить тем, что юродство и скоморошество представлены у него не как социальные институты, а как модели поведения, в свою очередь обусловленные историческими обстоятельствами. Обратимся к стихотворению «Не в бреду, так в базарном кабацком угаре...», в свою очередь отсылающему — что показательно — к эпохе царствования Ивана Грозного, когда юродство и скоморошество получили распространение на Руси:

Не в бреду, так в базарном кабацком угаре,  
Словно в зеркале, искривленном и мутном, —  
Беззаботно пируют князя и бояре  
В золоченых палатах и времени смутном.

Во главе алкашей меж бутылей, корзинок  
Грозный царь, головой окунувшийся в блюдце —  
Как невинный, впервые упившийся инок,  
К еженощной молитве не в силах проснуться.

Словно скорбью, лицо его водкой налито  
И темнеет — от мудрости или извета...  
Но канкан загибает веселая свита,  
Как пред Страшным судом — окончанием света.

Согласно Б. А. Успенскому, «антиповедение, т. е. обратное, перевернутое, опрокинутое поведение — иными словами, поведение наоборот, — исключительно характерно для культуры Древней Руси»<sup>12</sup>, — а в эпоху Ивана Грозного оно обрело государственные формы и воплотилось в явление опричнины (см. у Фролова: «И опричник с лицом толоконным и медным / Грозно палицей чешет в корявом затылке»). В этом смысле текст Фролова обращен к своего рода историческому факту и представляет собой авторское размышление о трагической судьбе России, удел которой — скоморошествующая и — соответственно — дискредитирующая себя власть: «Мать честная! Россия державная, царской / Властью по ветру пущена и в скоморохи! / И не сыщешь концов пьяной думе боярской, / То о порохе грезящей, то о горохе» (отсылка к известному выражению «шут гороховый», происходящему от особого атрибута шута — погремушки, палочки с привязанным к ней бычьим пузырем, в который насыпали горох). Шутовская природа власти подчеркивает ее ничтожность: дает повод для насмешки, лишает ее серьезного содержания. Обыгрывая дихотомию «король — шут» и обнажая в «пьяной думе боярской» шутовское начало,

Фролов выражает свое представление о власти в российском государстве как исторически сложившейся: со времен Ивана Грозного она «пущена в скоморохи», и в этом — трагическая предопределенность (ср. в процитированном выше стихотворении: «В стране беззащитной правители хоят обжор, / А лишним скитальцам *шутя* подсыпают отраву / В стаканы и плошки»).

Но строка: «Россия державная, царской / Властью по ветру пущена и в скоморохи!» — может быть понята иначе: как имеющая отношение не к власти, а к народу: возможной реакцией на царское безумие (как антиповедение) становится скоморошество — форма осмеяния и в итоге — отрицания порочной власти. В этом смысле скоморохи были первыми диссидентами, оппозиционерами: их глубоко народное искусство было направлено против «сильных мира сего». Так, в стихотворении Владимира Фролова «Запомнить и забыть вчерашний кавардак...», отсылающем к 1970–80-м гг., упоминается «скомороший дух, / на молодом спирту настоящий, высокий!». Лицедейство участников «веселой пьянки» («И, Боже мой, какой безумец и дурак / не перебил часы — как судовые банки») имеет статус антиповедения как отказа от официальной культуры, отсюда — мотив свободы, обретаемой через приобщение к карнавальному типу поведения:

А мы, свою судьбу доверив небесам,  
Умеющим хранить живой, медвяный, хлебный  
Свободный вздох земли, тянули — как бальзам —  
Спасительный портвейн, грошовый, но целебный.

Речь, конечно, идет об интеллигенции, о «лукулловых пирах на рубеже застоя», о «блажном духе восьмидесятых». Сама приобщенность русской интеллигенции к пирам в духе раблезианства свидетельствует о ее связи с народной культурой. У Фролова интеллигенция и народ не противопоставлены — более того, интеллигенция понимается автором как часть народа:

В двухтысячном, в развалистом кафешантане  
Лысеющие, мы блажной припомним дух  
Восьмидесятых и, подобно пьяной рвани,  
Восплачем и споем — за всех — одно из двух, —

*За всех* — это, конечно, за интеллигенцию («пусть круг наш нищ и скуден»), но сопоставление с *пьяной рванью* проясняет психологическую идентичность лирического Я у Фролова: это герой-интеллигент и одновременно представитель народа, долг которого — «дохлестать чашу» и «разделить общую участь», «как добрую Францию ветреник Гаргантюа /

Любезно делил с обездоленным Пантагрюэлем». Юродствующая и скоморошья душа героя — прежде всего, народная душа, которой отведен трагический удел. *Пущенная в скоморохи* Россия — не только «диссидентствующая», но и униженная: слово «скоморох» в современном употреблении имеет уничижительно-презрительное значение: «И все мы, видно, калики, уроды, / Чтоб задышаться в воздухе пустом / В объятьях крепких сладкой несвободы, / Очнувшись под калиновым кустом». *Калики*, безусловно, — из одного ряда со скоморохами; *уроды* — и указание на убожество, и древнерусский синоним *юродивого* (см. в этом же стихотворении: «Потерянный средь игрищ или сборищ / *Юродивый* неведомый собрат»). Так, не только герой соотносится с *каликами* и *уродами*, но и «все мы», то есть собственно русский народ с его трагической судьбой. Не случайно в этой связи упоминание *калины*, символа смерти (ср. к народным сказкам восходит представление о том, что путь в потусторонний мир лежит через *Калинов* мост). Трагическая предопределенность задана русской историей — и со времен Ивана Грозного, и в недавние времена советской власти, с ее жестоким и смертельным началом сквозь соблазн призрачной свободы:

Давно ли по сомнительным бумагам  
Здесь правит Демос, как бухарский хан,  
Да призрак коммунизма с белым стягом  
Лакействует, пугая горожан <...>

...сущее всего лишь  
Закланья агнца временный обряд.

«Каторжная» тема в лирике Фролова связана с образом *века-волкодава* Мандельштама. Отсюда — мотив заклятия, жертвы, сопряженный с мотивом духовного спасения, обретаемого через страдание: «Мы не волки, а овцами нас нарекли / Пастухи, но пастушеским свистам / Мы не верим и дальше бредем — вопреки... / И скрываемся в небе пречистом». В стихотворении «В болотный северный полон...» с эпиграфом: «Командированный к тачке острожной...» (из Мандельштама) отражена не только народная судьба, но и гибельная судьба русской интеллигенции XX века — не случайна отсылка к поэту, расплатившемуся своей жизнью за сказанное слово: «Уже не светит, не свербит. / И, громяхая как калекка, / Наш поезд мчится за Ирбит / Во славу сломленного века, / Во глубь сибирских пустырей...».

Трагедия интеллигенции прошлого века, по мысли Фролова, — часть общенародной трагедии, на которую русский человек обречен в силу своей беззащитной души: «Малютка, нищенка, душа — / И ты из перекаточной голи». Лирический герой Фролова и воплощает эту беззащитную русскую

душу, которая если где-то и обретает «земное», «материальное» счастье, то разве что «в кутке у тети Липы», где совершается нищий «пир на весь мир» как знак соборного единения:

Слегка подсохший бутерброд  
И важный запах пива с воблой...  
В пивной потерянный народ,  
Сговорчивый и полноводный.  
Крутая горечь сигарет.  
Мысль широка, неприхотлива —  
Бессмертных нет и смертных нет —  
Есть пара крупных кружек пива. <...>

Ты вновь калиф, пускай на час,  
И пообок — одни калифы!

В статье «После карнавала, или Вечный Веничка» М. Эпштейн назвал пьянство для Ерофеева способом борьбы с гордыней, но это и о «калифах» Фролова: «Вздохмаченный *святой народ / Кругом*, а не пивная пена»). Вот почему ими обретается рай. В стихотворении «Здесь кукушка-вещунья...» народ показан на фоне «райского сада» со своеобразным знаковым центром — винным ларьком: «А любители выпить гурьбою торчат за ларьком, / Милосердные наши, посланцы лихого народа, / Где и я свою грешную душу урву — с пузырьком / По традиции крадучись, выпорхну с черного хода». «Любители выпить» у Фролова — это, конечно, нищие духом, но и не только. Лирический герой не случайно опасается: «вдруг и здесь доверяют бумажкам чернильным одним — / человека живого казенной шельмуют печатью». Это у него патологический страх, связанный с памятью о трагическом «земном» прошлом: «Вдруг урядник рукой палача оборвет мой досуг?». Душа народа — страдающая, а потому и милосердная, смиренная, лишенная гордыни. «Во хмелю» она еще более смягчается и еще более обнаруживается ее «бесплотная», молитвенная природа:

И под руку российскому уму  
Предпраздничность безветрия, безвестья,  
Безвременья — отчасти потому  
Душа хмельная снова не на месте:  
В кустах, крестах с молитвой на устах,  
Снегах чужих, пустынях раскаленных,  
В бегах иль соблазнительных местах,  
Не столь родных, насколько отдаленных.

Таким образом, психологическую идентичность лирического героя Владимира Фролова мы определяли в соотнесенности с архетипами юриди-

вого и скомороха, отсылающими к народной культуре, что позволяет говорить о лирическом «я» Фролова как воплощении русской ментальности: сознание героя — это русское национальное сознание, и трагический опыт истории — тоже национальный опыт народа. В этой связи отметим: юродство — исторически национальное явление, возникшее на стыке народной и официальной культуры. Понятие «народ» у Фролова не отделено от судеб интеллигенции в ее отношениях с эпохой. Смирение, духовность, отказ от материального мира, жертвенность — отличительные черты его лирического героя, которому свойственны и абсолютное принятие мира как Божьей данности, и «воля к жизни», столь характерная для народной среды.

Так поэт Владимир Фролов воплотил в слове свое представление о национальном характере, совмещающем в бытовом поведении юродствующее и скоморошествовавшее начала; и о противоречивости русского психотипа, воплощением которого, собственно, ощущает он себя и сам как биографический автор.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта проведения научных исследований («Русская литература Удмуртии в контексте региональных литератур») № 14-14-18006.

<sup>1</sup> Режим доступа: <http://www.rvb.ru/np/publication/02comm/56/frolov.htm>

<sup>2</sup> Софронова Л. А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006. С. 9.

<sup>3</sup> Здесь и далее стихотворения Владимира Фролова цитируются по изданию: Фролов В. Ю. Дыханье: стихи. Ижевск: Удмуртия, 1997. — 104 с. — без указания страниц.

<sup>4</sup> Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понирко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 12. Далее — *Лихачев* с указанием страницы.

<sup>5</sup> Панченко А. М. Смех как зрелище // Там же. С. 78.

<sup>6</sup> Там же. С. 127.

<sup>7</sup> Фролов В. Бездомная судьба // Луч. 2003. № 3–4. С. 44.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Мироненко М. В. Шутник как коммуникативная личность: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005 // 31F.RU: диссертации, авторефераты, дипломные работы. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://31f.ru/dissertation/page,17,162-dissertaciya-shutnik-kak-kommunikativnaya-lichnost.html>

<sup>10</sup> Отметим также, что юродство как христианский подвиг, исключаяющий участие подвижника в культуре, предполагало запрет на писательство. Показательно, что тема поэта и поэзии, столь традиционная для лирики, не проявлена в книге Фролова «Дыханье», что, возможно, связана с идентификационным канонем, воспроизводимым героем.

<sup>11</sup> Фролов В. Бездомная судьба. С. 44.

<sup>12</sup> Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 326.



*Е. И. Зейферт*

«ДРУЗЬЯ МОИ, Я ВАС ЛЮБИЛ ПОД ФОНАРЯМИ,  
ОБЛАКАМИ...»

Рыжий Б. В кварталах дальних и печальных... : Избранная лирика. Роттердамский дневник / сост. Т. Бондарук, Н. Гордеевой. М.: Искусство – XXI век, 2012. – 576 с.

Мальчика с фамилией Рыжий в школе, конечно, дразнят. И такой мальчик вырастает задиристым. И распахнутым для своего внутреннего мира. С «мыслями о том, что он ненужный и рыжий» («Небо как небо, бледные звезды...»). «Ирина правильно сделала, не взяв мою фамилию, а Артёма в школе дразнить будет». Борис эту фамилию сделал известной.

О Рыжем сказано много. Сказано с любовью. Поэтами первой руки (и не первой), критиками, литературоведами. «Борис Рыжий был самый талантливый поэт своего поколения» (Евгений Рейн). «Борис Рыжий был единственным современным русским поэтом, который составлял конкуренцию последним столпам отечественной словесности — Слуцкому, Самойлову, Кушнеру» (Дмитрий Быков). Хорошо, что это написано уже после смерти. Слишком большая ответственность лежала бы на свердловском мальчишке. И вообще допустимы ли подобные иерархии, когда речь идет о современном искусстве?

Новая книга позволяет воспринять Бориса Рыжего целиком. Не отколовшийся от общего массива кусок (пусть и самый весомый) — его журнальные подборки, а всё сразу. Завершив (или начав?) чтение «Роттердамским дневником». Это название прозе Рыжего, написанной им после поездки в 2000 году на ежегодный поэтический фестиваль в Голландию, дал в свое время журнал «Знамя». Вслед за Бродским, его стихотворением «Роттердамский дневник».

Читатель увидит, как разнолик и одновременно целен художественный мир Рыжего. И сможет нащупать жилы, месторождение его будущих текстов, которые никогда уже не появятся. Они стали бы бесплотными, бестелесными, как утверждает Лариса Миллер (но я этого не вижу), или обрели бы «грозный шаг ихтиозавра»: «А не завтра-послезавтра / мы освоим твердый шаг, / грозный шаг ихтиозавра / в смерть, в историю, во мрак» («Долго-долго за нос водит...»)? Последнее — скорее ирония Рыжего. У каждого читателя теперь свой будущий Рыжий. Допустил был он в свою поэзию верлибр? Изменил бы привычный для него поэтический пейзаж?

О Рыжем сказано так много, что свое право написать что-то еще, пожалуй, нужно обосновывать. Новая книга — конечно, повод. Но почему именно мне повезло говорить о ней? Есть несколько причин. Бориса Рыжего я понимаю нутром. Он мой ровесник. У него был район Вторчермет в Свердловске, у меня — Транспортный цех в Караганде. На окраине черноснежного города. Как ни странно, и мой отец был горным инженером, а мама врачом. Они читали мне на ночь тех же авторов, что и Борис Петрович Рыжий сыну. Свои стихи о Караганде я сознательно не обнародовала, их надо читать сердцем в наждачной бумаге, и то она протрется. Когда вся страна скрипела, как ржавое колесо, я жила на одном из ее осколков. Рыжему повезло больше — он жил на основной льдине, в России. Еще одна причина — моя готовность дать своему будущему заинтересованному аспиранту тему диссертации о Рыжем.

А Борис Петрович читал сыну, как тот сам напишет в «Роттердамском дневнике» именно в такой последовательности, Лермонтова, Блока, Есенина, Луговского, Брюсова, Лосева, Гандлевского, Рейна, Слуцкого, Георгия Иванова, Ходасевича... И этот ряд не странный. Он во многом отражает пристрастия Рыжего-поэта, вобравшего в свой мир классику, хорошие советские стихи, «серебряный век», современных авторов. Для Рыжего эти произведения порой неотличимы от собственных: «Кроме своих, прочитал “У статуи Родена мы пили спирт-сырец — художник, два чекиста и я, полумертвец” (стихотворение В. Луговского. — *Е. З.*). Проканало, никто ничего не понял, даже Рейн». Разные источники рожают порой неузнаваемо разного Рыжего. Он то неустанно воспроизводит картинки советского детства («пионер-герой с портрета смотрит пристально вослед»), то показывает глубинное знание классики, то дает понять, что, при наличии собственной, владеет интонациями других современных поэтов.

Благодаря неизвестным читателю текстам Рыжий в этой книге предстает как уже знакомый и новый.

Его отличает *беззащитная детскость*.

...там, где вечер, где осень, где плачет забытое детство,  
заломив локоточки за рыжие головы звезд...

(«Где-то там далеко, где слоняются запахи леса...»)

Лирическому герою нравятся «детские сказки». Рыжий написал не одно «Детское стихотворение». Ситуация ожидания Нового года мальчиком у елки — одна из сквозных у Рыжего. Предметы и явления уподобляются детям: «квартал... ребенком нежным спал», «вдоль дороги фонари, словно дети, с жизнью в соре».

Он *любит всех и всё, кроме себя*. Родных и друзей, взрослых и детей, писателей и урок... Рыжий много пишет о нищих. Его лирический герой их

любит и согревает на груди. Он сам хотел бы стать нищим («Прощанье»). На мой взгляд, лучшее стихотворение о нищих у Рыжего — «Утро, и город мой спит...». Несмотря на то, что Борис Рыжий охотно допускает в поэзию свои имя и фамилию («Тот, со шрамом, Рыжий Боря»), его лирический герой даже внешность свою не любит («бедные кудри мои», «меня кажется попросту нет — спит, читает, идет на работу / чей-то полурасслышанный бред, / некрасивое чучело чье-то»). А внешне Рыжий был похож на Блока. Но пусть другие скажут об этом, не он. Лирические высказывания типа «Приобретут всеевропейский лоск / слова трансзиатского поэта...» — это не любовь к себе. Может быть, самолюбие, но не любовь к себе. Кстати, колебания в оценке своего дара, постоянные у Рыжего, нормальны.

Несмотря ни на что, Рыжий, поэт «дна», *нежный и бережный поэт*. Слово «нежный» — одно из его любимых.

...распустятся листья.  
Такие нежные, дружок.

(«Фонтан замерз. Хрустальный куст...»)

Причем эта нежность экзистенциальная: «Я нежен, как Бог» («На мосту»). Важная интенция Рыжего — «Мне не хватает нежности, / а я хочу, чтоб получалась нежность...».

Он *зрудирован и глубоко образован*, этот поэт «низовой» культуры. «...небо голубое-голубое, яблони белые, синяя сирень, в голове “Ночной смотр” Жуковского звучит» («Роттердамский дневник»). Ряд его стихотворений посвящен античным авторам и героям — Овидию, Гектору и Андромахе, Орфею, Ахиллу. В его поэзии — отклики на стихи К. Батюшкова, Н. Огарева, Ап. Григорьева, со знанием дела лирический герой Рыжего называет Вяземского «усталым»...

У Рыжего *нет маски*. Он искренен и как поэт-зрудит, и как певец улиц. Ему свойственна не маска, а *двоемирие*. Но не романтическое двоемирие с его мечтой и реальностью. А осознание одновременного существования в мире фиктивным и настоящим.

...Покуда в этом все юлили,  
Слегка прищуривая глаз,  
В том, настоящем, вас убили  
И руки вытерли о вас.

(«Глядишь на милые улыбки»)

И погибнуть в мире настоящим лучше, чем обретаться в фиктивном. *Внутренний ландшафт* Рыжего нередко складывается из *городского и природного пейзажей*. Это и излюбленные у него облака, фонари, небо, луна, звезды, снег, и единичные метафоры — «словно лошади, яблони

в мыле». Настоящий Свердловск (Екатеринбург) не повинен в смерти Бориса и депрессивных красках его поэзии. Поэт и не собирался покидать свой Свердловск, в котором лирическому герою «херово <...> не только осенью, всегда»: «Я пожал плечами — как я могу уехать. В Свердловске прошло мое детство, здесь мои друзья, по этим улицам по ночам прогуливаются тени родных мертвецов...». Понимаю Бориса — в его 26 я тоже ни за что не хотела покидать Караганду. Изображение города в поэзии Рыжего — это по большей части не внешний, а внутренний ландшафт. Таково было на его душе. И так ему было бы в любом городе и стране. Едва ли не хуже. «Скверно и жутко» от банальности.

Поэзия Рыжего *музыкальна*. И здесь не только его практически навязчивые картины звучащей извне музыки — музыканты в саду, в парке, поющий пропойца под окном... Именно картины — Рыжий внешнюю музыку «видит», ему нужно видеть оркестр, инструменты, музыкантов. Стихи его отличает музыка внутренняя — звучание того «сора», из которого *растут стихи*. Поэтому его поэзия так полюбилась бардам.

Под сине-голубыми облаками  
Стою и тупо развожу руками,  
весь музыкаю полон до краев...

(«Прошел запой, а мир не изменился...»)

Только в «надежной пустоте» смерти можно будет понять, где сфальшивил.

Из книги отчетливо понимаешь, что Рыжий *не поэтизировал смерть*. Устоялось мнение, что поэт был «зачарован смертью» (Лариса Миллер). Но при постоянной готовности лирического героя умереть («мы умрем с тобою через три часа») смерть для него не желанна. Она для него такая же составляющая жизни, как сама жизнь. Поэтому Рыжий много, очень много пишет о смерти. Она и «уродка», и «красотка». Он просто идет к ней навстречу. Смерть настолько слилась для Рыжего с жизнью, что решительно вошла в нее. «С мертвой куклой мертвый ребенок на кровать мою ночью садится...» — жуткий образ для лирического героя. Горек уход умершего дерева («Яблоня»). Смерть притягательна лишь потому, что в сравнении с жизнью для лирического героя Рыжего «щедр и молчалива» («Благодарю за всё. За тишину»). К тому же — за смертью вечность. «Умри — достанут, перепишут. Разрушат и воссоздадут», — пишет Рыжий. Что, собственно, сейчас и происходит.

*В творчестве раннего Рыжего немало находок*. Вот поэт сравнивает нищих с углями, а на девчужке «алеет бант» — «она еще немного тлеет» («Внезапный ветер огромную страну...»). Книга открывается стихотворением 1992 года «Стоял обычный зимний день...», в котором, как в бутоне,

художественная система Рыжего: тема смерти, уникальные метафоры («лежал подъезд, в сугроб уткнувшись / бургистой лысиной ступеней»; «я грыз окаменевший снег, / сто лет назад в ладонь упавший») и даже его коронные «фонари» и «сутулый силуэт Свердловска». В ранних стихах уже очень много Рыжего.

В новой книге, куда включена и проза, Рыжий показывает *задатки ироничного, гибкого прозаика*. Довольно часто, начав как поэт, автор потом раскрывается и как прозаик. У Рыжего есть способности к прозе: в «Роттердамском дневнике» удачная смена субъектных ракурсов, блестящая самоирония и ирония. Правда, автор торопится включить в свой короткий дневник едва ли не всю жизнь — и литературный калейдоскоп лиц, и семейные отношения, и практику в поселке Кытлым, и даже попытку самоубийства... Как будто точно знает: времени у него очень мало. А надо сказать о многом.

В этом издании не всё можно принять. Начиная с названия. Не всем посмертным книгам Рыжего повезло с заглавиями. О неудачном названии книги «На холодном ветру» (СПб., 2001) пишет Дмитрий Сухарев, автор предисловия в рецензируемой книге, ссылаясь на цитату из Рыжего: «Вот и назвали бы книгу “На отеческом ветру”. Ветер отчизны был Борису теплым». Сомневаюсь, что название «На отеческом ветру» было бы удачным. Как и безликое «В кварталах дальних и печальных...».

Ранний Рыжий — трогательно искренний и искренне трогательный. Но нужно ли было допускать в книгу такие даже не проходные, а слабые стихотворения, как «Мне наплевать на смерть царя, и равно...» с недостаточными (у Рыжего здесь намеренными) рифмами «семьи»/«крути», «век»/«земле», «пути»/«мозги», с ритмическим перебоем в последней строфе и, главное, банальным вызовом человечеству: «Мне наплевать, что космос — безграничность, / Хоть и считаю: короток наш век! / Мне нужен “Ты”, мне нужен ты, как личность, / Мне “Вы” нужны живые на земле. / Меня, наверно, не поймут потомки, / Но что поделать, я уже в пути, / Строкой порву ушные перепонки / И влезу в ваши воспаленные мозги!». Даже как ироническое это стихотворение не для книги. Слабое. Может быть, стоило внимательнее прислушаться к самому Рыжему, который не хотел публиковать свои ранние стихи? Но прислушаться так, чтобы ненужное потерять, а ценное сохранить. И книга «В кварталах дальних и печальных...», как я уже отметила, сохраняет это ценное.

Весьма раздражают в книге постраничные примечания (а порой длинные их списки) практически к каждому имени собственному. *Данте — итальянский поэт, автор «Божественной комедии». Эдгар По — американский писатель. Евгений Рейн — поэт, прозаик. Евгений Баратынский — русский поэт.* Полноте! Читатель, не знающий, кто такие Данте

и Баратынский, книгу Рыжего не откроет. Зачем этот ликбез? Конечно, порой комментарии очень нужны, когда авторы объясняют незнакомые фамилии, топонимы и др. Или дают шуточные комментарии самого Рыжего.

«Я никогда не жалел себя, а с годами разучился прощать». Борис, не сделавший зла, за что-то не смог себя простить. Он заблудился в себе. Поэтому и ушел. «Бог простит, любя. Когда б душа могла простить себя...». Мера возможности быть в состоянии: «но я счастлив вполне от того, что несчастлив» — была исчерпана.

Дает ли книга ответ, почему Рыжий покинул этот мир? Дает. Но у каждого ответ будет свой.

*Е. В. Никольский*

Роман Алексея Иванова «Псоглавцы»:  
опыт просвещения в эпоху постмодерна?



Алексей Иванов стал популярен после выхода в свет его исторических романов, например, «Сердце Пармы» и «Золото бунта» (обладающих также чертами литературного фэнтези, боевика, детектива, романа воспитания и др.). Затем читатель познакомился с более ранними его произведениями — реалистической социально-психологической прозой (романы «Общага на крови» и «Москва-сортировочная»), оценив ее по достоинству и, быть может, даже выше.

В сознании некоторых читателей Иванов — прежде всего автор романа «Географ глобус пропил», рассказывающего историю этакого русского Холдена Колфилда, который, в отличие от своего американского собрата и чуть постарше, в самом деле пытается спасти детей... но не *во ржи*, а сплаваясь по реке на катамаране.

Роман «Блудо и МУДО», перевернувший представления о прозе писателя, насыщенный ненормативщиной и всякими иными реалиями современной России, был для него, вероятно, попыткой найти какой-то новый путь в нынешней нашей словесности.

В его романе «Псоглавцы» (2011), вышедшем в издательстве «Азбука-Аттикус», повествуется о современности, но исторический и мифологический пласты подаются с элементами постмодернизма.

Наверное, показательно, что изначально писатель выпустил новый роман под псевдонимом *Алексей Маврин*: слишком очевидны были его реверансы в сторону массовой литературы. Уже после «Золота бунта» критика писала о подражании Голливуду, а литературоведы — об эффективном использовании авантурных сюжетов. У писателя Иванова всегда была установка на широкого читателя. Издатели позиционируют «Псоглавцев» как пилотный роман нового популярного проекта. Однако по котлям узнают льва. Как бы ни прятался Алексей Иванов за Алексеем Мавриным, стиль, проблематика и образ мысли выдают автора с головой. Мавр сделал свое дело, мавр должен уйти. Уже после того, как на официальном сайте А. Иванова появилась новость о «Псоглавцах», критика еще больше месяца продолжала твердить на все лады о ярком дебюте... Вероятно, эта история с новым старым автором была успешным пиаром. Но вывод напрашивается другой: Иванов сознательно играет на поле массовой литературы, играет в ее игры, а их результаты — тема отдельная.

«Псоглавцы» — первый в России роман о «дэнжерологах» — людях, охотящихся за смертельно опасными артефактами мировой культуры. В романе есть все, чтобы стать бестселлером: яркие современные реалии, отчетливая связь с отечественной историей, завораживающая тайна, хорошо прописанный (а главное, осмысленный) *экшн*. Современная страшная сказка с интеллектуальным подтекстом — умная, жесткая, увлекательная, завораживающая. Автору удается сохранить тонкую грань между невозможной дикой реальностью и психологически достоверной фантазией. И неизвестно, что кошмарней — жизнь или вымысел.

Обстоятельства, описываемые Алексеем Ивановым-Мавриным в романе, таковы. Какая-то загадочная международная комиссия подбирает группу из трех москвичей, ориентируясь по их аккаунтам в «Живом журнале». Деревня должна убить и москвичей. Их миссия была сформулирована именно так: снять фреску со святым Христофором и проверить реакцию социума на это действие. В дальнейшем окажется, что экспериментаторам интересна была не столько сама фреска, сколько цепь событий, которую это действие должно было запустить. Но это будет потом, а пока в центре внимания — сам святой Христофор.

Автор намекает на то что, организация сознательно отправила их на опасное задание, не предупредив о возможных последствиях. Да никто и не знал, что получится из эксперимента. Была гипотеза дэнжерологов (работников этой организации), которую трем героям необходимо было проверить на собственном опыте.

Парни должны отправиться в российскую, забытую богом, вымирающую деревню Калитино (в Нижегородской области), где сохранился полужыческий культ «святого Христофора» (Псоглавца). Этот персонаж, как пишет Иванов, опираясь на опыт историографии и искусствоведения, резко выделяется из сонма прочих мучеников и миссионеров христианства. Согласно египетским, исходящим из древнего язычества, преданиям, у него была собачья голова. Так его и изображали до некоторых пор православные иконописцы.

В романе авторский неомиф о деревне и псоглавцах складывается из многих элементов: здесь и христианский мученик Св. Христофор, действительно Псоглавец (дониконовская икона «псоглавого» святого находится в Ростовском музее); и Иаков Ворагинский, епископ Генуи, в 1260 году написавший книгу «*Legenda Sanctorum*» и изложивший предания о мученике; здесь и русские Никон и Аввакум; здесь и писатель Мельников-Печерский, служивший чиновником особых поручений по искоренению церковного раскола при Министерстве внутренних дел и ставший, по Алексею Иванову, очевидцем действий псоглавцев; здесь и Д. С. Лихачев с его засекреченной статьей «Житие чудотворной иконы»; здесь и голливудские оборотни, и геймерские игрища. Писатель умудряется в одном романе пересказать христианские легенды, сделать экскурс в историю раскола, популярно изложить идеи Проппа и Леви-Стросса, вспомнить целый ряд киношных историй, провести читателя по ЖЖ и обсуждениям в сообществах. Этаким многоуровневый культурный палимпсест. Собственно, не книга, а популярная энциклопедия для тех, кто не читает ничего, кроме ЖЖ, социальных сетей и издательского ширпотреба.

При всем этом Алексей Иванов умело сопрягает просветительскую тенденцию с хорошо разработанной интригой. Работа москвичей в нижегородской глубинке не так проста, как это кажется на первый взгляд: на ее выполнение требуется как минимум пять дней. А значит, придется искать место для ночлега и вообще — налаживать контакт с местными жителями. Кирилл, один из парней, быстро замечает, что в умирающей деревне творится какая-то мистика: многое указывает на присутствие там оборотней-псоглавцев, время от времени приходящих из леса и терроризирующих местных жителей. Валерий и Денис-Гугер, его прагматичные коллеги, ничего этого не замечают. А зря.

Итак, пролог более чем стандартен для жанра — вполне в духе Стивена Кинга. Красивая сельская девушка, с которой у Кирилла случается роман, конечно же, присутствует. Но это не просто жанровая черта, а нечто иное, хотя *хоррор*-составляющая всё же очень сильна. Некоторые сцены — например, посещение Кириллом заброшенного торфяного карьера или леса с «перевернутой реальностью» — настолько атмосферные



и жуткие, что у самого рассудительного читателя волосы зашевелиятся. С другой стороны, действует досадный закон жанра: страшно лишь до тех пор, пока не появились монстры. Бояться нужно неизвестности, а с монстрами надо бороться. И все-таки в первую очередь «Псоглавцы» — это не *horror*... А что же тогда?

Что может быть страшнее для столичного жителя — командировка в деревню или человеческий мутант с головой собаки? Эти два страха для героев романа слились в один нескончаемый ужас...

Здесь Иванов верен себе — никто не способен так, как он, описывать дикие и чуждые городскому человеку цивилизации. Московский парнишка Кирилл, герой романа, влип точно так же, как Осташа из «Золота бунта» и князь Михаил из «Сердца Пармы»: человек из цивилизованного мира попал в глухомань, живущую по своим законам, и такого наворочал в этой глухомани... Попаданец, по большому счету. Обычный попаданец. Но если учесть, куда и как он попал...

Деревня Калитино — не потемкинская деревня и не воплощение пустопорожних мечтаний славянофильствующих интеллигентов. Это реальный ад, по сравнению с которым даже сенчинские «Елтышевы» отдыхают. Местный богач убивает деревенского мужика, узнав, что тот захотел перебраться в город. Убивает, потому что не хочет, чтобы его жена и дочка уволились из штата прислуги. Первый парень на деревне регулярно и безнаказанно насилует девушку, будучи женатым на другой. У него — «старая любовь», которая «не ржавеет», и если у девушки хватило наглости «когда-то его отшить», то теперь, когда она больна и беспомощна, взять желаемое — его право, признанное всей деревней. Мимо деревни протекает река — популярный маршрут туристов-байдарочников, и стоит кому-то из них остановиться в Калитино, как местные «непременно что-нибудь да сопрут», а деревенский «коммерсант» Мурыгин еще и «наварится на туристах», продав им за немалые деньги предметы первой необходимости.

А над всем этим царит Псоглавец, местнопочитаемый языческий «бог конвоя»... Самое страшное — то, что отсюда нельзя уйти: люди-псы, живые и настоящие оборотни, догонят и разорвут. Смысл из всего этого вытекает почти как в сказке: Иванушка, не гонись за убегающим — псоглавцем станешь... Ведь самое зверское зверство этой деревни не в том, что люди живут как скотина, а в том, что они не желают отпускать отсюда тех немногих, кто выше их бескультурия, воровства и пьянства, тех, кто «в семье не без уроды» — а в данном случае «в семье уродов не без нормального человека»...

Эта книга прежде всего — о столкновении чрезвычайно далеких друг от друга миров: столичного и деревенского. С одной стороны, трое со-

временных молодых людей, интеллектуалов, завсегдаев Интернета; с другой — пожилой вор Саня Омский, разбитной парень Лёха, забитая девушка Лиза, ушлый хозяин магазинчика... Все эти люди в глазах Гугера и Валерия — вырожденцы, и только Кирилл пытается найти с ними общий язык. Деградация деревни показана, что называется, с пугающей достоверностью.

Ситуация здесь особая: всем заправляет богач Шестаков, который дает работу местным жителям. Но если кто-то из «слуг» больше не хочет работать на помещика, его физически уничтожают. В роли палачей — оборотни-псоглавцы; их функция — карать тех, кто покинул «зону». При Советской власти псоглавцы убивали тех, кто пытался сбежать из расположенного в этих краях исправительного лагеря, а задолго до того — тех, кто хотел покинуть поселение старообрядцев. Метафора, думается, понятна: русское общество, и прежде всего деревня, держится на общине — коллективе, связанном укладом жизни, традициями, ритуалами и др. Человек, покинувший общину, мгновенно становится чужаком и ничего, кроме смерти, не заслуживает. Вот почему из вчерашних колхозников так редко получаются успешные современные фермеры: им гораздо проще жить как все (и деградировать, как все), чем начать жить как-то по-новому, вести индивидуальное хозяйство.

Простая деревенская жизнь показана глазами московского жителя Кирилла. Но, пытаясь противостоять ей, главный герой постепенно втягивается в нее, принимая правила чужого мира. Так Алексей Маврин использует созданную в романе ситуацию, чтобы разобраться в отношениях фантазии и реальности, современных россиян с историей их страны, столичных и деревенских жителей.

При этом главного героя, искателя Кирилла, нельзя назвать рыцарем без страха и упрека. Он любопытен, смел, не выносит грубого обращения с женщинами, и на то, чтобы заступиться за Лизу, пороха у него хватает. Но когда он понимает, что в Москве она, необразованная деревенская девушка, сгодится разве что в уборщицы, а здесь ее теперь оставлять нельзя, ему становится, мягко говоря, не по себе. Финал однако жизнеутверждающий, и хочется верить, что всё у героев будет в порядке. В общем, этот персонаж не картонный, вполне обычный столичный молодой человек, который и тайну разгадать хочет, и псоглавцев боится, и отношения с девушкой строит сложно — то рвется в бой, то рефлексировать, то пасует перед трудностями. В целом герой удался. А вот героиня, если вспомнить предыдущих ивановских женщин, — не очень. Такое невнятно-светлое пятно на общем дымно-грязном фоне. Но и Лиза, и ее покойный отец — не то чтобы хорошие на фоне обычных людей: они обычные на фоне людей, очень дрянных.

Отметим, что большая часть книги атмосферно пропитана отвратительным современным скотством. Кто более отвратителен — спившаяся, опустившаяся деревня, с хохотом и подзуживанием глядящая, как среди бела дня пьяный ублюдок пришел насиловать немую девушку, а его разбитная бабенка рвалась убить соперницу и дралась не на жизнь, а на смерть с вставшей на пути пожилой теткой-инвалидом? Или более мерзки вроде бы «нормальные» и «благополучные» москвичи, которые предпочли ни во что не вмешиваться? Правильно ли не вмешиваться, если ты всё равно не в силах изменить жизнь? Или бывают такие моменты, когда ты должен вмешаться, даже если потом смерть? Просто потому, что ты человек и если промолчишь, перестанешь им быть?

И почему двое из троих тщательно выбранных молодых парней-реставраторов сразу подло «сливаются», предлагая все проблемы с «вражеским» социумом решать Кириллу? Почему, не задумываясь, бросают его одного? Сдают своего чужакам?

Роман «Псоглавцы» — это концентрация человеческой грязи и пороков, повергающая читателя в безысходное отчаяние. Книга наполнена ощущением беспросветного Апокалипсиса в средней полосе России!

И только в конце романа напряжение спадает: наконец-то горькая правда про нашу ужасную жизнь перетекает во вполне добротный художественный триллер, которому очень добавляет живости и реальности современный русский колорит. Псоглавцы, всё время присутствующие как внутренний подсознательный страх, обретают плоть и кровь и нападают!

Финал и разочаровывает, и радует одновременно. Тем, что всё оказалось не так очевидно, как было вначале... Тем, что хоть один главный герой вернется в Москву другим человеком — лучшим, чем уезжал... Тем, что почти всем событиям автор дал объяснения (и не просто дал, а прямо «разжевал»).... Вызвал много вопросов Континентальный музейный фонд, где прекрасно оснащенные сотрудники Эрмитажа, более похожие на суперменов-спецназовцев, колесят по стране, спасая дикую Россию от артефактов, которые могут ей навредить, и спасая сами артефакты от дикой бескультурной России

В плюс автору можно поставить не только пугающую атмосферу, великолепные описания мест действия, проработанность персонажей и то, что книга заставляет думать, но и — неожиданную концовку.

Вместе с тем есть и шероховатости: некоторые вопросы остаются без ответов, некоторые ниточки ведут в никуда (видимо, предоставляя часть работы воображению читателя). Почти все главы заканчиваются «на самом интересном месте», что выглядит не как пародия на штамп, а просто как штамп. Точно так же — места, в которых автор прерывает действие и описывает на 1–2 страницах, как главный герой от страха во-

ображает себе невесть что, вызывают желание скорее их перелистать, чтобы узнать, что там дальше. Но главное достоинство книги — в том, что читается она легко и быстро. Как и почти все книги Иванова, «Псоглавцы» чуть-чуть не дотягивают до планки шедевра, но то, что книга хорошая — несомненно.

Но всё же ивановский роман — это опять-таки «езда в неизвестное», в нескольких смыслах. Его герои, москвичи, заядлые юзеры Интернета (настолько — что их и отбирают для выполнения миссии на основе их блогов) отправляются в российскую глубинку, жизнь которой не только страшно далека от московской, но, кажется, строится на каких-то иных физических законах, чем жизнь всей планеты...

В каком-то смысле это фантастический роман. Вместе с тем он и о современной России, и многое в нем схвачено остро и точно.

Дочитав до середины, можем прибавить к слову «хоррор» определение «интеллектуальный», так как автор погружает читателя в море интереснейшей информации. Алексей Иванов-Маврин, как может показаться, относит себя к продолжателям дела Стивена Кинга. Вслед за королем ужасиков, он тоже пугает, но как-то не страшно. И антураж вроде бы располагает к тому, чтобы мурашки время от времени пробегали по спине: заброшенная зона дышит жаром горящих торфяников; в разрушенной школе слышен шорох шагов и неуловимо пахнет псиной; при луне мелькают тени псоглавых оборотней...

При чтении романа создается впечатление, что Алексей Иванов изначально писал сценарий для фильма ужасов. Уж очень много здесь моментов, рассчитанных именно на камеру.

Действительно, если снять по роману фильм, получится отличный «ужастик» — добротный сюжет, тема не оригинальная, но хорошо смотрится на российском материале: влияние культурных артефактов на местность, в которой они находятся. Отлично передана атмосфера: умирающая деревня, бывший лагерь, заброшенные карьеры, разрушенная церковь, — в таком антураже только и могут происходить мистические явления.

Немного «кинематографично» выглядят блуждающие могильные кресты, пропадающие и появляющиеся кровавые пятна: в кино они могли бы «сыграть», вызвать страх, в книге — не очень... Видимо, стоило искать чисто литературные приемы, чтобы передать атмосферу «страшного».

Там же, где «не надо делать страшно», автор справился с задачей: диалоги интересны и легко читаются, описания местности кратки и выразительны, исторические ссылки поданы занимательно. Отметим: книга захватывает почти сразу, и к финалу, когда в безумной гонке по заброшенной узкоколейке герои вынуждены спасти свою жизнь, оторваться от чте-

ния невозможно. А ближе к концу выясняется, что жанр ужасов был лишь оболочкой для притчи и социальной сатиры. Но не только.

Напрашивается вывод, что, несмотря на все попытки вызвать в читателе ужас, не это было сверхзадачей Алексея Маврина. Он не пугать хотел, а идеями поделиться: о том, как произведения искусства становятся носителями информации, о том, как ее можно оттуда добыть и что из этого может получиться; о том, как опасно выходить за привычные социальные, психологические, культурные рамки. Основная, сквозная мысль романа: песья голова, личина оборотня — лишь внешний признак. Настоящее зло — в сердце.

Автор обращает внимание читателя на всевозможные исторические справки, связанные с местом действия, — бывшими керженскими раскольничьими скитами. Целые главы превратились в рефераты, скомпилированные из материалов, надерганных из интернета. К сюжету они имеют опосредованное отношение, к идее романа — тоже. При желании их можно пропустить, нить повествования от этого не пострадает, но уйдет понимание глубинных вещей и явлений, о которых повествует нам Алексей Иванов.

Прозаик наметил здесь целый комплекс актуальных для российской действительности проблем и затем запаковал его в привлекательную форму триллера, который необходим как повод поговорить о современной деревне и о состоянии русской культуры в целом. Перед нами, с одной стороны, этакий культурологический детектив, респект Дэну Брауну, а с другой — деревенская проза, вывернутая, как псинья шкура, наизнанку, так что видны все прорехи жанра, но он не теряет при этом актуальности и определенной культурной ценности. Перед нами постмодернизм, но вовсе не тотальная деконструкция.

Современная российская деревня — место опасное, зона повышенного риска. Кто не познал это на собственном опыте, мог прочитать в «Елтышевых» Романа Сенчина. Деревня давно потеряла ореол духовного центра России, хранильницы истинной культуры и оказалась обочиной жизни, местом, где живут маргиналы, если не сказать, вслед за писателем, деграданты.

Изучать быт и нравы деревенских деградантов Алексей Иванов предлагает не по Проппу, а по Леви-Строссу. Ибо в деревне давно уже нет социума, нет культуры. Аборигены живут по примитивному правилу: кто сильнее, тот и прав. Деревня отстала от Проппа, здесь актуальны поведенческие стратегии первобытного человека. И это, безусловно, приговор деревне, хотя и без какого-либо серьезного выяснения причин деградации. Писатель запечатлел культурный сдвиг и проанализировал его в синхронии, оставив диахронии только роль информационного шлейфа, из которого то и дело появляются фантомы прошлого, которые актуальны,

правда, для носителей культуры, то есть не для аборигенов в большей их массе, а для городских жителей или для тех, кто подключен к культуре через религию.

Нижегородская деревня Калитино, смоделированная писателем, — это некое поле энтропии, в том числе культурной, локус, практически разрушенный и заброшенный. Таких деревень в России много. Но Калитино — деревня особая. Говоря языком геймеров, это портал в иной мир. В современной литературе нечто похожее уже было — Чистое в «Оправдании» Д. Быкова. Но Чистое — травестирированный вариант утопии, потому оно и запрятано автором далеко в Сибирь, а Калитино — это реальное пограничье, охраняющее тайну. Пограничье между культурой и пустотой. Недаром над ним перманентно висит торфяной туман. Москвичи, приезжающие сюда, чтобы по заказу работодателя снять в местной заброшенной церкви фреску Св. Христофора с псиной головой, едут не за культурой и даже не за тайной. Они сами оказываются здесь своего рода культурными героями: привозят в Калитино его же прошлое и настоящее. То, чего местное население уже практически не отражает.

Деревня Калитино испокон веков была связана с мифом о псоглавцах, людях с собачьими головами. Эти существа, как мы помним, убивали всякого, кто пытался выйти за пределы замкнутого калитинского мира: сначала «Св. Христофор» растерзал инока с архетипическим именем Иафет и его возлюбленную за то, что тот предал идеалы аскетизма, затем псоглавцы убивали раскольников, пожелавших покинуть скиты, затем с тем же рвением убивали эзков, когда недалеко от поселения существовала зона, наконец, во времена капитализма жертвами стали все те, кто пытался покинуть депрессивную зону, отказываясь от служения хозяину Калитина Шестакову. Деревня, находящаяся в районе заповедника, сама стала заповедником для псоглавцев.

Алексей Иванов сознательно использует модель страшной сказки, структурообразующий элемент которой — опасность. Три москвича — некое триединство тела, разума и души — попадают в дикое пространство, где нет никаких правил и предсказать что-либо невозможно. Душа, по канонам жанра, достается самому неразумному.

Культурологическая концепция Алексея Иванова в романе, впрочем, намного интереснее и серьезнее. Культура формирует картину мира тех, кто является носителями культуры. Она программирует их на определенные действия. Для калитинских жителей, деградировавших до приматов, опасности никакой нет: они не помнят мифов и преданий, не знают о псоглавцах. Они сами находятся на уровне зверей. Псоглавцев для них не существует. Местная девушка Лиза стала объектом нападения оборотней (а еще ранее — стал ее отец), так как знала об их существовании через

кержацкие легенды. Москвичи также знали, но не о конкретных местных людях с собачьими головами, а о волколаках, вервольфах, оборотнях, гноллах, ликантропии — обо всем том, что находится в информационном поле потребителя массовой культуры. Вот потому один из них, Кирилл, ставший для деревни своим, оказался потенциальной жертвой псоглавцев, а двое остальных — Гугер и Валерий, для которых он автоматически стал чужаком, превратились для него (и только для нег) в оборотней, попытавшихся его убить.

Итак, Алексею Иванову удалось написать очередной культурологический бестселлер и убедительно показано, что в век постмодерна совокупность знаний о мире первична, материальный мир вторичен. Форма триллера и иные игры с массовой культурой — это эффективный инструмент для популяризации культурологических идей писателя. В романе Иванова мы обнаруживаем тщательно смоделированную стратегию просвещения.

В завершение заметим, что при прочтении и последующем анализе романа «Псоглавцы» у нас возникла ассоциация с классическим произведением древней римской литературы, романом Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел», где показано бесправное положение мелких землевладельцев. Апулей изображает владельца небольшой усадьбы, рядом с землей которого расположены латифундии богатого рабовладельца. Богач «...к скромному своему соседу относился крайне враждебно и разорял его: мелкий скот избивал, стада угонял, травил хлеб еще не созревший. Когда же он лишил его всех достатков, решил и самую землю отобрать, затеяв какую-то пустую тяжбу о межевании». За бедного хуторянина вступились трое юношей, сыновья другого его соседа — землевладельца, но богач-самодур спустил на них свору сторожевых псов. По его приказанию и рабы набросились на юношей. Благородные защитники правды и справедливости погибли в неравной борьбе.

Итак, и римлянин, и россиянин повествуют о маргиналах и о социальных проблемах своего времени, о деформации религиозного сознания и о нравственной и культурно-эстетической деградации своих современников. Оба используют мистические и фантастические мотивы. Как известно, Апулей ставил своей задачей «пучать развлекаая». Писатель-моралист, он не ориентировался на реалистическое произведение, но всё же отразил некоторые стороны современной ему жизни римской сельской бедноты, ее нищету и бесправие.

То же демонстрирует в своем романе и Алексей Иванов, изображая задворки и руины Рима Третьего.

По наблюдениям А. Ф. Лосева, Апулей как бы внушает читателям, что если человек ведет скотскую жизнь, то он по существу своему является

скотом, и судьба накажет его за это, как наказала героя романа. Люций и до превращения в осла был, по мнению автора, скотом, хотя и в обличе человека: он развратничал, был полон праздного любопытства. Превратившись в осла, Люций ведет себя как и раньше; теперь он, по мнению автора, скот и по своей духовной сущности, и скот по внешности.

И только после того как Люций внутренне очищается, он по воле богини Изиды становится человеком — не только по внешнему виду, но и по своей сущности. Его уже не преследует судьба, теперь он может спокойно и счастливо жить. Такова религиозно-нравоучительная идея романа.

Мотивы нравственного преображения наполняют финал «Псоглавцев», Кирилл в конце романа уже не прежний безумный прожигатель жизни, интернет-юзер, не отходящий от ноутбука, а совестливый и чуткий человек. При нашем, возможно, вольном сопоставлении произведений, написанных, в первом и третьем Риме встает вопрос о генетическом или типологическом родстве. Мы склоняемся в сторону типологического: во времена культурного кризиса и нравственного оскудения, древнего, или постмодернистского, литературе выпадает жребий «поучать, развлекая».

*Ю. Н. Серго*

## В ПОИСКАХ РОССИИ: ГЕРОЙ И МИР В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ



Мы обратимся к прозе современных авторов, связывающих свое творчество прежде всего с традициями русского реализма, и рассмотрим ряд тенденций в создании образа России и ее сегодняшнего героя на материале романов нач. XXI в. — «Санька» З. Прилепина и «Россия: общий вагон» Н. Ключаревой.

В романе «Санька» образ молодого, физически сильного, ищущего применения своим силам в борьбе за справедливость героя представлен как внутренне разъятый, нецелостный. Это становящийся герой, потерявший отца и ищущий ему замену, герой, смотрящийся в разбитое зеркало:

«Какой я?» — неожиданно подумал Саша. Кто и какой? Дурной? Добрый? Надежный? Безнадежный? Не было такого зеркала, чтобы разглядеть свое отраже-



ние. 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, всё 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, впадает\*.

Этот герой связан со своими корнями прежде всего — детскими воспоминаниями, с деревенским миром, который в романе представлен как умирающий, исчезающий. Дорога в деревню сродни сказочной дороге в тридевятое царство, ее почти невозможно одолеть: «Ни в осень, ни зимой, ни весной — если только в теплом и сухом мае — в деревню было почти не проехать. Разве что на тракторе. Редко кто отваживался отправиться в дорогу на ином транспорте» (32). Путешествие по этой дороге связано для героя с воспоминаниями об умершем отце, о детских страхах и чувстве вины за то, что не смог разглядеть, понять нечто важное, когда отец остался ночевать один на придорожной поляне во время сенокоса: «Отец сказал водителю: “Я здесь переночую”. Когда отъезжали, Саша выглянул в окно грузовика. Отец стоял поодаль костра. Его лица Саша не разглядел» (31). Ночная тьма дороги воспринимается теперь героем как предупреждение, предвестье, она хранит тайну о смерти отца.

Образ деревни связан в сознании героя и автора с мотивами темноты, грязи, запустения, смерти, уныния: «деревня была темна, во многих домах не горели огни <...> Ему давно уже казалось, что, возвращаясь в деревню, сложно проникнуться какой-либо радостью — настолько уныло и тошно было представавшее взгляду» (33).

Особенно устойчивыми в повествовании предстают мотивы грязи, темных, слепых окон и слепоты людей:

Дорога была изуродована и грязна <...> Он свернул на стезжку, ноги расплзались по грязи <...> Пахло только сыростью и грязью <...> Улица была пустынна, темна и грязна, как и остальные улицы деревни <...> Саша тоскливо взглянул на дом — маленькие окошки были темны <...> бабушка сидела на лавочке бесстрастно и недвижимо; казалось, она не видит ничего. И поведение ребенка, его игра, его голос давали понять, что и он не видит и не помнит о сидящей на лавочке бабушке. Бабушка и ребенок словно находились в разных измерениях <...> Бабушка смотрела, не моргая, поверх ребенка, поверх огородов, поверх деревьев (34–35).

Мифологическая пара «старик и ребенок» как бы утрачивает свой изначальный смысл, потому что идея бесконечного повторения, продолжения человеческой жизни в мертвом мире не работает: между стариком

---

\* Прилепин З. Санька. М.: Ад Маргинем, 2006. С. 113–114. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

и ребенком — пустота. Три бабушкиных сына (сказочное число три здесь, думается, не случайно) умерли:

Первым умер самый младший, Сережа — разбился на мотоцикле, пьяный был. Два года назад, летом, в пьяной драке погиб Сашин крестный, Николай, он был средним сыном <...> А полтора года назад в том городе, откуда приехал Саша, умер Сашин отец, Василий. Он был самым образованным в семье, преподавал в институте, но тоже пил, причем под конец пил зло и беспробудно. Саша привез отца — в гробу — зимой... дорога была кошмарна... вспоминать о той дороге было невыносимо» (37).

Канон русской сказки, где самый младший брат — самый умный и самый удачливый, оказывается нарушен. При этом все трое сыновей собираются вместе, лежат рядом на деревенском кладбище, в могилах, предназначавшихся их родителям. Старший сын, «самый образованный в семье», не может пересилить проклятье рода, преодолевая непреодолимую дорогу, он возвращается мертвым в свой мертвый мир.

Плач России-матери, похоронившей своих сыновей, звучит в слове Сашиной бабушки: «— Сяду у окна и сижу, сижу. Думаю, кто бы мне сказал: иди тысячу ден, босиком, в любую зиму, чтобы сыночков увидеть своих, и я бы пошла. Ничто не говорить, не трогать, просто увидеть, как дышат» (38).

Смерть деревни воплощается в судьбах конкретных деревенских жителей, прежде всего мужиков, традиционно в деревенском патриархальном мире выступавших опорой семьи, кормильцами. Бабушка рассказывает Саше о смерти двух соседей: Хомута и Комиссара. Прозвища, заменившие исконные имена, определяют суть их жизни, но удаляют «ненужную» информацию о роде, семье, имени — всё то, что уже никогда не будет восстановлено, канет в Лету. Перед лицом нелепой смерти равны честный и добрый труженик Хомут и бездельник Комиссар. Единственный живой мужик на улице зовется Соловьем, его кличка созвучна мотивам запустения, смерти, горя, он Соловей-Разбойник, захвативший деревню: «...и остался на всем порядке один мужик — никто уже не помнил за что прозванный Соловьем. Он, неведомо где, ежевечерне напивался, приходил домой, глупо кричал на безмолвную, давно все проклявшую и замолчавшую в безысходе, жену. Детей у них не было. Вечерами в почти пустой деревне раздавались вопли Соловья» (42).

Мысль о смерти-забвении рода, семьи, имени звучит в рассуждениях героя над семейным «иконостасом». В доме два вида икон, два святых угла — собственно иконы, которые видит над своей головой проснувшийся утром Саша, и фотографии в дальнем углу, которые запечатлели историю семьи: бабушка с подругой в 1933 году, дед с приятелем в 1938-м, послевоенные фото. Рассматривая их, Саша вспоминает то, чего нет

на фотографиях: рассказы деда о пребывании в немецком плену, о его первом браке. Этот «иконостас» священен только для семьи Тишиных, с ее смертью он утратит свое значение:

Только один он, Саша, и остался хранителем малого знания о той жизни, что прожили люди, изображенные на черно-белых снимках, был хоть каким-то свидетелем их бытия. Не станет бабушки — никто никому не объяснит, кто здесь запечатлен, что за народ — Тишины. Да никто и не спросит, кому надо. Выбросят новые хозяева иконостас в непролазные кусты через дорогу, размоет лица на карточках, и все. Как не было (49).

Стремление воскресить деревенский мир, восстановить свое право на него воплощается в возвращении сознания героя к деревенскому, диалектному слову:

«Нешто на тот берег никто не ходит?» — подумал Саша, сразу поймав себя на том, что бабушкино «нешто» пристало к языку. Но, скорей, он произнес это слово, заигрывая со своей мнимой деревенской породой, которая, если и была, то давно сошла на нет. Даже «нешто» не мог произнести спокойно, не лоя себя за лживый хвост» (53).

Герой ловит себя на «лживости» по дороге к реке, в которую надеется войти дважды. Здесь, в описании пути героя к пляжу детства, начинают проявляться одно за другим чуждые ему (и автору, если судить по стилю всего остального текста) диалектные слова. «Заигрывание», «лживость» проявляются в эпитетах *дуротно*, *альяным*, *работными*, существительных *красавка*, *грязца*, *лопушье*, которые, вместе с образом умирающей деревни, безусловно, напоминают о «тихой лирике» и деревенской прозе, чьи традиции проступают на разных уровнях текста. Их выявление и описание могут стать предметом отдельной статьи.

Все усилия, связанные с возвращением в гармоничный мир деревенского детства, вязнут в илистом дне реки: «Саша скинул ботинки и зашел в воду. Вода была холодной и склизкой, словно кисель. Глины было неприятно касаться — она напоминала голую стариковскую десну своей осклизлой стылостью. Саша выбрел из воды и присел обессилено на грязный песок» (57) — река предстает перед героем частью всё того же составившегося, умирающего мира.

Попытки выдрать сорняки, очистить пляж детства, вернуть ему первоначальный вид тоже тщетны: «Пляж не стал ясным и чистым как в детстве, нет. Пляж будто бы переболел какой-то заразой, оспой — и лежал неприглядный, весь в метинах и щербинах» (57).

Итак, герой З. Прилепина ощущает свое родство с умирающим деревенским миром — это родство заявлено уже в названии романа, представляющем нам имя героя в том варианте произношения, который пом-

нят только деревенский мир и его последние представители — бабушка и дед. В мировоззрении автора этот образ деревенского мира во многом олицетворяет Россию, родину.

Роман Н. Ключаревой «Россия: общий вагон» на уровне характеристики главного героя тесно связан с русской классикой:

У Никиты была одна физиологическая странность. Он часто падал в обморок. Конечно, не от вида крови или от нехорошего слова, как всякие там тургеневские барышни, а просто так. Иногда прямо посреди разговора, иногда от сильного весеннего ветра или от переходов метро, похожих на космические корабли. Так его восхищала жизнь. И так он переживал происходящее вокруг. Что иногда организм не справлялся с напряжением. И самовольно выключался. Только так можно было заставить Никиту сделать паузу и перевести дух, который всегда захватывало\*.

В контексте этого отрывка и всего сюжета романа слово «странность» прочитывается в соотношении с мотивом обморока и выражением «тургеневская барышня». Станный обморок Никиты напоминает и о бьющемся в эпилептическом припадке юродивом, чья близость к богу определяется во многом способностью к этому действию, и о князе Мышкине, что косвенно подтверждается репликами друзей Никиты: «— Нет, я понимаю! Я прекрасно понимаю, что ты идиот! Россию он ищет! Твоя Россия в тебе!» (48). «Только такой идиот, как ты, может видеть в этой мертвечине людей» (152). Выражение «тургеневская барышня» — сниженный вариант «тургеневской девушки», а сама «сниженность» исходит как бы от массового сознания, в котором высота чувств воспринимается как нечто постыдное, «интеллигентское». Так уже с первых страниц текста перед нами возникает набросок героя-интеллигента, внутренне связанного с миром русской литературы. Никита — студент историко-филологического факультета, «вечный студент», в вечном поиске истины. Еще один мотив, определяющий специфику героя, опять же созвучный слову «странность», — это мотив *очарованного странника*, явленный как в сюжете (Никита путешествует по России в поисках России, которую он потерял), так и в психологическом облике героя.

Странник по определению бездомен, потому дом Никиты — это вся страна и овечьи носки, которые дает ему на ночь (практически «селит» в них) такая же бездомная продавщица носков Антонина Федоровна: «Утром Никита купил у Антонины Федоровны овечьи носки, в которых ночевал» (15). «Странник» созвучен и слову «страна», выражающему собой идею не только пространства, но и народа:

---

\* Ключарева Н. Россия: общий вагон. СПб.: Лимбус Пресс; Изд-во К. Тублина, 2008. С. 5. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

Мутными глазами общего вагона на него смотрела страна <...> Страна то и дело норовила облить Никиту кипятком, кренясь и хватаясь за поручни, накормить воблой и домашними пирожками, измазать растаявшей конфетой, напоить водкой <...> Страна старалась войти с Никитой в контакт. Вступить в отношения. Страна не давала спать, не давала думать, не давала покоя (6).

«Мутные глаза» страны напоминают глаза народа из поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», с этой же поэмой связаны, безусловно, и сюжет железнодорожного путешествия, и приезд Никиты на Курский вокзал в пять утра, и бомж-интеллектуал, одолживший Никите деньги на метро.

В нашу задачу не входит детальное рассмотрение всех скрытых цитат из мировой и русской литературы, формирующих художественный мир этого произведения; укажем лишь на те, что непосредственно связаны с авторской концепцией России и неизменных, ключевых черт русской жизни. Название «Россия: общий вагон» отсылает нас к стихотворению Блока «На железной дороге», к строчкам: «Молчали желтые и синие; / В зеленых плакали и пели...». Общий вагон, зеленый, по определению Блока, воплощает собой самые «общие» формы жизни большинства, народа; голоса сочувствия, отчаяния, скандала:

«Какая это остановка?» — «Смотрите, пацан опять в отключке». — «И не пил вроде» — «Наркоман небось» — «Да щас они все, кто колется, кто нюхает!» — «Ты бы, мать, промолчала, про что не знаешь, человеку плохо...» — «Может, врача?» — «Это почему же мне молчать?! Я всю жизнь у станка простояла! Ты мне рот не затыкай — я инвалид!» — «Уймитесь, женщина, дети спят!» — «Дети! Вырастут — тоже будут клей нюхать и рот затыкать старикам!» — «Бабка, не гунди! Давай лучше песню споем: НА ПОЛЕ ТАНКИ ГРА-ХА-ТА-А-ЛИ! САЛДАТЫ ШЛИ В ПАСЛЕДНИЙ БОЙ!» (7).

Другой важнейший источник традиции изображения России — творчество Н.В. Гоголя, чьи мотивы путешествия, уходящей в загадочную пустоту проселочной дороги, безглазых построек, падения на самое дно человеческой жизни постоянно слышатся в тексте: «Страна подъезжала к станции Дно, качаясь на рессорах и томительно вытягиваясь вдоль изгибающихся путей. Потом резко затормозила и встала у фонаря. <...> На станции Дно было безлюдно и сыро. <...> Пахло углем, гнилым деревом и дорогой. Лицо щекотал мелкий дождь. И все как будто знало тайну. Которую невозможно разболтать. Потому что незачем» (7–8) Косвенная отсылка к гоголевской поэме как аналогу дантовского путешествия по аду, звучит в словах Рощина, обращенных к Никите: «— Пойдем, специалист по современной России, будешь мне ее показывать <...> Возражения не принимаются. Сегодня я окончательно заблудился в жизненном лесу, и мне необходимо спуститься в ад, где ты будешь моим Вергилием. Ты же здесь все закоулки знаешь» (146). Гоголевская традиция представлена

и двумя «приземистыми мужичками, похожими на Бобчинского и Добчинского» (176).

Названия станций воплощают собой некий таинственный путь, который должен проделать герой вместе с Россией: «В поселке с остроумным названием “Дудки” Никиту ссадили с электрички» (39) «Дудки», как известно, означает «нет» в категорической, издевательской форме, как и «Дно». Это еще один тупик на пути странствий Никиты, в котором он встретит очередную живую душу, которой необходимо перед ним излиться, только после этого герой выбирается из тупика, отправляясь дальше в путь.

Образ страны и образ России в сознании героя не вполне тождественны. Страна пребывает рядом с ним всегда, как народ в вагоне поезда, Россию нужно искать: «— Ну, и куда ты все едешь? Что ищешь? Россию, которую мы потеряли? — говорил Юнкер, разливая вино.

— Россию... — эхом отзывался Никита» (19)

Россия может явиться перед героем внезапно, в разных лицах: ребенка, возлюбленной, хора голосов. Ребенок, тоскующий по Раю, предстает перед главным героем в вагоне поезда: «В вагоне к Никите подошел маленький мальчик. Взял за коленку и серьезно спросил:

— У тебя есть мечта? — И не дожидаясь ответа: — А у меня есть: я хочу упасть в кусты и там жить!» (9) — кусты в данном случае заменяют младенцу, устами которого глаголет истина, неизвестное ему слово «кущи». Ребенок в художественном мире романа — это мудрец, указывающий герою правильный путь. Так, в конце повествования именно ребенок, мальчик Ваня, забирает Никиту из больницы, чтобы увезти его в деревню Горки — по его, ребенка, словам, новый Арарат, где, как во времена всемирного потопа, спасаются все слабые, потерянные и обездоленные: друг Никиты по прозвищу Юнкер, вновь обретший имя Серега и решивший стать учителем, Таисия Иосифовна — восьмидесятилетняя беженка из Грозного, бывший гомосексуалист Гришка и другие. Деревенский мир в романе Н. Ключаревой, в отличие от деревенского мира З. Прилепина, наполняется прямо противоположным содержанием.

Возлюбленная главного героя, после потери которой он и обрекает себя на вечное странничество, зовется Яся. Это имя, казалось бы, должно воплощать ясность, свет, оно созвучно тургеневскому «Ася» и бунинскому «Руся», но оказывается в большей степени связано с новыми чертами России, созвучными полному языческому имени «Ярослава». Ей присуща языческая ярость, злоба, она «упорно и злобно» напивается, издает нечеловеческие вопли, обзаводится личным маньяком, крадет книги, прогуливает лекции. У нее то синие, то красные волосы. Образ Яси — это образ юной, студенческой России, первой любви, в том числе и любви к гуманитарному знанию, к искусству:

Потом они убегают из парка и оба идут на Яськину пару. Это лекция профессора-постмодерниста Ермолова про Сашу Соколова. Им нравится Ермолов, тонко издавающийся над глупыми студентами, им нравится Саша Соколов, которого они читали друг другу вслух в переполненных трамваях по дороге в универ (37).

Яся воплощает собой образ России 90-х — неустойчивый, ломающийся, становящийся. В этой России еще не определены этические и эстетические ценности, ее сопровождают маньяки, призраки прошлого, грехи настоящего: революция, проституция, террор... Связь с вечными ценностями в настоящем оказывается хрупкой. Эрмитаж, библиотека, словарь «Мифы народов мира», Паганини, любовь Никиты — все эти образы связаны с юностью, взросление приводит Ясю к гибели: она не способна жить в новую эпоху, наступившую после 90-х.

Образ России возникает в череде голосов, которые входят в повествование как своеобразные лирические отрывки, дающие не столько логическую, сколько эмоциональную оценку происходящего. Эта оценка состоит из коротких цитат-высказываний героев романа, исторических личностей, персонажей улицы:

Аля сказала: «Мне надоели твои трагические саги. Расскажи, наконец, хоть одну хорошую историю о России. Или нет таких? Здесь вообще когда-нибудь, при каком-нибудь царе Горохе, бывало хорошо?» <...>

Царь Николай I сказал: «Я признаю, что деспотизм — суть моего правления. Но это соответствует национальному духу» <...>

Толстая тетка на вокзале сказала мальчику-попрошайке: «Зачем деньги клянчишь? Большой уже! Воровать пора!» <...>

Пушкин сказал: «Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!» (57–58).

Россия возмущенная, бунтующая, берет свое начало в образах старшего поколения, пенсионеров, совершающих «путешествие из Петербурга в Москву». Питерские старики, бунтующие против низких пенсий, предстают в романе как живые памятники, символы отнюдь не прошлого и не настоящего, а вечности:

Казалось, они провели здесь всю ночь. Казалось, они никогда больше не сдвинутся с места, не разойдутся по домам, не сядут в пустой вагон, гремящий в сторону Охты, не будут покупать свежий хлеб в полуподвальной Булочной на Казанской.

Они словно уже заняли свое место в вечности, под нетленным питерским небом, как стаи зеленых ангелов на крышах необитаемых дворцов, как странные каменные лица, проступающие сквозь стены на Васильевском острове, как львы с отбитыми носами, охраняющие ворота, в которые не ступала нога человека (155).

Так тема новой, еще непрочной и неустоявшейся России соединяется с темой ее трагической истории, навечно соединенной с пространством Петербурга, «нетленным» небом Пушкина, Блока, Ахматовой.

Пенсионеры-ходоки идут не в Кремль, а к сердцам людей, все той же России, стремясь воскресить ее историческую память:

— Думаешь, мы в Кремль идем?

— А куда же?

— К тебе, — неожиданно сказал дед и пристально посмотрел на Рощина. — И к нему вон, к Никитке. К вам. А ты думал к царю за правдой? Велика честь! (164).

Образы стариков тесно связаны с новейшим культурно-историческим мифом — мифом о Великой Отечественной войне. «Мы воспитаны войной» — говорит фронтовик Матвей Иванович (164). Военная лексика определяет духовный настрой ходоков в их последнем, решительном бою. Они не просто выходят на улицу, они *«выступают»* (163), подъем после отдыха происходит по команде *«Пота, вперед!»* (168). О Никите, который, как всегда, стремится запомнить и сохранить в своей памяти имена и личные истории людей, Матвей Иванович говорит: «— Боюсь, он того, съедет. Переживает слишком. Как бы его *в тыл переправить?»* (167).

Важнейшим элементом событийного сюжета романов З. Прилепина и Н. Ключаревой является сюжет народного восстания, бунта. В романе Прилепина Саша Тишин с товарищами отбирает власть у «отцов», захватывая здание городской администрации. В романе Н. Ключаревой Никита свершает «революцию гвоздик». Но все, что видит Никита, происходит как бы во сне, в полуобмороке, и революция заканчивается видением, созвучным роману Ю. Мамлеева «Шатуны» и гоголевскому «Вию»:

И вдруг изо всех щелей поползла нежить. Мамлеевские шатуны с блудливыми ухмылками отрывали звезды паркета и, подтягиваясь на руках, покрытых шерстью, затаскивали в зал заседаний свои отчужденные нежилые тела. <...> жалкие остатки тел и крохи души, которая и не душа уже вовсе, а так, теплота гниения, прерывистый, увядающий пульс, что того и гляди выскользнет из пальцев мойры (183).

Образы, которые окружают Никиту, напоминают о пространстве ада, откуда Никиту извлекает десятилетний мальчик Ваня — ребенок-вундеркинд, или, точнее сказать, платоновский герой-мыслитель, обитающий в Горках и пишущий роман о России. Горки — место, ассоциирующееся с болезнью и смертью Ленина, в новую эпоху предстает как место зарождения новой России, а Ваня становится продолжателем дела Никиты в собирании и осмыслении новой России: «Я все время думаю. Не могу остановиться. Целыми днями. На уроках думаю. Огород поливаю — думаю. Телят пою — думаю. Даже во сне думаю. <...> О разном. О том, как мир устроен. О том, зачем люди живут. Но чаще всего о Боге, конечно» (124).

В романах З. Прилепина и Н. Ключаревой ребенок деревенского мира предстает на фоне большой лужи: «На дороге возле дома стоял ребенок с хворостиной. Что-то приговаривая, он хлестал хворостиной по луже



и шипел, отскакивая от брызг» (35). У Ключаревой этот образ выглядит иначе: «На главной и единственной улице села, посреди бескрайней лужи их ждал грозный Ваня.

— Наконец-то! — крикнул он Никите. — Я столько уже успел передумать, а ты все где-то шастаешь!» (138).

Если образ ребенка в художественном мире романа З. Прилепина связан лишь с отчуждением, бессловесностью, пустотой, то ребенок в романе Н. Ключаревой предстает в тесной связи со всеми людьми, со всеми поколениями жителей России, как физическая и нравственная их опора.

Роман Н. Ключаревой содержит элементы кольцевой композиции, связанные с размышлениями автора о «тайне» России. Практически один и тот же текст звучит в начале романа, когда герой прибывает на станцию «Дно»: «И все как будто знало тайну. Которую невозможно разболтать. Потому что незачем» (8), — и в конце — после того как Никита побывал на самом дне — в аду: «Никита <...> улыбнулся так, как будто бы *знал Тайну*. Которую невозможно разболтать. Потому что незачем» (195). В конце пути тайна становится частью внутреннего мира Никиты. Таким образом, путешествие героя по России все же заканчивается ее обретением, возвращением к жизни.

*С. Н. Любарев*

## ВОСПРИЯТИЕ РОССИИ В РОМАНЕ Ф. БЕГБЕДЕРА «ИДЕАЛЬ»

*Я, конечно, презираю отечество мое с головы до ног — но мне досадно, если иностранец разделяет со мной это чувство.*

А. С. Пушкин. Письмо П. А. Вяземскому,  
7 мая 1826 г.

Современный французский писатель Фредерик Бегбедер (1965 г. р.) неожиданно, но весьма уверенно вошел в литературное пространство Франции из мира рекламного бизнеса, которому и посвятил один из первых своих романов — «99 франков», принесший автору не только коммерческий успех, но и литературное признание. Не менее известны и последующие сочинения писателя («Любовь живет три года», «Кани-

кулы в коме», «Windows on the World», «Я верую — я тоже нет» и др.), публикации которых сопровождались шумным успехом, причем не только скандалами, но и острыми дебатами в критике. Один из наших литературоведов констатирует, что большинство серьезных исследователей «...воспринимают писателя как скандалиста и позера, создающего эпатажные тексты, лишенные глубины»\*. Действительно, эпатаж, как часть жизни писателя, составляет неотъемлемый элемент повествования, входит в художественную структуру его произведений. В ответ на все обвинения в цинизме, на замечания, что он сознательно позиционирует себя как провокатор и бунтарь, воспринимающий мир сквозь призму личного разочарования, писатель в своих многочисленных интервью иронически отвечает, что это не цинизм, а честность. Тем самым он как бы оправдывается и одновременно обозначает собственное, не лишенное аксиологического пафоса, отношение к творческой деятельности, что нельзя не учитывать при изучении его художественного опыта.

Установка автора на эпатаж проявляется в его произведениях прежде всего на уровне содержания: основу большинства сюжетов формирует злободневная тематика, связанная с такими проблемными точками жизни современного социума, как секс, алкоголь, наркотики и проч. С тем, что во многом ориентировано на сознание массового читателя, на его вкусы и пристрастия. Однако в фокусе интереса писателя очевидны и более масштабные, экзистенциальные проблемы человеческого бытия. За эпатажной формой нарратива скрываются душевное неравнодушие и беспокойное сознание, воспринимающее реалии современной жизни как страшную «болезнь века». Приметы «нашего бесхребетного времени» воспроизводятся писателем с поразительной откровенностью и точностью: вот оно, пресловутое общество потребления с его диктатом вездесущей рекламы, культом неумеренного гедонизма и острым ощущением грядущих катастроф. Мир, в котором «эгоцентризм стал доминирующей идеологией»\*\*, а тотальное одиночество человека в нем — неизбежностью, несмотря на «иллюзию связи с вселенной» посредством Wi-Fi (14).

Роман Бегбедера «*Au secours regardon*» («Идеаль» в рус. варианте перевода, согласованном с автором) вышел во Франции в 2007 г. тиражом 160 тыс. экз. Публикация сопровождалась привычным скандалом, в данном случае — с известной парижской косметической кампанией

---

\* Мещеряков С. В. Романы Ф. Бегбедера «99 франков» и «Идеаль»: принципы художественной объективации автора: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2013. С. 5.

\*\* Бегбедер Ф. Идеаль. М.: Изд-во Иностранка, 2007. С. 23. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

«Л'Ореаль». Роман посвящен современной России и современным русским. Автор не случайно обращается к проблеме восприятия «другого», иной национальной культуры, иных традиций и нравов: стремительный процесс глобализации как никогда остро заставил звучать вопросы национальной идентичности и, следовательно, самоидентичности. Они осмысляются сегодня и в сфере научно-теоретических изысканий, и в литературно-художественной практике. Устами героя романа Октава Паранго (перемещенного сюда из романа «99 франков») автор нарочито небрежно комментирует свой интерес к этой проблеме: «Проблемы идентичности, поиски своего “я”, ля-ля-тополя, мне всегда казалось, что это треп. Но я работаю над собой» (197).

Тема рецепции России и русских не нова для французской литературы и культуры: богатая история русско-французских отношений накопила серьезный пласт сочинений о нашей стране: документальные источники, публицистические материалы, произведения художественной словесности, лежащие у истоков формирования стереотипов о России.

До XVIII в. французское общественное мнение в его отношении к России и русским формировалось в основном под влиянием исторических анекдотов и курьезов, иллюстрирующих экзотические нравы русских правителей, придворной и политической элиты. С внедрением научного подхода выстраиваются две магистральные тенденции в восприятии России. С подачи французских просветителей (Фонтенель, Вольтер, Дидро) Россия видится в позитивном ключе, как образец просвещенной монархии, избравшей для народа вектор прогрессивного развития — от азиатской дикости и варварства к цивилизованной Европе. Этот «русский мираж» опровергается приверженцами другой точки зрения (Л. Боннальд, аббат Ш. д'Отрош, Ш. Массон и др.): Россия — оплот тирании, «средоточие разрушительного деспотизма» и в этом смысле угроза европейской цивилизации. Негативный образ России надолго в сознании европейцев закрепляет книга А. де Кюстина «Россия в 1839 году»: страна с тираническим режимом правления, подчинившим себе церковь и закрепостившим народ, а нация русских — напрочь лишена творческого потенциала, как неспособная к созданию культурных ценностей.

В XIX в. появляются первые художественные опусы, посвященные России: романы «Учитель фехтования» А. Дюма, «Михаил Строгофф» Ж. Верна. На рубеже XIX–XX вв. миф о России обновляется мыслью об особой духовности русских. Русский фактор (прежде всего творчество Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевского) начинает влиять на художественное сознание эпохи, определяя европейские приоритеты в сфере культуры. Идеология советского периода истории России культивирует другие ценности, способствующие формированию новых стереотипов. Процесс вза-

имодействия двух наших культур не затихал, и на протяжении столетий появлялись путевые заметки, мемуары и художественные произведения, нарабатывавшие комплекс стереотипных представлений о России и русских. При этом весьма существенна деталь: во все времена образ России окружен ореолом загадочности, таинственности, непостижимости русского характера. В силу исторически сложившихся традиций Россия и сегодня остается притягательной для Франции и французов, что подтверждается русским дискурсом в романе Бегбедера «Идеаль».

К основным структурным компонентам стереотипного образа России традиционно относят географические координаты и климатические условия, историю и политическое устройство страны, религиозные основы и бытовые стороны русской жизни. В романе «Идеаль» Бегбедер изображает Россию по этой же привычной схеме. Писатель демонстрирует обширные знания французских источников — материалов россики, а также неплохую осведомленность в области русской культуры, истории и современности.

В одних случаях он следует логике своих предшественников. Так, в повествовании настойчиво подчеркивается, что Россия — огромное заснеженное пространство, которое «равняется тридцати Франциям» (51), что «русские вынуждены соответствовать необъятности среднеазиатских степей и сибирской тундры» (60) и т. п. *Холод* как один из наиболее маркированных символов России (*зима, мороз, снег, лед*) также неоднократно обыгрывается на страницах романа: «Московская зима — неслабое зрелище» (59); «Мне нравится кататься в Москве на лыжах, съезжая по белоснежному спуску прямо к Большому, мчаться прочь от здания бывшего КГБ...» (87). В условиях нашего климата герой постоянно мерзнет («Я чуть не сдох от холода») и, ощущая от этого дискомфорт, стал, «как все», носить «дурацкую меховую шапку», что лишило его западного лоска, но не избавило от самоиронии: «Мерзлявость — надежное средство от дендизма» (28).

Многие факты и события русской жизни, ставшие архетипами европейского сознания, содержат в себе оценочные характеристики. Через призму негативных стереотипов всегда воспринимались на Западе и воспринимаются сегодня структуры государственной власти и политическая система страны, хотя в романе идет в речь основном о России постсоветского периода. Поэтому принципом конструирования образа современной России в романе «Идеаль» становится фокусирование на резкой критике этих сторон жизни: «Никогда не верьте тому, что пишут газеты: Россия, типа, стала демократической страной и так далее...» (313); «Со времен Петра Великого в России все проблемы решаются именно таким образом. Золотые кареты сменяются бронированными “мерседесами”, но

запугивание осталось основным пластом (и хлыстом) жизни российского общества» (230).

В этом контексте постулируются мысли об отсутствии в современной России свободы и демократии. Так, «за неповиновение Путину рашены рискуют попасть за решетку», как Ходорковский (313), откуда вывод, что «свобода в России — еще подросток» (285), что самодержавный тип власти, свойственный царской России, и тоталитарный режим, характерный для советской истории, не изжили себя. На их страже в советские времена стоял КГБ, в наши дни — ФСБ. Ничего не изменилось, все институты власти функционируют согласно прежнему регламенту, полагает автор, «просто на смену номенклатуре пришла олигархия» (108). А русские прохожие, «натянув на уши шапку, спешат перейти на другую сторону Лубянской площади, чтобы не слышать протестов невинно осужденных и криков, доносившихся из пыточных камер» (88). «Надо было семьдесят лет длить революцию, ради того чтобы превратить Москву в образцовый Лас-Вегас и, вернувшись в лоно Церкви, исповедаться в содеянных мерзостях» (111), — размышляет автор.

Бинарная оппозиция по-прежнему доминирует в восприятии материальных проблем русского народа. Привычной для европейского видения стала картина социального размежевания русских. «Россия огромна, а жители ее бедны» (59), — констатирует французский писатель. Реалии современной жизни России так же, как и в прошлом, полны контрастов: по одну сторону — Барвиха, Рублевка, по другую — жалкие населенные пункты, где проживает «крупная беднота» (по аналогии с крупной буржуазией). Вывод один: «ваше агрессивное государство не хочет делиться тем, что зарабатывает на эксплуатации недр» (316). Иностранцев не перестает удивлять великое терпение русских людей. Не случайно один из героев романа, циничный и начисто лишенный представлений о чести олигарх Сергей Орлов (кстати, по прозвищу Идиот), «убежден, что русские — самый мазохистский народ в мире» (313).

Однако писатель отказывается слепо следовать укоренившимся в социокультурном и бытовом сознании французов штампам о России, во многом модернизируя их, наполняя современным контентом: не просто обогащает знакомое информационное поле новыми фактами и сведениями, но обеспечивает качественно новый уровень их осмысления. Так, если дискуссии о современной России на Западе ограничиваются проблемами политики и экономики и вне поля зрения остается духовное и нравственное состояние общества, то Бегбедер хочет привлечь внимание читателя к сфере моральных и эстетических ценностей. Так, он много — то серьезно, то иронично — рассуждает о русском неуважении к собственному историческому прошлому. Несколько назидательный тон в данном случае

уместен: «Россия — страна безнаказанных преступлений и сознательной амнезии» (88).; «Пока эта страна не посмотрит в глаза Истории, она не избежит от несчастий» (92). Говоря о современных проблемах православной церкви — духовной опоры русских, Бегбедер замечает знаки надвигающегося кризиса: «Похоже, большая часть вашей паствы рассматривает религию как убежище, не особо веря в Бога, просто им кажется, что Господь предпочтительнее капитализма» (110).

Преодолевается же негатив в стереотипах о России обращением Бегбедера к творчеству выдающихся русских писателей, самим отбором значимых имен (Пушкин, Тургенев, Достоевский, Чехов, Булгаков, Набоков, Пастернак, Солженицын и др.) и достойным уровнем знания им особенностей их творчества. В романе упоминаются и современные писатели (Эдуард Лимонов, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин, особо выделен Венедикт Ерофеев). По этому поводу исследователь С. В. Мещеряков заметил: «Функцию, сходную с исповедальной, выполняет дискурс русской литературной классики, которая ассоциируется с бесспорным, но недосяжимым в современных условиях нравственным эталоном»\*.

«Идеаль» Бегбедера как образец постмодернистского романа построен на интертекстуальной парадигме (автор прибегает к возможностям аллюзии, эпиграфа, скрытого цитирования и др.), что способствует более полной реализации замысла. В структуре бегбедеровского нарратива одно из наиболее важных мест занимают эпиграфы — не только дань уважения литературным традициям, но и стремление придать тексту дополнительные смыслы. Так, эпиграф при начале романа, строки из письма Ф. М. Достоевского к брату от 16 августа 1839 г.: «Одна моя цель — быть на свободе. Для нее я всем жертвую. Но часто, часто думаю я, что доставит мне свобода... Что буду я один в толпе незнакомой?» — словно «текст в тексте», аккумулирует смысл целого, становясь ключом к его пониманию. Вступая в диалог с классиком, автор переносит его слова в контекст современности: Россия получила свободу, но смогла ли разумно ею распорядиться? Иллюстративного материала для ответа более чем достаточно.

Писатель не скрывает, что его «очень волнует загадка русской души» и он «непрерывно старается ее разгадать». Об этом часто говорится и в его интервью, и это же имплицитно зафиксировано в романе. Герой отправился в Россию в поисках идеала на родине великих Достоевского и Чехова, он хотел приблизиться к тургеневской модели чистой любви... Но пришло осознание несовместимости идеала с современностью: «Мы вступили в эру сексапильной бесчеловечности» (23). В современной дей-

---

\* Мещеряков С. В. Романы Ф. Бегбедера «99 франков» и «Идеаль»... С. 8.

ствительности нет места идеалу, страна утратила свою самобытность: «Я прочел ваших писателей, изучил историю и религию, но только теперь начинаю прозревать правду: вы в таком же дерьме, как и я, просто вы с этим смирились» (286), — признается он. Россия стала страной «победившего гедонизма», а «гедонизм — идеология людей, потерявших надежду» (287).

Со вкусом подобраны эпиграфы и к отдельным частям романа. С одной стороны, они тоже концентрирует в себе основной смысл повествования, а с другой — маскируют магистральную идею, поскольку ориентированы на сознание умного читателя. Такая литературная тактика позволила писателю наметить читательские горизонты ожидания. Надо понимать: перед нами парадоксальный и ироничный текст о мире вообще, не только о России, но о современном обществе, подчиненном диктатуре рекламы, гламура и утонченного разврата. Художественное пространство романа ориентировано на обличение всеобщей деградации, глобальной бездуховности. Подобные мысли звучат и в интервью писателя: «Это касается не только России, Франции, но и всего мира»\*.

Писатель утверждает, что написал роман о России, вдохновившись произведениями ее писателей-классиков: «Мне кажется, что эта книга во многом отличается от моих предыдущих. Вероятно, чтение великих русских романов повлияло на меня, и мне захотелось быть более насыщенным. В предыдущих книгах у меня еще не было таких детальных описаний лиц, зданий. И я благодарен русским писателям за то, что они научили меня так видеть»\*\*. Новизна восприятия России современным французским писателем состоит в том, что русская культура не выглядит вторичной по отношению к достижениям западноевропейской цивилизации, а предстает самодостаточной страной — с богатой историей и мощной культурой традицией. Однако, хотя в Европе Россия перестала восприниматься как культурная провинция и начала существенно влиять на цивилизационные процессы в мире, она утратила сегодня главное — свою самобытность, духовную наполненность, тот надежный оплот, который мог бы стать спасением для всего человечества.

---

\* Любимова А. Фредерик Бегбедер: «Достоевский очень сильно повлиял на мое творчество». [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://regionsamara.ru/article/456>

\*\* Там же.

*И. П. Уварова*

## ДИККЕНС



«Мертвые души» раздражали Розанова:

— Это куклы какие-то!

Отчего бы и нет? Гоголь смолоду насмотрелся кукольных потех, хотя б и на Сорочинской ярмарке.

Но у кого уж кукол, несомненно, куда больше, чем людей — это, конечно, у Диккенса.

### НА ЯРМАРКЕ

Феномен общечеловеческой культуры, который на этих страницах будет называться БАЛАГАН, у Диккенса был: ЯРМАРКА.

Да только ли у Диккенса?

Можно с убежденностью в своей правоте сказать: великая английская литература произросла на ярмарочной площади. Ведь прототипы бессмертных образов Джонатана Свифта, конечно же, были показаны будущему писателю в том балагане, где держали непрременную пару — великана и карлика — да какая же ярмарка на всем белом свете обходилась без этих двоих?

Никто иной, как сам м-р Гулливер как-то на страницах романа и проговорился. Жаль, говорит, все-таки, что не вывез из Лилипутии пару человеческих особей. Ну, а где можно преуспеть с таким аттракционом, как не на ярмарке. Впрочем, кое-что он из загадочной мини-страны прихватил — если не маленьких людей, так двух овечек размером с котят. Плохо ли — на глазах почтеннейшей публики вытащить из кармана такую диковину.

Вряд ли будет непозволительной дерзостью допустить: может быть, и темнокожего Пятницу во всем дикарском убранстве и еще не вступившего на путь цивилизации, сам Даниэль Дефо увидел на ярмарке, да и сел писать своего Робинзона Крузо. Так что могли, могли показывать такого Пятницу на британской ярмарке, был же, к примеру, популярен в России Дикий цейлонский человек — бесприкрытый аттракцион!

Вы, чего доброго, ожидаете — вот сейчас дело дойдет до «Ярмарки тщеславия»? А вот и нет. Это книга другого ряда и на подлинной ярмарке ей нечего делать. У меня ни в коем случае нет намеренья пренебрежительно отозваться об этом прекрасном по-своему романе. Просто в жилах Уильяма Теккерея не было «крови балаганщиков».



Вот у его старшего друга Чарльза Диккенса как раз была, была именно эта «группа крови», древняя, как мир, или еще древнее. Потому ему на ярмарке было самое место.

Подобно Летающему Острову всё того же Свифта, английская ярмарочная площадь посещала неведомые страны — виртуально, сказали бы мы сейчас. Но то обстоятельство, что Британия была владычицей морей и дальних земель, во многом определяло и любопытство ярмарочных зевак, валом валивших на балаганную площадь (что-нибудь невиданное да покажут). И не случайно, конечно же, «заморское» направление литературы. Не случайно же два великих романа Свифта и Дефо были книгами морских путешествий.

А что же Диккенс? Нет. Он редко писал о дальних странах, и заморские монстры его мало интересовали. Зачем? Ему хватало чудищ британского происхождения, и он мастерил их с таким азартом, будто станет показывать своих занятых уродцев вроде Квилпа или Уриа Гипа как раз на ярмарке, ибо там им самое место.

Думаю, Диккенс искал «своих» не в дальних странах, а дома, где испокон веков хозяйничали духи среднего мира. Может быть, со временем они ушли, не желая иметь дела с нами, а может быть, и наоборот. Остались рядом, но в тени, и намерения их были темны, потому что человечество они, мягко сказать, не любили.

Герои Диккенса бывают поистине страшны. Впрочем, притом и забавны.

— Да таких страшных карликов и в балаганах не показывают! — воскликнул простодушный паренек по имени Кит. Что верно, то верно, место карлику Квилпу как раз в балагане. И правда, каждый балаганщик был бы рад получить такое чудовище, как Квилп — главный злодей в лавке древностей. То-то дивилась бы публика, глядя, как он глотает крутой кипяток и закусывает вилкой. И вот, несмотря на такой интересный аттракцион, он живет на воле, а не в клетке, источая адское зло вокруг себя.

И вот что интересно: Диккенс никогда не пребывает в позиции зрителя. Он не описывает номер, трюк — как его видит со стороны, он словно пребывает за кулисами, а то и на сцене. Потому мы никогда не узнаем, как танцуют нарядные собачки перед зрителем, зато нам покажут их неприглядный быт. Четыре жалких мокрых собачонки вбегают в трактир, и, встав на задние лапы, они являют собой «крайне грустное и даже мрачное зрелище». Они во фраках, потемневших от дождя и забрызганных дорожной грязью, а старый пес, в чем-то провинившийся, наказан хозяином труппы и он должен, плача, крутить ручку шарманки, когда другие собаки ужинали.

— Разве твои всегда ходят в костюмах? — спрашивает у собачника Джерри другой балаганщик. Все балаганщики собрались в трактире «Веселые пузанчики» укрыться от дождя, поужинать, переночевать, утром по-

раньше отправиться в город, где будут скачки, где будет ярмарка, где они будут выступать, каждый со своим номером.

А накануне в трактире можно пообщаться, и они общаются:

— Ну что твой великан?

— Да что-то ноги у него фальшат.

Из разговора профессионалов мы узнаем от владельца великана, а также безногой и безрукой карлицы, о некоем старике Мондерсе, у которого один из лилипутов был так злобен, что колот булавкой икры великана. Мы можем также узнать, что у этого Мондерса за стол садились восемь разных великанов, прислуживающих лилипутам, а также узнаем, как великаны выглядели: в зеленых камзолах, красных штанах, синих нитяных чулках и полусапожках (типичный диккенсовский «стоп-кадр»!).

Но никогда Диккенс не покажет нам ни одряхлевшего великана, ни жестокого лилипута в аттракционе, не выставит на потеху толпы увечную карлицу и не допустит, чтобы публика потешалась над дряхлым провинившимся псом. Он настолько не мог оказаться в позиции зрителя, что даже книгу о знаменитом клоуне Гримальди он написал так, будто и не выходил из-за кулис — кто-то даже засомневался: да видел ли писатель выступление клоуна? Диккенс обижался, горячась, и споря, и не умея объяснить, что просто в роли зрителя он никогда не был, потому что сам был актером (а это именно так). То есть он словно пребывал внутри сюжета, а его личный актерский дар ценили все, кому посчастливилось слушать, как он читал вслух свои свежие главы.

Итак, в романе «Лавка древностей» очерчены контуры ярмарки, она развернется при скачках, и беглецы — девочка Нелл, взрослеющая на наших глазах, и ее дед, стремительно впадающий в маразм, оказываются в гуще шумной толпы.

«Лавка древностей»! Случайно ли Диккенс, собираясь писать о магазине антиквара и о собранных им древностях, вдруг переключается на ярмарочную площадь, где тоже, в своем роде, будут явлены древние экспонаты, ведь в том или ином виде ярмарочные аттракционы существовали всегда. Право же, порой хотелось бы, чтобы роман был назван иначе! (тем более, что старый антиквар ничего не продал). Не лавка, но собрание раритетов (как-нибудь так).

И девочка Нелл, маленькая и хрупкая, и ее дед (всегда вижу его высоким и тощим) невзначай составляют пару вроде Пат и Паташон, пара, подобранная по контрасту. В этой паре девочка ангелоподобна, а старец какое-то исчадие. Они всегда вдвоем, они неразлучны. И все-таки у Нелл свой путь, и, испытывая все тяготы бесприютного скитания, она при этом вроде бы проходит от балагана к балагану свой собственный путь испытаний.

На ярмарке могло быть и страшно — один паноптикум восковых персон чего стоит, но главное — по ярмарке гулял смех. Не только дурацкое

зубоскальство зазывал, впрочем, и неожиданно острое, но, думаю, как раз от ярмарки в английскую культуру проник тот особый, чисто английский юмор, настоящий на невозмутимости истинного джентльмена.

«О, ничего особенного, сэр, просто обыкновенная говорящая лошадь». Не учитывая этот «эффект обыкновенной говорящей лошади», читать Диккенса довольно бессмысленно.

Во всяком случае, так и видишь перед мысленным своим взором кукольную будку, а в ней пару британских петрушек, лупцующих друг друга палками по головам с выкриками:

— Кудл! Дудл! Гудл, Худл! Нудл! Пудл! Мкудл! Квудл!

И:

— Маффи! Баффи! Даффи! Фаффи! Хаффи! Джаффи!

А это Диккенс описывает парламентские интриги вокруг власти правящих кланами лордов. Описывает, как бы между прочим, в покоях сэра Лестера Дедлока, баронета.

— Не угодно ли, — вот два клана, призванные править Британией, формируя кабинет власти, пристраивают родню.

Ярмарочные мотивы рассыпаны по романам Диккенса. То вдруг мимоходом он скажет, что на ярмарке в соседнем городке когда-то показывали мумию, то Дик Свивеллер, беспутный клерк и добрый малый, прямо в конторе жонглирует полной чернильницей с ловкостью заправского циркача...

И все же я вернусь в «Лавку древностей», чтобы не забыть совсем мелкий эпизод. В трактире «Веселые пузанчики» оказалась малая труппа кукольников-панчистов с ящиком, где мистер Панч, Джуди и прочие деревянные актеры надежно закрыты. Но хозяин уже известной нам труппы ученых собачек вынимает из кармана крошечного песика Тоби, а надо вам сказать, что Тоби обычно играл в комедии про Панча и отношения у них были так себе. И вот учуял Тоби Панча! И лаял яростно на ящик с Панчем внутри... Да стоит ли о том здесь упоминать? Пожалуй, стоит. Эта собачка знает нечто, чего не знаем мы (коробка с Панчем ведь закрыта!), и это беглый намек на тайны, хранимые в балагане, где загадочность мирно сосуществует с будничной деловитостью бродячих трупп.

## КАКАЯ ХОРОШАЯ КНИГА

В 1990 г. «Книжная палата» выпустила объемную книгу «Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические разыскания». Составители: Е. Ю. Гениева, Б. М. Паричевская (раздел «Диккенс в русской печати»). Отв. редактор и автор вступит. статьи — Е. Ю. Гениева.

Какая хорошая книга. И совершенно особенная. Здесь собраны высказывания о великом писателе столь серьезно, столь бережно, словно речь идет об уникальной коллекции редчайших чешуйчатокрылых.

И, кажется, дело не только в том, кто о Диккенсе отозвался, но — кто ему изумился.

И все-таки...

Ну да, ну да, гений, разумеется гений, кто бы спорил, но... Но что-то здесь не так. Не так просто, что ли. Не как у обычных гениев, перед которыми мы обычно снимаем шляпы и прилежно пишем отзывы о нем в свой собственный дневник.

Дж. Б. Пристли, Ч. П. Сноу, О. Уайлд, Б. Шоу, Е. Гениева — это далеко не все, кто писал о нем восхищенно или недоуменно, или же не совсем о том, что нас восхищало.

Да перед нами не книга даже — просто сокровищница драгоценных высказываний! И все-таки, как обстоит дело с «Тайной Чарльза Диккенса»? И когда будет уместно сообщить: «Сезам, откройся!»?

Если у вас откроется, вам повезло больше, чем мне.

В заветный чертог не пускают обстоятельства непредвиденные. А именно: беспощадная критика в его адрес и невозможность принять ее к сведению. Ведь даже Гилберт Честертон, написавший о Диккенсе изумительную книгу (ну да об этом еще речь впереди), — что же он пишет? Чарльз Диккенс у него и «розовый мечтатель»! И «пошлый оптимист»! Да еще и «заткнувший уши ватой»!

А вот что пишет о Диккенсе Оруэлл: «Но, чем крупнее писатель, тем обширнее бесхозные области, где талант изменяет ему; всё вокруг плодородных земель превращено в пустошь, где не растет ни травинки, либо в болото, где нога глубоко увязает в грязи»<sup>1</sup>.

Хуже того, никто иной, как Герман Гессе, заявил: «Романы Диккенса в оригинале вряд ли можно отнести к произведениям искусства — слишком неряшливо они написаны».

А Густав Майринг, взявшийся перевести на немецкий полное собрание сочинений Диккенса, в конце концов нашел, что далеко не всё у великого англичанина достойно внимания, а уж тем более — перевода.

Что же это — не писатель! Не литература! Не произведение!

И это об авторе, которого перечитывают всю жизнь, и, если у тебя что-то не так на душе — читайте Диккенса! Вылечит, вызволит, поможет. Это вам может сказать и психотерапевт, и священник.

И всё же, увы! Придется признать: эти «не» — сущая правда. Шедевры его мирно сосуществуют рядом с бесплодием пустыря, не заслоняя собой словесной пустоши. Над его книгами проливаются самые чистые читательские слезы, и, конечно, тут как тут читательский смех. Но ведь правда же — порой теряешься от бессмысленных фраз, кажется, ни к какому делу не относящихся.

И все-таки позволю себе усомниться в том, что писателю вдруг ни с того ни с сего изменяет талант.

Нет, с этим всё в порядке, талант на месте, просто возбуждаются другие практики. Кажется, вдруг он заговорил на другом языке, напоминающем ту самую тарабарщину, которая свойственна куклам на кукольном театре — так деревянные человечки общаются между собой.

А может быть, вдруг просыпается его стенографическое прошлое. Он, начинающий журналист, овладел этой тарабарщиной, таинственной для профанов, с восхитительным совершенством. А для чего, позвольте спросить? Для того чтобы записать, и «как можно ближе к тексту», речи почтенных судей в пышных париках; речи, решительно лишённые здравого смысла. Он-то это понимал, несмотря на свою молодость, и рвение, и усердие. В пьесе Марджори Бич «Юные годы Чарльза Диккенса» Диккенс, еще не написавший свои гениальные, а порой и странные книги, рассказывает молодой барышне о стенографии: «Я всё не мог запомнить, что закорючка в виде согнутой мушиной лапки означает “В настоящее время”»<sup>2</sup>. Но ведь запомнил! Мушиная лапка! Не удивлюсь, узнав, что казенный оборот «в настоящее время» для него жужжал осенней мухой. Да нет, конечно, но если серьезно — воспроизводя это «париковство» парламента и «докторс-Коммонс» (а «париковство» — выражение самого писателя), да еще и тайнописью, можно, наверное, потревожить глубинные пласты подсознания — уж не потому ли его персонажи столь безобразны и не похожи на людей? Что, если Диккенсу и потом пригодилось подобное бормотание, своего рода транс, причудливая глоссолалия?

Сивилла ведь тоже несет изрядную чушь, прежде чем изречь что-нибудь вещее. Одичавший потомок той же вещи Сивиллы, шарлатан-балаганщик, выкрикивает бессмысленный набор слов, и мы не сразу поймем, что какой-то смысл тут все-таки скрывается. Так зачем же нам рыться на унылом пустыре, где ни один петух не отыщет жемчужное зерно? Затем, что в таких речевых несуразностях есть что-то, напоминающее выкрики, во времена Диккенса доносившиеся с балаганной площади. Хочется думать, хотя, признаюсь, без необходимых доказательств, а больше следуя собственной интуиции, именно обучение у простого уличного балагана во многом сослужило службу тому, как этот благодушный Диккенс, обложившийся подушками и даже, иногда, заложивший уши ватой, этот розовый мечтатель, этот пошлый оптимист — «единственный из современных писателей, кто уничтожил отвратительные социальные язвы и добился желанных реформ»<sup>3</sup>.

Сам Честертон на поставленный им вопрос отнюдь не собирался дать прямой ответ. Тем не менее в его книге «Чарльз Диккенс» более всего пронизательности. В этой книге он Диккенсу конгениален. Он мудр, как Заратустра, и потому многие главы в моих размышлениях будут содержать в себе заклинание: «Так говорил Честертон».

## ДИККЕНС И ДЕТИ

В литературе и по сей день нет лучшего изображения детства.

*Д. Б. Пристли*

И в самом деле, сколько у него детей!

Это прекрасные дети — Дэвид, Оливер, и даже Тутс. А девочки: Нелли, Фани, Флоренс, крошка Доррит, нежные, преданные, трогательные, почти что ангелы.

Что ж их роднит между собой, да так, будто они принадлежат одной семье? Их роднят испытания.

Испытания и детство — мотив глубоко личный, прожитый, но не изжитый. Дети, жизнь которых могла бы складываться иначе, волею судьбы, а точнее опасным поворотом судьбы, оказываются ввергнутыми в испытания. Мы ведь уже знаем, как сильна и свежа была у Диккенса память о горькой поре, когда он, домашний мальчик, и притом мальчик хороший, вдруг был выброшен из родного гнезда — на улицу, на фабрику ваксы, где он оказался в сомнительном обществе мальчишек, с которыми при нормальном положении дел в семье он никогда бы не встретился.

Что ж, фабрику ваксы он не забыл никогда! И тех «неподходящих» мальчишек тоже. Они мелькают на его страницах, пробегают вдоль задника сцены. Героями повествования они не станут, но Диккенс, как правило, относится к ним неплохо. Даже и хорошо.

И тем не менее его героями станут дети, появившиеся так или иначе в осколках зеркала, отражающего собственное детство самого Диккенса.

Короче говоря, речь пойдет об испытаниях. Испытаниях грозных, опасных и страшных. Когда б их не было, злых и жестоких, ну и писал бы Чарльз Диккенс «Маленького лорда Фаунтлероя», не хуже чем Ф. Х. Бернетт. Но только именно испытания очерчивают ореол благородства, избранности и страдания вокруг хрупких детских фигурок.

Детективная составляющая их судеб накладывается на так называемый роман воспитания с его почти неизменным путешествием или скитанием. Сквозь контур романа воспитания смутно проступает едва уловимый след — о нем мы будем говорить далее.

Но вернемся к портретам этих благородных детей с необходимой оговоркой. Слово «благородный» здесь, при разговоре о Диккенсе, означает не принадлежность к высокому сословию. В словаре русских понятий и представлений век спустя оно будет у нас определять внесословное явление — «интеллигенция». Так вот, эти благородные дети у Диккенса высвечены светом тихим и ясным, а в тени их прячутся другие юные создания. Хотя бы малый, не имеющий имени, по прозвищу «мальчишка Треба», прислужник провинциального портного, — мальчишка этот, озорник

и бездельник из романа «Большие надежды». Или Том Скотт, имеющий причудливую привычку всегда и везде стоять на голове («Лавка древностей»). В определенном смысле сама жизнь этих мальчишек и есть испытание, но никакого внимания они на это не обращают. Они навсегда останутся такими, какими их увидел Диккенс. Они — родня «коллегам» маленького Диккенса по фабрике ваксы, и все они не проходят путь испытаний, но просто всегда живут на этом пути. Они — дети иной породы Их никак нельзя отнести к детям благородным.

Написав сомнительное слово «порода», я менее всего хочу заподозрить любимого писателя в отступлении от демократической ориентации — нет, конечно. Но дело в том, что этим детям не выпали неординарные жестокие встречи со злыми силами. Запомним определение «злые силы» — нам предстоит к нему обращаться, пока мы не найдем ему достойную замену.

Да, Диккенс дорожил своим правом обличать пороки общества, обрушенные на детские макушки, честь ему, и хвала, и вечная слава.

И всё же! Позволю себе разглядеть, как узлы жестокого сюжета омывают глубинные воды древнего моря, скрытого под настилом событий. Скорее всего, сам автор при всей своей проницательности о том не подозревает, да и не должен, наверное, подозревать.

Эти его дети, самым его величеством Роком задержанные на пути к юности и дальнейшей жизни, обреченные не просто на страдания, но на испытания плоти и духа, проходят путь, подозрительно напоминающий хождение по мукам в детском варианте.

Попросту сказать, на инициацию это похоже.

Но ведь Диккенс и не собирался отдать их на погибель, только Нелли не смогла выдержать гнета тех самых испытаний. Нет, дети у него одолеют неодолимые ужасы пути, а их израненные ступни в конце концов кто-нибудь по доброте душевной омоет теплой водой, и добрые руки обернут фланелью детские ножки, как оно принято было в добром старинном романе. И хотя «Лавка древностей» в своем роде — Рождественская сказка, как утверждал Оруэлл, — нет, Диккенс понял, что, образно выражаясь, не всем детям добродетельные феи кладут у порога жареного гуся в ночь под Рождество. Как раз Рождественская сказка, как жанр, несет весть о том, что не все дети вынесут испытания, и не в отсутствии гуся дело. Дело в том — пройден ли путь испытаний, случился ли переход из детства во взрослую жизнь...

«Лавка древностей», в сущности, выполнена по всем правилам жанра, так и строились романы воспитания в их детском варианте. У нас их издавали когда-то в чудесных книжках «Золотой библиотеки», а также «Библиотеки Серебряной»; мне выпало застать эти осколки разбитого врезабегги дореволюционного детства, и эти «не мои» книжки я помню,

да кто бы умудрился их забыть, так они были прекрасны. За край памяти зацепилась золотая — про Сару Кру, и серебряная — про леди Джейн с голубой цаплей. Хорошие девочки, из благосостояния ввергнутые в нищету и с честью выдержавшие испытания.

Но история Нелли из «Лавки древностей» — именно она — наводит на мысль о том, что испытания посылаемы ребенку не по прихоти судьбы и не по склонности автора, но выстроены, смоделированы по каким-то правилам, и вот в цивилизованном мире возникает тень какого-то чудовищного, первобытного «Дисней-ленда», созданного для того, чтобы терзать нежные детские души всевозможными ужасами.

Эту мысль, в сущности, об аттракционах, и притом строго определенных, подсказывает мне не что иное, как балаганная площадь.

Инициация — дело рук взрослых, причем, первобытных. Зачем-то им нужно было до смерти измучить и напугать собственное дитя, а иначе из него полноценного члена общины не получится.

Дети цивилизованных времен приходили в балаганчик, который открыт как раз для хороших детей. Приходили смотреть «на дам, королей и чертей», причем «чертей» следует выделить особо. Ах, зрители — мальчик и девочка — расплакались в конце концов, если верить Александру Блоку, «и закрылся веселый балаганчик».

Дамы и короли, наверное, проникли в балаганчик много позже того, когда там уже вовсю хозяйничали устрашающие черти всех мастей.

Что же касается балаганов на ярмарочной площади в нашем случае — британской, с ее великанами-карликами, собачками, страшными уродами и куклами — не менее устрашающими, да еще и с восковыми персонами — уж очень площадь эта похожа на далекого потомка той самой устрашающей территории испытания детей, где, кажется, и были жуткие чудища, дикие звери и покойники, и уж наверняка ярмарочный экспонат — «живой скелет» уцелел с тех самых времен.

Так это или нет — лично мне неизвестно и, как уже было сказано, Диккенсу знать о том было совершенно необязательно. Равно как необязательно было знать о том, что СТРАХ жернова культуры со временем перемелют в СМЕХ. Или же СТРАХ-и-СМЕХ зарождались одновременно, как близнецы-братья.

Культура сама разбирается с тем, что следует хранить вечно; нужно лишь дожидаться, когда появится подходящий медиум. А когда появится — стоит обронить серную спичку на кучу старинной бумаги, исписанной гусиным пером — и вот уже вспыхнет огонь, веселый, а может быть, жуткий, и озарит такие глубины, куда ни один Макар тельцов не гонял.

Что ж, дети Диккенса должны пройти через инициацию, чтобы стать порядочными джентльменами и добродетельными леди, исполняющими свой долг с похвальным усердием<sup>4</sup>. И поведение их будет примерным,



а дела их будут праведными. Настолько, что сам Диккенс, обозначив их безупречно пунктиром и отделившись скороговоркой, кажется, теряет ко всему этому интерес.

Кажется, ему воистину бывает интересно, когда сюжет закручен в показе монстров, коварных и опасных. Встреча с ними и Нелли, и Дэвида Копперфилда на жизненном пути — атавистический знак испытаний, посланный юным душам и телам при переходе в жизнь взрослых. Что ж!

Почти все эти дети прошли путь испытаний. Что ж, Диккенс не допустил, чтобы они, эти дети, остались во власти тоски и мрака, напротив, совсем напротив!

И несмотря ни на что — мы имеем дело с уникальным автором, почти никогда не нарушающим баланс между добром и злом.

Нужно ли добавлять к тому, что балаганная площадь в моем понимании и есть та самая территория, по которой не только во времена Диккенса, но и сегодня следует пройти от аттракциона к аттракциону. Равно как детям, так и не повзрослевшим взрослым.

И, кажется, во всех странах.

## КУКЛЫ

### Кукольный театр

Как говорил Честертон, «его [Диккенса] персонажи как Петрушка или Рождественский дед. Они живут, не меняясь, в вечном лете истинного бытия»<sup>5</sup>.

Помянутый здесь Петрушка для самого Честертон это, скорее всего, Панч, впрочем, оба озорника были одного поля фрукты, и на поле этом, разумеется, и располагалась ярмарка со своими балаганами, со своим кукольным театром.

О том, что великая английская литература питала к Панчу горячие чувства... Впрочем, об этом мы уже говорили, равно как и о том, что Диккенс отдал ему дань веселого почтения. Кроме всего прочего, Панч был все-таки куклой, а для Диккенса это, как мы уже знаем, достойно особого внимания.

Путешествуя по Италии, он встретился со знаменитой труппой миланских марионеток. Они так рассмешили его своей уморительной серьезностью, что он описал их представление не хуже профессионального театрального критика, да, пожалуй, и лучше.

Первый раз в жизни он описал спектакль, увиденный глазами восторженного зрителя. Писал азартно, вдохновенно, ну и со смехом, конечно!

Гильберт Честертон высоко оценил блестящий пассаж, где наш восторженный зритель пишет, как у Доктора «что-то случилось с одной из ни-

ток, и он парил над ложем пациента, продолжая давать рекомендации самым невозмутимым образом».

Как вдруг Честертон охладил восторги Диккенса-зрителя: «Но ничего итальянского тут нет. Диккенс рассказал бы так же смешно — нет, просто так же — о представлении Панча и Джуди в бедном квартале Лондона»<sup>6</sup>.

И это было бы истинной правдой, когда бы Диккенс хоть раз описал спектакль Панча.

Ученые-театроведы с усердием изучают главу в «Лавке древностей», где повествуется о встрече Нелли и ее бабушки с м-ром Панчем, с его трупной, извлеченной из ящика, а также с его «обслуживающим персоналом», двумя кукольными панчистами.

Мы можем узнать, что у Панча сияющая физиономия, узнаём, как он сидит на мраморном надгробии, скрестив ноги — встреча с Панчем происходит на кладбище — это следует отметить. Автор сообщил нам о непостижимом сходстве Панча со своим кукловодом. После, уже за пределами встречи с Нелли, нас наскоро уведомляют о том, что какие-то местные власти изгнали Панча с его трупной, усмотрев в одном из деревянных актеров карикатуру на церковного старосту.

Полагают, что панчист пользовался пищиком, некоторым образом заткнув себе этой пищалкой рот, и речь Панча становилась резким щебетом, пронзительным верещанием, а слов было не разобрать.

Но по другой версии пищик — устройство древнейшее — имитировал некогда птичий щебет или голоса мертвых...

Случайно ли Диккенс отправил Панча на кладбище? Случайно ли усадил Панча на кладбищенский памятник? Да кто их, великих писателей, знает!

Скорее всего, о таинственной связи петрушечной куклы с миром смерти он не знал. Но ведь написал! На то и гений.

В романе от той встречи с Панчем на кладбище путь беглянки Нелли приведет ее к другому погосту, где ее и похоронят. Вот только представления Панча она так и не увидит. Трудно все-таки отделаться от вопроса: почему? Почему она крепко заснула как раз, когда началось выступление кукол на ширме при полном собрании зрителей? Конечно, девочка утомилась за день скитаний, только в этом случае усталость — уловка писателя. Представления не увидит ни он сам, ни мы.

Удивительно всё же, как сам Честертон этой хитрости Диккенса не замечает. Зато он напишет о занятиях, «неожиданно детских для того, кто столько повидал, о тайном языке, похожем на тарбарщину, и о ярко раскрашенном кукольном театре, который так любил Стивенсон. Оба они не случайно любили такой театр»<sup>7</sup>.

Вот главное открытие Честертон в империи кукол! Вот почему Диккенса так притягивал к себе кукольный театр: «Здесь вряд ли можно

поставить современный «Монолог о браке», но очень легко изобразить страшный суд».

В том-то и дело, что под определенным углом зрения можно увидеть писателя Диккенса, пишущего как раз «монолог о браке», говоря условно. В том и дело, что ему не выпало изображать страшный суд! (Я имею в виду не тему, но ее масштаб.)

Парадокс в том, что чем грандиознее Событие, тем надежнее его сохранность в хозяйстве малых актерствующих кукол, они истинные хранители позабытых истин. И когда в давние времена в кукольном театре игралась мистерия о Великом Потопе, Панч, разумеется, был тут как тут:

— Дождливая погодка, мистер Ной?

Полагаю, он был с зонтиком, от него всего можно ожидать...

Но разве эта реплика не достойна пера Диккенса? Безусловно, достойна. Только вот случая ее записать у него не было.

Правда, если он уж и писал монолог о браке, то часто, очень часто развлекался, подсмеиваясь над своими персонажами, а то и смеялся им прямо в лицо. Юмор! Юмор его был неподражаем, неповторим — авторский был юмор. И не так-то просто быть оригиналом в этом деле, когда острили все вокруг. Да были ли агеласты среди английских писателей-поэтов? Что-то не припомню.

*(Заметка на полях. Агеласт — человек без чувства юмора. Таким хотя бы был сэр Лестер Дедлок, баронет. Описывать героев, страдающих чрезмерной серьезностью, — на это Диккенс был великий мастер.)*

И все-таки, кто и как может ответить на вопрос, почему Диккенс нам не показал представление, даваемое Панчем.

Может быть, для того, чтобы дать понять: этот дурацкий Панч со своей труппой, с улыбкой до ушей на самом деле не так уж прост. Ну, и как прикажете нам о том догадаться? Некая тайна, которую Диккенс не собирается нам раскрывать, вдруг высылает на улицы Лондона Загадочного Джентльмена, разыскивающего всех панчистов королевства, для того чтобы их допросить — о чем же? Вот это Диккенс как раз позабыл сообщить, и мы до середины книги так и не узнаем, что на самом деле в розыске Нелли участвовал и Старик, равно как нам неизвестно, как Загадочный Джентльмен узнал, что беглецы с Панчем случайно знакомы.

Личность таинственного джентльмена загадочна, ореол тайны так и стоит над ним, мы почти ничего не знаем о нем до самого конца романа, а когда узнаем — мы уже потеряли у нему интерес. Впрочем, пока еще он занимает наше воображение своей таинственностью, вдруг Диккенс нам сообщает, что он — обладатель чудесной серебряной машины, похожей на нынешнюю мультиварку или на мифическую скатерть-самобранку. В секунду она готовит обед из трех перемен, побуждая заподозрить вмешательство в дело инфернальных сил.

Именно он опрашивает всех панчистов, а те двое, которые, как оказалось, с беглецами знакомы, — что ж, ничего особенного собою не представляют (разве что один играл привидение в театре людей). В меру добродушны, в меру корыстны, словом, люди как люди. Хотя в представителях сей профессии должно было сохраниться нечто особенное, от века присущее цеху кукольников. О том писала Н. Я. Симонович-Ефимова: в них необыкновенная для человека вообще смесь идеализации таинственного с практической точностью знания<sup>8</sup>.

Добавьте к тому два ингредиента — страх и смех, и вы получите комплект балаганных признаков, необходимых всякому традиционному кукольному театру.

Всё это так!

Но почему Диккенс столь упорно не показывает нам Панча «в деле», на ширме? В «рабочей форме», так сказать. Почему он не ввел читателя в состав зрителей — это следует списать на счет Тайны, которую мы так и не узнаем.

### **Бумажные человечки**

Рассказ о куклах у Диккенса, конечно, следовало начать от «Бумажных человечков», оно было бы логично, ближе к творческой биографии писателя. Но уж что теперь поделывать, если тема Ярмарки продиктовала другой строй текста.

Что ж, он был прекрасным репортером, перо его было легко, усердие выше похвал, трудолюбие неистово. Он уже поднялся до «Очерков Боза» и мог рассчитывать на восхождение по лестнице, ведущей в литературу, как вдруг судьба открыла перед ним дверь с табличкой «Пиквикский клуб». За порогом этой двери и начался Диккенс, единственный и неповторимый. Подлинный Диккенс.

Ему предложили написать очерк к рисункам Роберта Сеймура. Рисунки были карикатурны, это Диккенсу понравилось — еще бы! Он принялся «озвучивать» потешные картинки и увлекся так, что они ожили, засуетились, закувыркались.

Юмор же, по-моему, заключался в том, что Сеймур был спортивным обозревателем, Диккенс же в спорте ничего не понимал. Уже смешно. Диккенс пошел дальше — уволил из сюжета лишних спортсменов, оставил лишь мистера Пиквика и Сэма Уэллера. Получилась вечная пара, на нее можно было положиться, не подведет: Дон Кихот и Санчо Пансо. Оказалось — литературные типы живут сами по себе, каким-то непостижимым и таинственным способом. Потом, правда, просвещенное человечество задумается об архетипах, пока же, как говорил Честертон, честь этого открытия принадлежала Диккенсу. Войдя в «Пиквикский клуб», как в трак-

тир, Диккенс «задержался в нем и превратил его в прекрасный храм»<sup>9</sup> (так и хочется добавить — храм воскрешения, только что веселый.)

И если его герои входили с улицы в храм, простите, в трактир, то выходили оттуда в том виде, какой получает всякий человек при посещении комнаты смеха при балаганах.

Потому его иллюстраторами могли быть только карикатуристы, а художнику, изобразившему Мисс Хэвишем в образе устаревшей провинциальной актрисы, за Диккенса не следовало братья. Его постигли Круг, Шенк, Джон Лич и Физ — именно те, кто не были в состоянии правильно нарисовать «настоящую леди и настоящего джентльмена», в чем их упрекали серьезные люди. Да нет, могли, и даже изображали. Просто попав в иллюстрацию, где кишмя кишат уродцы, достойные потешного паноптикума, достойные леди и джентльмены выглядят скромными фарфоровыми фигурками, случайно угодившими не на свою полку в игрушечной лавке, их немного среди вакханалий ярмарочных монстров, и слава Богу, ибо — заметил О. Уайльд: «Самая большая несправедливость по отношению к Диккенсу совершена теми, кто пытался иллюстрировать его серьезно»<sup>10</sup>.

### Существа от Рождества

Это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен; выискивать забавное и трогательное; постоянно ощущать нестерпимую жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно <...>

*В. Набоков «Защита Лужина»*

«Можно с полной уверенностью утверждать, что из рождественской сказки вышли все романы Диккенса»<sup>11</sup>, — считал Ален.

Позволю себе уточнить: сюжеты — может быть, но персонажи! Довольно часто они вылупляются из елочных игрушек, а это серьезный источник, хотя бы потому, что этот родник пробился в самом начале жизни, когда впечатления особенно свежи и ясны, а может быть, единственно верны.

«...Я заглядываю в свои первые рождественские воспоминания»; «Я пробую сообразить, что каждому из нас ярче всего запомнилось на ветках рождественской елки наших юных дней, — на ветках, по которым мы карабкались к действительной жизни»<sup>12</sup>.

Однако, пока дело не дошло до елочных игрушек (а мы увидим их черты в персонах его романа), обратим внимание на странные свойства рождественского дерева: у Диккенса ребенок смотрит на него снизу, и что же он видит — дерево растет «сверху вниз к земле».

Это следует запомнить!

Говорят, новорожденные, явившись в наш мир, видят предметы опрокинутыми вверх тормашками, но мало у кого такое положение вещей сохранилось и мир так и не перевернулся. У Диккенса, я думаю, не перевернулся, по крайней мере, до конца.

Потому он доверял елочным игрушкам более, чем энциклопедическому словарю, ибо знал — рождественское дерево своими игрушками говорит единственно правильные вещи, ибо оно ведет диалог с детьми, которые только что появились в нашем мире.

И когда среди хвои мальчик Чарли обнаружил великолепную муху, которая лишь в три раза меньше слона, он не усомнится в правильности такого положения вещей, а Чарльз Диккенс воскликнет — это же торжество искусства!

Елочные игрушки его память сохранила бережно, в таинственном сиянии рождественских свечек и с невероятной отчетливостью. Можно позабыть на склоне лет свою жену, но время не властно убрать и памяти картонную леди в юбках голубого шелка.

И, однако, сколько страха таят в себе елочные игрушки!

Вот Акробат, не желающий лежать смирно на боку, он перекатывается и пялит рачьи глаза, так что приходится хохотать всюю — а как иначе показать, что тебе нет страшно? И чем, скажите, лучше, проклятый советник в черной мантии, он совершенно несносен и вылезает из своей табакерки даже во сне. А еще зловещий человек, которого дергают за веревку, «и он ужасен, когда закидывает ноги за шею»... (Стоп! Да не он ли мелькнет в «Лавке древностей», где его будут звать Квилп.)

Ах, сусальные радости елочных украшений были бы, пожалуй, пригорны, когда б не эти страхи! И они еще не кончились. Еще есть самое страшное — это маска: «...в мое трепетное сердце проникало отдаленное предчувствие и ужас перед той неотвратимой переменной, которая свершится с каждым лицом и сделает его неподвижным <...> ничто не могло меня по-настоящему утешить»<sup>13</sup>, — написал он, так никогда и не сумев понять смерть смиренно, как неизбежность.

Но вот «...Красная Шапочка, пробираясь со своей корзиночкой сквозь чашу <...> подходит ко мне...». «Она была моей первой любовью. Я чувствовал, что если бы я мог жениться на Красной Шапочке, то узнал бы совершенное блаженство. Но это было невозможно...»<sup>14</sup>.

Красная Шапочка! Не так ли пробирается сквозь препятствия девочка Нелли из «Лавки древностей»? И не похожи ли они обе на Мэри Хогарт, младшую сестру той, на которой он женился? Вот с Мэри он познал бы совершенное блаженство, но это было совершенно невозможно. А без нее совершенного блаженства он так и не познал. И до смерти носил кольцо столь рано ушедшей Мэри.

Но вернемся к елке, там сонмы, созвездия мерцающих игрушек — как будто каждая вещь земная имеет свою уменьшенную небесную копию, раз в год показанную нам под Рождество. Диккенс предъясвляет их с истинно детским восторгом. Со вниманием судебного пристава, описывающего имущество по постановлению страшного суда. Что отнюдь не уменьшает детского счастья при виде крошечной сковородки, на которой всегда жарятся две рыбы; а также умилителен крошечный чайный сервиз — он мог бы подойти праздничному застолью мышей. А также Ноев ковчег, битком набитый зверушками. И, наконец, гирлянды игрушечных книжек! Кажется, сама елка на Рождество учинила сеанс гадания, пророча мальчику его великое книжное будущее.

Перечисление, перечень, список игрушек. Реестр всего на свете, что Диккенс собирался изъять из жизни и перетащить в свои книги.

### **Кукольных дел мастер**

Вот что пишет Ч. П. Сноу: «Кстати, эти выражения “Кукла”, “Кукольный дом” принадлежат Диккенсу, но, очевидно, потому, что у него так много крылатых, постоянно цитируемых фраз, они пришли незамеченными и вспомнились только много лет спустя после смерти»<sup>15</sup>.

Конечно, Сноу имел в виду «Кукольный дом», пьесу Г. Ибсена, а вот сам Диккенс вполне мог бы назвать свой роман «Холодный дом» — Кукольным домом. С величайшим усердием учиняет он описание имущества мистера Джадниса: какие в том доме кресла, где лежит столовое серебро, а где хранится варенье в банках. И в какой комнате на стенах висят гравюры и что на них изображено, а где старинные портреты, неизвестно чьи. Кажется, сам Диккенс от столь превосходного порядка в хозяйстве приходит в неопишуемый восторг, и его можно понять, если вспомнить, какой кавардак царил в доме Дэвида Копперфилда и его очаровательной жены Доры — увы, тот неудавшийся «кукольный дом» имел отношение к биографии самого писателя.

Но вернемся к похвальному порядку в мире вещей, приводящий его в такой экстаз и умиление. Кажется, точно такие чувства испытывал маленький мальчик, разглядывая под Рождественской елкой кукольный дом со всем имуществом — и тоже креслица, и тоже картины, салфетки в ящиках кукольного комода, серебряные ложки и варенье. Уму непостижимо, как это ребенок, да еще мальчик, мог сберечь в памяти на всю жизнь не только кукольный домик со всем его содержанием (предназначенный, между прочим, девочкам), но и эту прелестную крошечную утварь кукол. И чем любая домашняя вещь мельче, тем больше восторга.

В самом деле — почему рядом с человеком и его бытом существует параллельный, сильно уменьшенный мир? И, несмотря на игру величин,

своего рода флирт масштабов, они непременно вторят друг другу, находясь во власти той таинственной стихии, которая властвует у Свифта в его «Путешествии Гулливера» и чьи корни прорастают сквозь балаган с карликами-великанами.

Что касается Диккенса, что ж, он так никогда и не стал окончательно взрослым, и не мог отказать себе в радости: тайно от читателей, усердно изображая бытие и приключения человека, потихоньку в свое личное удовольствие играть в куклы.

И, расставаясь с темой «Кукольный дом в творчестве Чарльза Диккенса» (с сожалением, в чем придется признаться), не могу миновать фанерный замок Уэммика, «самодеятельного художника», как сказали бы мы сейчас, а как такие самоучки и фантазеры назывались во времена Диккенса — не знаю. И вот Пип, уже много чего повидавший на своем веку и верящий, что его ожидают розовые замки мечтаний, остановился в изумлении перед домиком клерка Уэммика, почти игрушечным. «Я никогда не видел такого маленького домика, таких забавных стрельчатых окошек, — восторгается Пип, — и стрельчатой двери, такой крошечной, что в нее едва ли можно было войти». Этот замок, созданный клерком Уэммиком в часы досуга, запросто влезет в карман великана, и остров посередине пруда может поместиться в салатнице. Но нет в мире более надежного приюта раненой душе, чем кукольный дом.

А он и впрямь кукольный, и его обитатель, папаша Уэммика по прозвищу «Престарелый», — уж не кукла ли он? Но во всяком случае уже не совсем человек. Его «Престарелый» так стар, что его можно принять за куклу, умеющую улыбаться до ушей и от души и пищать: «Превосходно, Джон, превосходно, мой мальчик!»

В самом деле, всегда ли мы знаем, кто из его персонажей рожден в спальне и при содействии доктора или же повитухи, а кого СДЕЛАЛИ в мастерской кукольника.

— Из чего только сделаны девочки?

— Из чего только сделаны мальчики?

Это, как все мы помним, С. Я. Маршак, и уж, конечно, это перевод английской шуточной песенки, да еще и с привкусом дразнилки, если вы вспомните, из чего именно они сделаны, из каких материалов: на изготовление девочек пошли всевозможные сласти, на мальчишек — мусор из их невозможных карманов.

Что ж, если верить Честертону, у Диккенса на создание живого человека могли пойти мусор и тряпки! Да кукольник он, одним словом.

Мир кукол у Диккенса обширен и разнообразен.

То малолетняя Салли Брас, дочь каверзного юриста по прозвищу «старый лис», обучается семейной профессии, накладывая арест на имущество и описывая мебель кукол («Лавка древностей»).



То маленькая кукольная швея огорчена тем, что на куклах свадебные платья сидят хуже, чем на живых невестах («Наш общий друг»).

Сирота Эстер («Холодный дом»), расставаясь с детством, похоронила любимую куклу в клумбе.

Осколки империи кукол рассыпаны по романам Диккенса, но полностью вся эта империя, эта вторая природа человека и его бытия, представлена в мастерской Калеба, кукольных дел мастера.

...Когда Диккенса не сильно увлекает сюжет, он позволяет себе отвлечься от героев и сбегает в кукольную мастерскую. Здесь ему раздолье! Можно от души поиграть в куклы, а он от этого не откажется ни за что, и не просите!

В «Сверчке на печи» (не могу расстаться со старомодным и потому родным переводом названия!) сам автор — восхищенный зритель, а мастер Калеб — опростившийся демиург, ныне смиренный труженик, и все-таки сотворитель мира!

Для пользы сюжета потребовалось усилить акцент на социальных мотивах (этого Диккенс никогда не упустит). На неравенстве, на бедности и богатстве. В мире людей Диккенс расправляется с этим общественным конфликтом привычно. Богатый злодей у него, как правило, получается обладателем непривлекательной внешности, так ему и надо. Бедняк же, если не блещет красотой, то, право же, очень мил. Настолько, что от сусальной слащавости Диккенс спасает его (да и себя) с помощью добродушного юмора и мастерского умения порою видеть в этих добрых малых эдаких неуклюжих простодушных кукол, сшитых из грубой ткани и туго набитых добродетелями.

Однако мастеру Калебу, не обладавшему интеллектом мистера Диккенса, в этом вопросе разобраться было бы труднее, когда бы его изделия не располагались на «социальной пирамиде». Что ж, Диккенс готов прийти ему на помощь. Он рассказывает кукол мастера Калеба по ступеням умозрительной общественной лестницы, и вот: на высшей ступени царят совершенные куклы, чьи руки и маленькие ножки сотворены из фарфора, но у подножья пирамиды ютятся куклы за полпенса, и их руки-ноги — просто щепки.

Нужно ли говорить, что между щепкой и изящной фарфоровой ручкой расположены куклы с конечностями «по нисходящей», и материалы, из которых они изготовлены, становятся всё дешевле, всё проще? Простейшая эта социология, классовая расстановка сил с наивным указанием на материал, на его ценность — отвлекает от идеи сотворения мира и от божественной природы мастера кукольных дел.

Но как же все-таки с этим скрытым мотивом обошелся Диккенс? Замечательно обошелся! Мастер Калеб, наш кукольник, оказался еще и великим создателем мира мечтаний и грез. И он рисует перед незрячими

глазами своей слепой дочери картину необычайной красоты и благоденствия их родного дома, на самом деле нищего и убогого. О чем она так и не догадывается, доверяя рассказам этого жалкого фантазера. И всё же он — сотворитель воистину прекрасного мира, делающего слепую девушку счастливой, а потому тот мир от мастера Калеба — лучший из миров.

*Совершенное необходимое отступление.* Древние боги, собравшись вместе, чтобы сделать себе кормильца, были озабочены выбором материала не меньше, чем мастер Калеб. Из чего следует, что человек — кукла богов, о чем знали давно, а потом забыли. (Впрочем, как знать...)

Но все-таки, из чего делать эту самую куклу — эту человекокуклу — из глины? Из дерева? Из мечты?

Ах, сколь упорны были поиски материала, сколь величественна и важна для богов всех национальностей и конфессий потребность в кукле, в просторечии именуемой «человек»!

— Создадим себе кормильца — приговаривали демиурги (да ведь и мастера Калеба, и его слепую дочь тоже кормили куклы).

А еще дело в том, что кукла, как ее ни сотворяй, как ни наряжай, как ни называй — идолом, дамой или пупсом, принадлежит двум мирам. Нашему, описанному добротной реалистической литературой, и миру иному, где обитают сны, предания и тени. С этой оборотной стороной дела стремятся справиться мистики.

Напомню, как говорил Честертон, «Диккенс был скорее мифотворцем, чем писателем — последним — и, должно быть, величайшим. Ему не всегда удавалось создать человека, но всегда удавалось создать божество»<sup>16</sup>.

Добравшись до викторианской эпохи, божество уже обрело обличие куклы, каким мы и застаем его у мастера Калеба.

## МЕЖДУ КОРОЛЕВОЙ МАБ И ВЛАСТЕЛИНОМ КОЛЕЦ

Герои Толстого способны пересекать границы, а героев Диккенса можно рисовать на коробках из-под сигарет. Но никого не заставляют выбирать между ними, это равносильно выбору между сосиской и розой, а это, что ни говори, разные вещи<sup>17</sup>.

*Дж. Оруэлл*

В этом парадоксальном заявлении каждый поворот мысли может поставить в тупик, кроме заключительного, впрочем, само собой разумеющегося: Толстой и Диккенс, что ни говори, писатели различные, и никому не придет в голову выбирать между ними.

И всё же, если уж и делать такой немислимый и невозможный выбор между сосиской и розой, неплохо было бы разобраться, кто есть кто. А точнее — что есть что.

Полагаю, розу, как явление живой природы, по праву следует преподнести Толстому, а вот сосиска достанется Диккенсу. Почему? Ну, потому что она сделана каким-нибудь мастером своего дела, потому что в ней, кроме полезности, есть еще и что-то забавное, не раблезианское, конечно, но всё же тут есть что-то от широкой ухмылки Рабле.

Только решительно ничего непристойного в том нет. Герои Диккенса именно «сделаны», и это обстоятельство отправляет нас снова и снова в мастерскую, где... ну, и так далее. Короче говоря, речь идет о расширенном производстве своеобразных личностей, чаще всего уродцев — устрашающих и опасных. Однако, несмотря на их устрашающий вид и опасную сущность, именно в исполнении Диккенса художник смело может рисовать их на коробке!

И это не препятствует тому, что Честертон отправил писателя Диккенса едва ли на какой-то первобытный Олимп (или на первобытную Лысую гору), назад, к допотопным племенным демиургам. И обрек его вместе со своими предшественниками сотворять своих героев из мусора, из тряпок, из глины, а то и вырезать из полена не хуже Папы Карло.

А уж оживить такую модель было их профессиональным делом! И тех доисторических богов, и его, владеющего в совершенстве литературным ремеслом.

Кукла лежала в колыбели мифа, а Диккенс знал ей цену, как мы могли уже убедиться. Ну да, Честертон прав, мифотворцем был он, Чарльз Диккенс, и действительно человек ему не всегда удавался, если интерес к нему пропадал по ходу дела. Но всегда, как сказал Честертон, удавалось создать божество.

Так вот, о божестве. Разумеется, его не следует понимать как объект поклонения. Здесь оно — обитатель, а вернее, представитель другого мира. Оно — вселенное в сущности своей, тайное и почти наверное — обитатель «инобытийного мира»<sup>18</sup> (заимствую это определение у П. Гамзатовой, оно, я думаю, как нельзя более подходит.

Уж во всяком случае, сам термин дает понять, насколько его обитатели — не люди, достойные оказаться на страницах романа XIX века.

И если безоглядно доверять Честертону и разглядеть в популярном писателе мифотворца, персонажи Диккенса предстанут перед нами в измененном образе, во всяком случае, некоторые из них. Их эксцентричность, их ужимки и прыжки, гримасы и манеры, выдают скорее мелких кельтских духов, затаившихся в чащах кельтских преданий. Желая что есть сил стать людьми, эти inferнальные энергии умели порой воплощаться если и не в людях, то уж по крайней мере в куклах.

Кажется, только Честертон о том догадался. Но догадался ли сам Диккенс? Он не был мистиком, от этого его ограждали здоровый юмор и природенная ирония какого-то редкого и сложного состава. Что отнюдь не мешало ему обладать сведениями о явлениях сверхъестественных и даже невозможных.

Можно сказать иначе: ему было открыто такое, друг Горацио, что неизвестно нашим мудрецам. Наши мудрецы в обязательном порядке записывали его в ряды реалистов. Потому неожиданным было наблюдение советского литературоведа Р. Померанцевой в предисловии к «Холодному дому»: «Вещи у Диккенса знают тайну каждого персонажа и умеют предсказывать его судьбу»<sup>19</sup>.

А Диккенс и в самом деле знал, что вещи, созданные если и не в мастерской кукольника, то уж в любой другой мастерской, способны призывать человека к диалогу. Но всегда ли человек может понимать призыв или предостережение?

Юный Дэвид Копперфилд, вступив в старинный дом мистера Уикфелда и разглядывая резьбы деревянных балок, увидел устрашающую маску химеры, напоминающую физиономию здешнего клерка по имени Уриа Гип. Дом подавал сигнал — берегись! Но Дэвид не понял.

Этот клерк при помощи ворожбы дурил доверчивого мальчика, а тот был во власти его недобрых чар, хотя и видел вещий сон, и сон предостерегал — берегись! Но Дэвид уже не мог беречься.

Уриа Гип! Пожалуй, самое устрашающее, самое омерзительное чудовище в Диккенсовой коллекции выдающихся монстров. Из тех, кто не отбрасывают тени или отбрасывают тень inferнальную.

У Диккенса был свой способ бороться с ними и побеждать в конце концов: то есть дать описание, по возможности убийственное. Портрет Уриа Гипа таков, как если бы Диккенс взялся рисовать хтоническое существо с кожей холодной, скользкой и липкой, с красным глазом без ресниц, со взглядом змеиным, парализующим жертву.

Словесный портрет этого клерка — подлинный шедевр, а Диккенс отсылает нас то к мерзкой жабе, то к гнусной пиявке. Про кобру и говорить уже нечего, одним словом, нет и не было в подлунном мире земноводной твари, более опасной и омерзительной.

Образ Гипа множится, дробится, извивается, и чем чаще он аттестует себя как мелкое ничтожество, тем всё более разрастается в пространстве, невидимо, но и страшно.

...И когда я читаю, как Уриа Гип дует в ноздри пони и тотчас закрывает их своей скользкой холодной ладонью, — я безоглядно верю Честертону, обронившему мимоходом: у Диккенса и клерки — эльфы (впрочем, как верю ему всегда). Ведь эльфы — не только светлые предтечи ангелов, но и предки темных чертей, удивительно гнусных, да и вредных.

Хотя ко времени Диккенса просвещение увело Британию далеко от доброй кельтской старины, где так и кишели мифы, и вообще-то эльфам всех мастей следовало бы там и остаться, а не путаться под ногами прогресса.

Так нет же! Их вдруг вспомнили (и вспоминают до сих пор), а собрат Диккенса по писательскому ремеслу Э.-Т.-А. Гофман горевал, когда германских добрых и интеллигентных фей отправили в ссылку, как отсталый элемент, несовместимый с новейшими учениями.

Два этих имени я ставлю рядом — Диккенс и Гофман. Если они и не похожи между собой, то уж, безусловно, подобны, хотя бы потому, что балаганная стихия с ее преувеличенным смехом, с ее преувеличенной жутью, означающей вторжение мертвого мира, питают их творчество. И все-таки! И все-таки победу одерживает «положительный баланс», и все мрачные дела уравновесит смех.

И потому — «Два писателя открыли миру, что юмор — это любовь. Гофман и Диккенс. Они открыли, что Бог относится к людям с юмором. В юморе есть снисходительность и ободрение: “ну-ну!”»<sup>20</sup>.

## ПЕРЕВЕРНУТЫЙ МИР

Что бы ни говорили критиковавшие его, он любим. Диккенс любим до сих пор. Поскольку всё еще есть на свете чувствительные души, остро нуждающиеся во врачевании. Сколько раз доводилось слышать от милых женщин — вот выйду на пенсию и буду читать полное собрание сочинений Диккенса.

И стоят во многих шкафах тридцать темно-зеленых томов — сама сдержанность, само благородство и ничего лишнего! Умели же переплести в 1958 году. Вот оно: «Чарльз Диккенс — Собрание сочинений — Гослит — Москва».

Сиди на заслуженном покое и читай, чего уж лучше... Вот только никогда не довелось мне встретить кого-нибудь, кто бы на склоне лет осуществил эту заветную мечту и сумел осилить всё обширное наследие этого удивительного классика. Смеем допустить — такое вряд ли возможно, да и недолго заблудиться...

Но, может быть, у кого-нибудь все-таки такое тотальное прочтение и осуществилось в силу природной добросовестности, но всё равно! В этом бескрайнем океане текстов отдельными островами возвышаются твои «главные» романы. Наверное, у каждого читателя свой набор «главных». В конце концов, это зависит от склонности читателя. Я же более всего ценю у Диккенса страницы, где отчетливо явлен ПЕРЕВЕРНУТЫЙ МИР.

Когда распоследний растяпа, а попросту говоря — дурак оказывается единственным, кто знает, что есть истина.

Когда жесты дураков смешны, а речи — совершенно нелепы. Когда сам Диккенс получает удовольствие, описывая подробно их выходки, и наслаждается их невозможными рассуждениями. И какое же он испытывает торжество, сообщая любезным читателям, за кем именно останется последнее слово.

Диккенс создает свою собственную вселенную: там есть и деревня, и морской берег, и дюны. Он заботливо выводит улицы, не упуская случая попрекнуть их за грязь; возводит дома и подробно описывает обстановку — бедную или богатую. Но ему ничего не стоит всё это, над чем он трудился с любовью, — взять да и перевернуть. В этом случае, совершенно необходимом для развития сюжета, ищите меж страниц нелепую фигуру чудака. Или попросту дурака, говоря откровенно.

Да ведь и Честертон так и сказал: «Ключ к великим героям Диккенса в том, что все они дураки, не боясь шокировать почитателей обожаемого автора»<sup>21</sup>. (Или «орден» пожизненных читателей Диккенса есть только у нас?) Не обладая бесстрашием Честертона, попытаюсь кое-что сказать об этих героях Диккенса, которые как раз велики.

*Лирическое отступление.* А еще он любил цирк...

Мало сказать — любил, он им гордился так, будто сам его выдумал. И не было в литературе всего мира более счастливого описания торжества справедливости, чем тот воскресный день, в который Диккенс отправил в цирк Кита и его семейство. Кит Набблс! Добрый малый, прекрасный малый — и Диккенс им любит. Малость туповат, так ведь Диккенс над ним и подтрунивает. Но: Кит привел свое семейство в ЦИРК — и это слово нужно писать большими буквами, самыми большими — для Кита, по крайней мере.

Выход в цирк происходит там же, где была ярмарка, а именно: в романе «Лавка древностей». И это самостоятельный финал, против того финала, который печален и даже трагичен. А цирк — что же, это счастье, и ни Кит, ни Диккенс в этом не сомневаются.

В самом деле — вот на арену вышел отъявленный дурень. У него всё валится из рук, он падает, споткнувшись на ровном месте, он совсем не знает, что такое велосипед. Он ломает его, а разломав окончательно, вдруг уезжает с арены на одном колесе, на прощание мастерски сделав сальто.

Когда он не занимается своим профессиональным делом, а это дело — *дуракаваляние*, он более гибок, чем акробат, более ловок, чем канатоходец, а многорукостью превосходит жонглера. Но главное всё же в другом, и придется сказать опять — ему как раз и открыто то, что знать не могут всё те же наши мудрецы.

Добавить ли, возвращаясь к «Лавке древностей», что балаган и цирк — близнецы-братья? Но ведь это же очевидно!

*Лирическое отступление кончилось.*

## КАРИКАТУРЫ РАБОТЫ ДИККЕНСА

Нет, мои герои не карикатуры. В них больше жизни, чем в самой жизни<sup>22</sup>.

*Ч. Диккенс*

**1. Мистер Гаппи.** Свет не видывал столь нелепого клерка! Он столь же смешон, сколько глуп. Причем, глуп как-то особенно, этот молодой человек, мистер Гаппи. Что ни слово, то невпопад, что ни движение, то некстати. А еще и одевается, как бразильский попугай, только, в отличие от попугая, безвкусно (отчего Диккенсу особенно смешно).

И надо же — он, именно он! И никто другой открыл страшную тайну происхождения девицы Эстер и позорного прошлого леди Деллок, красавицы и супруги сэра Лестера Дедлока, баронета.

Открыл — и промолчал! И не только потому, что о том попросила его Эстер, но потому, что самым непостижимым образом был благороден, что, прямо скажем, было ему не к лицу. В самом деле, разве ему пристало быть верным в дружбе и щедрым к своим друзьям? Такое украшение сделало бы честь, скажем, доктору Алену Вудкорту, а этому глупому клерку вроде и не к лицу. Да к тому же он еще и бескорыстен... Но тут Диккенс, как бы спохватившись, торопливо одаряет его чертами, необходимыми для эффекта комического, и нет ничего комичнее на свете, чем мистер Гаппи, читающий свою же записку, где он изложил конспективно всё то, что собрался сообщить леди Дедлок. Сцена, надо сказать, жуткая по своей напряженности и глубокому драматизму, но только попробуйте удержаться от смеха, когда этот клерк, отойдя к окну и налетев на клетку попугаев, комментирует свои же записи! На какой-то случайной бумажке...

**2. Мистер Дик.** Мистер Дик, друг Дэвида Копперфилда. Что ж грех таить — клинический сумасшедший, а злодеи-родичи, посадившие его в бедлам, к великому сожалению, были отчасти правы. Хотя бы формально, ведь мания-то у пациента была и осталась, и он наяву бредил отрубленной головой какого-то короля. И что же? Именно мистера Дика бабушка Дэвида, эта эксцентричная особа, почитает единственно мудрым человеком, и, вообще-то говоря, она права.

— Мистер Дик разом разрешил все наши сомнения!

Так верят только оракулам, к святилищам которых стоило совершать паломничество. Тем временем наш «оракул» растеряно улыбается и бренчит мелочью в кармане, что бабушка Дэвида как раз не одобряет.

А в какой поистине детский азарт впадает Диккенс, описывая занятия этого безумца (и это он, почитающий честных тружеников, честно исполняющих свой долг!).

Но мистер Дик если и трудился, то — сооружая воздушного змея. Еще Мистер Дик мог сделать лодку из чего угодно и римскую колесницу из ста-

рых игральных карт (колеса со спицами из катушек), а также птичьи клетки из старой проволоки. Ну и какая польза от такого труда для общества? Да, в сущности, никакой, разве что королеве Маб вдруг понадобилась карета, хотя, если память мне не изменяет, английские королевы не пользуются каретами из старых карт.

Он «не от мира сего» в самом смысле этих слов, очень точных, кстати. Зато реалии мира сего он перетаскивает в свою реальность (если только она реальность!). Перетаскивает, переводя его материальные знаки на язык игрушек. И его римская колесница построена просто так, искусство для искусства.

Дайте срок, и мистер Дик еще внесет свой вклад в дело разрубания самого крепкого сюжетного узла, и злодейство будет повержено, а правда восторжествует.

Таков несравненный мистер Дик, чудака, дурак, клинический безумец.

Что ж, Честертон справедливо заметил: феи любят дураков. Да почему бы, скажите на милость, и не любить такого обаятельного мистера Дика! Да и как его не полюбить.

**3. Капитан Картль.** Вот уж нелепое чудовище с крючком в рукаве вместо руки, с невообразимыми шишками на лбу и с глянцевою шляпой, которая редко служит по своему прямому назначению. Судите сами — каким же дураком надо быть, чтобы явиться в контору солидного предприятия высокомерного мистера Домби, чтобы сообщить о своих матримониальных проектах относительно дочери мистера Домби и Уолтера Гэя, форменного голодранца. Что ж, мы можем вдоволь потешиться над старым дурнем вместе с автором. Только Диккенс на то и Диккенс, чтобы подвести свой корабль-роман, названный «Домби и сын», как раз туда, где Флоренс Домби и Уолтер Гэй пойдут под венец вопреки здравому смыслу самого бытия.

А в чем, собственно, дело? — спрашивает нас Диккенс, что тут вас смущает? Что мешает осуществлению матримониальных мечтаний капитана Картля? Богатство мистера Домби? Ну, так за чем же дело стало, разорим его, и делу конец!

И капитан Картль, поджаривая хлеб к завтраку, насаженный на его крючок, поджег хлеб, как факел, и от волнения сунул сей факел в свою шляпу. Однако вот что сказал Честертон об этом романе, ориентируясь, естественно, на корпус капитана Картля, как на самый надежный маяк.

Внимание! Здесь — сказал Честертон... «Здесь — ДЕЙСТВУЮТ ЗАКОНЫ БУФФОНАДЫ И ТОН ЗАДАЕТ БАЛАГАННАЯ НОТА»<sup>23</sup>.

И тон задает балаганная нота! А это сигнал: на любой поворот событий, в том числе печальных и трагичных, готов обрушиться смех. Балаганная нота сигналит о юморе, а без Юмора — какой же Диккенс!

Да и какой балаган...



## ПОГОВОРИМ О СТРАННОСТЯХ ЛЮБВИ

Диккенс — любитель вещей. В бытность свою репортером он, конечно, бывал на аукционах, где шли с молотка самые разные вещи. И, будучи сыном джентльмена легкомысленного, очевидно, знал, как описывают имущество, потерявшее связь домашних предметов между собой и со своими хозяевами. Во всяком случае, в его романах вещи не только «выполняют свой долг» — любимая сентенция Диккенса, но и вводятся в состав причудливых композиций, мимо которых он пройти не может.

Ну, разумеется, он пристрастен к уюту. Чисто выметенный очаг, безупречно начищенный медный чайник. И уютное кресло, и скамеечка... Одним словом, весь очаровательный космос бытия, воспетый самим Диккенсом и сверчком на печи — на два голоса.

Но вот...

А за углом жил некий маклер-оценщик, а в его лавке мебель была выставлена в самом нелепом виде, в положениях и комбинациях, совершенно невозможных и чуждых ее назначению. И вот — не угодно ли? Стулья прицепились к умывальникам, которые взгромоздились на плечи буфетов, взобравшихся, в свою очередь, на перевернутые обеденные столы, гимнастически задравшие ноги на других обеденных столах...

Вы, должно быть, решили, что эта сумасшедшая декорация, выстроенная Диккенсом, и есть место действия? Так сказать, оформление сценической площадки?

Ничуть не бывало! Всё это можно увидеть в окно мебельной лавки, проходя мимо и направляясь совсем в другое место, и вам никогда не догадаться, зачем мистер Диккенс задержал вас здесь безо всякой пользы для погружения в сюжет.

Но для чего-то все-таки? Может быть, следует задуматься над странным вторжением какой-то иной фактуры, к изложению событий не относящейся, вроде древесного гриба, ни с того ни с сего выросшего на дереве, которое вполне могло обойтись без него. И какое нам дело до свалки мебели в чужом переулке и к тому еще в чужой лавке. Не знаю. Право, не знаю, только что-то тут есть, только что-то не случайно.

А может быть, именно про подобный «парад вещей» говорил Хармс: такого рода ряд есть ряд нечеловеческий и есть мысль предметного мира.

Что ж! «Мысль предметного мира» — это Диккенсу подойдет.

Тем более, что эти гимнастические упражнения столов и умывальников, отказавшихся служить своему прямому назначению, отправят нас к итальянским комикам, под ними стул взрывается, стол взвивается, а тарелка макарон прилипает к потолку так, будто там ей самое место.

## О ГЛАВНОМ

Диккенс не знает разницы между главным и второстепенным в своих книгах. Читатели обращали на это внимание, многих такое положение дел озадачивало.

«Миссис Хэррлис, — пишет Дж.Оруэлл, — лицо вымышленное и в действии не участвующее, описывается с большими подробностями, чем любые три действующих лица, вместе взятых в обычном романе. Чуть ли не в середине предложения мы узнаем, например, что ее племянник-младенец выставлен на обозрение публики в бутылки на ярмарке в Гринвиче, вместе с розовоглазой леди, русской карлицей и живым скелетом»<sup>24</sup>.

О чем можно судить, ставя рядом эти «вторжения»? Не знаю, но могу предположить: Диккенс разрешает нам заглянуть в щель — а там открывается совсем другая действительность (если она — действительность).

Как мы видим, за той картиной мира, которую с беспримечной щедростью дарит нам Диккенс, таится что-то другое. Дж. Оруэлл — да и не он один — не понял, что же именно.

Следуя взятому курсу на Честертона, единственного, кто Диккенса «раскусил», вижу за текстами романов, знакомых с детства, читанных много раз, — вижу нечто, отсылающее по известному адресу, а именно — к балагану и его аттракционам.

Вот что говорит Честертон, и для меня, как вы могли убедиться, это истина в последней инстанции: «Мы чувствуем эксцентричность мира, хотя и не знаем, где центр. Это ощущение владело Диккенсом, будоражило его мозг и сердце, словно в жилах его текла хмельная кровь эльфов».

Внимание! Далее — картина, изображающая, нет, испытавшая мазки красок этой самой эксцентричности: «Улицы развевались перед ним в поразительной перспективе, кувыркались домики, носы вырастали вдвое, а глаза вчетверо. *Потому (курсив будет мой!) он и был весел — только на гротеске может устоять философия радости*».

И, наконец-то, про наш мир: «Он хорош не тем, что понятен и благоустроен, а тем, что непонятен и фантастичен»<sup>25</sup>.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Наш мир — самый лучший из невозможных миров».

Излишне говорить, что я вижу в этой прекрасной картине признаки, черты, наконец, улики Балагана.

И если только на гротеске может устоять философия радости — чего уж далее искать другой ответ на вопрос того же Честертона. Напоминаю:

«Как мог этот добродушный Диккенс, этот розовый мечтатель, этот пошлый оптимист — единственный из современных писателей, кто уничтожил отвратительные социальные язвы и добился желанных реформ...».

Так это же как раз балаганные трюки, дерзости, шуточки пущены в ход. И смех над негодяями балаганный, и желанных реформ добился потому, что умел вести себя не только как гневный обличитель, он еще и как гаер на раусе, кривлялся, измывался, дерзил.

### *Постскриптум с российским уклоном*

#### **Петрушка и мистер Панч**

Когда Стравинский впустил Петрушку с улицы в Серебряный век, Блок, ожидая крушения старого мира и уповая на ураган революции, говаривал — балаган-таран. В том смысле, что уж он-то сокрушит. Ну и так далее.

Но только, что ни говори, а балаган в России был явлением окраинным, и высокая культура конца эпохи вдруг приняла его, как откровение, настигшее наших серебряных гениев под занавес, можно сказать. Революция стояла на пороге, и скоро царскую семью отправят навстречу смерти...

А в доброй старой Англии, где давно отказались от варварской привычки рубить головы королям (о чем знал даже м-р Дик), всё продолжала процветать ярмарка, если и не в том виде, как при Свифте и Диккенсе, то всё равно что-то от нее в культуре оставалось. А великая английская литература доверяла выходкам Панча и умела над ними если не захохотать, то всё же ценить их.

Дошло до того, что королева Виктория — вместо того чтобы примерно укоротить Диккенса Ч.С., который порою зарывался, позволяя себе скоморошьи выходки, — читала, читала! И, надо полагать, внимательно, поскольку реформы после августейшего чтения и произошли.

Думаю, ярмарка сработала, попросту говоря. Скоморошество в стране, где скоморохов, шутов то есть, если память мне не изменяет, не били батогами, не топили и даже не сажали.

Сейчас вы скажете — уж больно благодушной тут получается страна Англия, Диккенса породившая. И будете абсолютно правы.

Но как расстаться с темой балагана, если «Битлз», обнаружив в ложе королеву (правда, уже другую), попросили выключить мобильники и не бренчать бриллиантами.

Смеялись все.

К О Н Е Ц.

А вот те вещи, которым я не могу найти места.

#### ЭТЮД О ДВУХ КРАСКАХ.

О, как он, Диккенс, это умеет — упрямый злодея снять маску и показать: добро и зло — двуликий Янус, и просто с этими делами нужно уметь обращаться, в том и весь фокус.

Диккенсу ничего не стоит взять да и замазать краской черной, как фабрика ваксы, портрет злодея, да так густо, будто других красок сроду не было в палитре балагана.

А следует заметить — именно балаган не нуждается в услугах тонкой живописи, и потому, когда дело дойдет до Добра, никто лучше него не пользуется белилами! Ну просто белые маски, каждая еще белей, чем лик Пьеро. И он, Диккенс, исхитрился, как наш живописец Вайнберг, писать белое на белом, и таковы у него добрые братья в романе «Николас Никльби». Старые джентльмены, близнецы Чарльз и Эдвин Чирибл, настолько не отличаются друг от друга решительно ничем, что все их добрые дела как-то сами собой множатся на два и этим удвоением усиливаются.

Так и кажется, вот они говорят друг другу за утренней чашкой молока:

— Ну хорошо, сегодня мы сделали доброе дело, а уж завтра!

И посрамленное Зло со своим ведром сажи может убираться куда подалее, утирая черные слезы ярости.

Только в балагане и возможны такие наглядные пособия, и они у Диккенса в ходу.

#### ПРИЗРАКИ БАЛАГАНА, или ПРИЗРАКИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ.

— От добродетели Эстер Саммерсон можно сойти с ума! — воскликнул Бернард Шоу, теряя терпение.

Хочу ли сказать: он заблуждается? Увы, нет. Эстер воистину безукоризненна. Оно, конечно, в человеке всё должно быть прекрасно, но не до такой же степени! Ведь и самому Диккенсу, в конце концов, пришлось прописать ей оспу, нанося на безупречный образ некоторые следы, по которым мы можем отличить ее от ангелов.

Вот только мне подсказали иную точку обзора территории романа и его глубин: что если Эстер выпала из амплуа «голубая влюбленная» от комедии дель арте?

Ох!

Но это же вообще меняет дело, и дело вовсе не в безгрешности Эстер.

Дело в том, что в глубинах романа «Холодный дом», кажется, скрыты опоры итальянского балагана, конструкции идеальной в своем роде и уж во всяком случае — загадочной. Но опоры надежны — прочней и быть не может.

А тогда — ищите парность случаев, закон таинственный и неотменный.

И тогда у нашей Эстер есть непременно пара, и это, разумеется, — Ада. Обе они и есть пара влюбленных, им и предписана безукоризненность.

Ну, а значит, ищите поблизости «пару влюбленных» (не решаюсь сказать — голубых). И они тут как тут: Ален Вудкорт, доктор, и Ричард Карстон, Аду обожающий с детства. И однако они палец о палец не ударят для того, чтобы добиться своих возлюбленных! Не спешите упрекнуть их в отсутствии любовного пыла. Таковы предписания комедии итальянской, и они неукоснительны.

Более того! По тому же закону счастью влюбленных мешают зловерные старцы, да порою они и сами не прочь жениться. Ну и кто же тут у нас, в романе «Холодный дом», сей обязательный злодей? Да, мистер Джарндис, добрейший, великодушнейший опекун. Из лучших побуждений (кто бы усомнился) он мешает соединиться Ричарду и Аде.

Еще из более высоких побуждений он нечаянно препятствует тайному стремлению друг к другу двух сердец: Эстер и Алена Вудкорта.

И чем более украшает Диккенс образ благородного мистера Джарндиса цветами добродетели, истинной и несомненной, тем неизбежней его удаление от каких-либо намеков на реализм. Ведь, как мы уже поняли, здесь проступают приметы комедии дель арте, а с ним не поспоришь.

И если узел событий окончательно нерасторжим — что ж! — его, оказывается, можно просто-напросто разрубить! Алле-ап!

Кто снимает повязку с глаз ослепленных страстью старцев? Вдруг мистер Джарндис прозревает. Вдруг он выдает свою любимую Эстер за достойнейшего. Вдруг он не проклял бедную Аду, когда она, наперекор здравому смыслу, ушла к возлюбленному, просидев в Холодном доме лучшие годы.

Вдруг... Да нет же, у меня и в мыслях не было усомниться в абсолютном благородстве мистера Джарндиса, поистине лучшего из смертных. Ну что поделаешь, если они вдвоем с Диккенсом угодили в западную, расставленную итальянской народной комедией?

А там... А там, как сказал Мандельштам об итальянских великих старцах, «каузуальная зависимость им чужда. Она годится свиньям на подстилку»<sup>26</sup>.

Но если дело обстоит именно так, кто-то должен «закручивать пружину», приводить в действие сюжет. И это никто иной, как Арлекин, вездесущий Арлекин, мастер интриг и поворотов сюжета, повелитель ситуаций и земных событий, и, говорили — не чуждый родству с inferнальными силами, что в нашем случае не так уж важно...

Да не сочтите недопустимой дерзостью заподозрить самого мистера Диккенса на роли Арлекина, но уж очень мастерски он управляет всеми

сюжетами, впряженными в повозку. С ловкостью бывалого матроса он завязал многие судьбы многих своих героев тройным морским узлом, он же их и развяжет, приближаясь к завершению романа.

В подлинной комедии в ответственную минуту и появится как раз Арлекин. И — старцы, которые заблуждались, вдруг прозревают. Прозрел ни с того ни с сего и мистер Джарндис. Ну, а благополучным концом романов мистера Диккенса не обучать.

#### БАЛАГАН ПИПА.

— Однажды на ярмарке меня водили смотреть страшную восковую фигуру, — сообщил Пип.

Пип, мальчик Пип! Обыкновенный деревенский мальчик в грубых башмаках, с душою впечатлительной и нежной, однажды побывав на ярмарке — уж не посетил ли заодно и балаган? Где могла идти пантомима.

Во всяком случае, пролог романа «Большие надежды» уж очень напоминает пантомиму с эффектами и ужасами. Там и кладбище, и ночь перед Рождеством — самое время раскрываться могилам, и вот из-под земли вылезает великан, да такой страшный!

Ну, балаган балаганом, а пролог «Больших надежд» поистине великолепен. Тут и сирота Пип рыдает на могиле матери, и, откуда ни возьмись, среди надгробий вдруг возник ужасный беглый каторжник. Он огромен и кровожаден, и он — людоед. Обещает съесть щеки Пипа и сердце, и закусить печенкой! Но можно откупиться, а выкуп называется «жратва».

И вот Пип со всех ног мчится в деревню, чтобы обворовать родной дом. Бежит обратно на кладбище с «выкупом» и, покормив страшного знакомого, спешит наконец домой, а ночь Сочельника убывает, и колокол возвестил начало праздника, а церковный хор уже славит Христа.

Ночь перед Рождеством позади, но! Но всё, что случится с Пипом потом, будет связано неразрывно с этой ночью. И в узелок со «жратвой», с круглым паштетом, остатками начинки и пузырьком бренди, оказались увязаны и Большие Надежды, Большие Деньги и — Великий Обман.

Нам остается лишь гадать — уж не шекспировы ли ведьмы той ночью опять сыграли злую шутку, только уже не с Макбетом, здоровым мужиком, а с Пипом, маленьким мальчиком, да простит ему Бог прегрешения вольные и невольные, и куда, собственно говоря, смотрел Диккенс.

Ответ очевиден — Диккенс смотрел в балаган. Чему есть доказательство. Косвенное, но всё же. Вот оно: «Едва только черный бархатный полог за моим окном стал светлеть...», — сообщил Пип.

Помилуйте, где ж деревенский мальчик мог видеть *полог черного бархата*? Да только в балагане, я думаю. Мелочь, конечно, но у Диккенса чувство материала было как у заправского мастерового.

КОНЕЦ, я надеюсь — конец!

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические разыскания. М.: Книжная палата, 1990. С. 195.
- <sup>2</sup> Там же. С. 305.
- <sup>3</sup> Честертон Г. К. О так называемом оптимизме Диккенса // Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 1982. С. 168.
- <sup>4</sup> Мысль о связи европейского романа воспитания с его обязательным путешествием, с памятью о переходе через царство мертвых, населенное злыми духами и чудовищами подтверждает Г. Левинтон: «Видимо, И.<инициация> действительно содержит модель всякого повествовательного текста» (Инициация // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1991. Т. 1. С. 544).
- <sup>5</sup> Честертон Г. К. «Записки Пиквикского клуба» // Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 1982. С. 62–63.
- <sup>6</sup> Честертон Г. К. Диккенс и рождество // Там же. С. 102.
- <sup>7</sup> Честертон Г. К. Молодость Диккенса // Там же. С. 45.
- <sup>8</sup> Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. М.: Искусство, 1980. С. 183.
- <sup>9</sup> Честертон Г. К. «Записки Пиквикского клуба». С. 67.
- <sup>10</sup> Уайльд О. Новая книга о Диккенсе // Тайна Чарльза Диккенса. С. 101.
- <sup>11</sup> Ален. «Рождественские сказки» // Там же. С. 263.
- <sup>12</sup> Диккенс Ч. Рождественская елка // Диккенс Ч. Рождественские повести. М.: Правда, 1988. Цит. по электр. версии. Режим доступа: <http://www.marie-olshansky.ru/ct/dickens.shtml>
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Сноу Ч. П. Диккенс // Тайна Чарльза Диккенса. С. 168.
- <sup>16</sup> Честертон Г. К. «Записки Пиквикского клуба». С. 62.
- <sup>17</sup> Оруэлл Дж. Чарльз Диккенс // Тайна Чарльза Диккенса. С. 243.
- <sup>18</sup> Гамзатова П. Р. Архаические традиции в народном прикладном искусстве: К проблеме культурного архетипа. М., 2012. С. 13.
- <sup>19</sup> Померанцева Р. Чарльз Диккенс и его роман «Холодный дом» // Диккенс Ч. Холодный дом. М., 1956. С. 15.
- <sup>20</sup> Терц А. Голос из хора. Лондон, 1973. С. 64.
- <sup>21</sup> Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. С. 233.
- <sup>22</sup> Тайна Чарльза Диккенса. С. 265.
- <sup>23</sup> Честертон Г. К. Переходное время // Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. С. 123.
- <sup>24</sup> Оруэлл Дж. Чарльз Диккенс. С. 268.
- <sup>25</sup> Честертон Г. К. О так называемом оптимизме Диккенса. С. 177.
- <sup>26</sup> Перефразированы авторский текст и цитата из Данта. См.: Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 251. – *Ред.-сост.*

В. И. Бортников, В. В. Савченко

## Прагматическая константа «материал» и варианты ее речетекстового воплощения<sup>1</sup>



Понимание любого текста как высказывания — «от реплики бытового диалога и до большого романа»<sup>2</sup> — имеет под собой, помимо оснований синтаксических (филологическая теория текста выросла из синтаксиса<sup>3</sup>), также основания коммуникативные, поскольку «высказывание» у М. М. Бахтина — это не некий речевой эквивалент предложения, а основная единица общения<sup>4</sup>. Текст-высказывание, реализуемое в коммуникации, подразумевает взаимодействие автора с миром и читателями, «другими людьми» (Б. О. Корман, Д. И. Черашняя)<sup>5</sup> — взаимодействие диалогическое, а значит, аксиологическое, способствующее трансляции и сопоставлению ценностей по механизму «автор – произведение – читатель»<sup>6</sup>.

При речетекстовом взаимодействии в ценностных планах всех означенных участников коммуникативного акта происходят трансформации, связанные с общезыковой функцией воздействия. Как указывает М. С. Чаковская, по природе поэтического (*resp.* художественного) текста эта функция «доминирует» в исчислимом соотношении «над функцией сообщения»<sup>7</sup>. Иными словами, обе функции взаимодействуют в таком соотношении, что ни одна из них не может возобладать над другой целиком, что процентные доли «воздействия: сообщения» не могут составить «100:0» либо «0:100». Значимость художественного текста как сообщения ( $\pm$  воздействия) отмечена, например, Ю. М. Лотманом: «...для читателя в тексте [художественном] <...> ничего случайного нет»<sup>8</sup> и т. д.

Доминирование, далее, функции воздействия, сопряженной с ценностными трансформациями, оставляет на долю функции сообщения те участки аксиологического плана (планов автора, произведения, читателя), которые этим трансформациям не подвергаются, согласно выдвинутой проф. А. Е. Кибриком «презумпции инварианта». «Исходная посылка» для утверждения этой презумпции применительно к речевому материалу состоит в положении «о единстве узуальных значений языковых выражений»<sup>9</sup>. Конкретным примером этого единства можно считать лексемы семантической группы «материал» — языковым пластом, тяготеющим к однозначности при подборе переводного эквивалента: так, представление о *золоте* (*gold, or, aurum* и др.) как о веществе, материально



более ценном, чем *железо* (*iron, fer, ferrum*) или *медь* (*copper, cuprum*), едва ли будет трансформироваться до диаметрально противоположного при переводе текста и его дальнейшей иноязычной (иноречевой) рецепции. Подвижки в степени ценностного постоянства, или константности, подобных единиц при разноязычном воплощении стоят как предмет изучения на пересечении переводоведения с когнитивистикой и исследованиями языковой картины мира<sup>10</sup>.

Таким образом, изучение констант, которые сами по себе имеют аксиологическую природу и прагматическую (то есть, по Ч. Пирсу, реализуемую через взаимодействие знака и говорящего<sup>11</sup>) «полезность»<sup>12</sup>, представляется логически обоснованным вести с позиций лингвопрагматики — «в их [констант] отношении к участникам и к обстановке общения»<sup>13</sup>. Константа в каждом случае воплощается в речевых знаках, тем самым тождественна в любом конкретном контексте одному лексико-семантическому варианту (ЛСВ), во всей же сумме контекстов<sup>14</sup> — равна отдельной лексической (в тексте — тематической) группе.

Итак, определив по описанным признакам прагматическую константу «материал» в приведенном примере, обозначим ее как предмет настоящей статьи. Исследуется константа-прагмема через устойчивые (на первый взгляд) в плане межъязыкового соответствия единицы переводного текста. Едва ли можно обнаружить иную семантическую группу, так сказать константную, «константообразующую», которая представляла бы такой же набор однозначных транслатем (Л. К. Латышев), как «материалы», ср.: *кирпич* — *brick*, *бумага* — *paper* и т. п.<sup>15</sup>

Две фазы исследования обусловлены разнородностью анализируемых текстов: первая часть посвящена константе «материал» в лексических вариантах малого лирического текста (элегии «*The Passionate Shepherd — to His Love*» К. Марлоу, в переводе И. Жданова), вторая — той же прагмеме в ЛСВ куда более объемного прозаического текста («*451° Fahrenheit*» Р. Брэдбери, в переводе Т. Шинкарь). Намеренно взятые произведения с абсолютно разным сюжетным наполнением призваны проиллюстрировать вариантную специфику репрезентации прагматической константы «материал» в художественном воплощении.

## 1

Буколическая элегия Кристофера Марлоу (XVI в.) создана в жанре послания. Иначе говоря, весь текст, состоящий из шести катренов, мыслится как слова обращения пастуха к пастушке и реализует «общую прагматическую цель — воздействия с помощью речи»<sup>16</sup>. Коммуникация имитируется со стороны одного только говорящего, призывающего любимую прийти:

K. Marlowe  
«The Passionate Shepherd  
to His Love»<sup>17</sup>

Ст.

- 1 *Come live with me and be my Love,*  
2 *And we will all the pleasures prove*  
3 *That hills and valleys, dale and field,*  
4 *And all the craggy mountains yield.*
- 5 *There will we sit upon the rocks*  
6 *And see the shepherds feed their flocks,*  
7 *By shallow rivers, to whose falls*  
8 *Melodious birds sing madrigals.*
- 9 *There will I make thee a bed of roses*  
10 *And a thousand fragrant posies.*  
11 *A cap of flowers, and the kirtle,*  
12 *Embroider'd all with leaves of myrtle.*
- 13 *A gown made of the finest wool,*  
14 *Which from our pretty lambs we pull,*  
15 *Fair lined slippers for the cold,*  
16 *With buckles of the purest gold.*
- 17 *A belt of straw and ivy buds*  
18 *With coral clasps and amber studs:*  
19 *And if these pleasures may thee move,*  
20 *Come live with me and be my Love.*
- 21 *The shepherd swains shall dance and sing*  
22 *For thy delight each May-morning:*  
23 *If these delights thy mind may move,*  
24 *Then live with me and be my Love.*

К. Марлоу «Страстный пастух —  
своей возлюбленной»  
(пер. И. Жданова)<sup>18</sup>

- Приди, любимая моя!  
С тобой вкушу блаженство я.  
Открыты нам полей простор,  
Леса, долины, кручи гор.
- Мы сядем у прибрежных скал,  
Где птицы дивный мадригал  
Слагают в честь уснувших вод  
И где пастух стада пасет.
- Приди! Я плащ украшу твой  
Зеленой миртовой листвою,  
Цветы вплету я в шелк волос  
И ложе сделаю из роз.
- Тончайший я сотку наряд  
Из шерсти маленьких ягнят.  
Зажгу на башмаках твоих  
Огонь застежек золотых.
- Дам пояс мягкий из плюща,  
Янтарь для пуговиц плаща.  
С тобой познаю счастье я,  
Приди, любимая моя!
- Дам пояс мягкий из плюща,  
Янтарь для пуговиц плаща.  
С тобой познаю счастье я,  
Приди, любимая моя!

Логически выбранная константа концентрируется в начальной части стихотворения, где речь заходит о посулах материального плана. Посулом является само природное пространство (Открыты нам *полей* простор, / *Леса, долины, кручи гор*), только начинающее детализоваться и потому еще не включающее в себя семантику «материала». Однако когда локус концентрируется до точки, где девушка (в мнимом, или воображаемом, будущем) сядет подле «страстного пастуха», последний начинает облагораживать эту локативную позицию с тем же пылом (катрен 3). «Материалом» для создания сулимых подарков, или посулов (*букет — rosy, ложе — bed, передник — kirtle*)<sup>19</sup>, служат исключительно природные микрообъекты: *розы, листья мирта*.

В 3-м катрене перевода, кроме того, константа «материал» оказалась усилена благодаря метафоре *шелк волос*: пастух помещает в прагматичес-

ки маркированную зону безусловно положительной тональности не только посулы, но и конечный объект их предназначения.

Таким образом, семантическое сопряжение константы «материал» и текстовой категории (ТК) тональности оказывается результативно значимым для дальнейшего продуцирования репрезентаций, согласуемых с общетекстовой модальностью. В английском варианте содержится, по-видимому, потенциал для такого продуцирования, улавливаемый переводчиком: в катренах 4 и 5 (ст. 13–18) лексические ряды с семантикой «материал» сохранены в значительной мере: *wool* — *шерсть*, *ivy* — *плющ*, *amber* — *янтарь*. Не переданной в русском переводе оказалась единица *coral*, соотносимая в оригинале с застежками (*coral clasps*)<sup>20</sup>. С отсылкой на более масштабные исследования можно, вероятно, было бы говорить о несвойственности *кораллов* русской языковой картине мира; в выборе между *coral clasps* and *amber studs* предпочтения И. Жданова оказываются закономерно ближе *янтарю*. Тем самым набор «материалов» от опущения *коралла* количественно не пострадал в переводе благодаря весьма выразительному *шелку* в третьем катрене.

Поскольку учесть все пересечения репрезентаций константы «материал» с каждой текстовой категорией не представляется возможным, хотя бы потому, что точный набор ТК в научной литературе определяется по-разному, укажем в рамках статьи лишь на некоторые связи с тремя категориями. Гипотетически они наиболее часто рассматриваются при сопоставлении текстов и дают наиболее дифференцированный результат такого сопоставления: тональностью, хронотопом, темой. «Материал» для безусловно положительных объектов логически сам становится безусловно положительным, то есть, как сказано выше, подчиняется общетекстовой тональности. В аспекте сопряжения с категорией хронотопа лексемы группы «материал» естественным образом связываются с пространством (ибо последнее, а отнюдь не идеальное время, организуется вокруг возлюбленной). Что же касается категории темы, то каждый из материалов помещен в позицию между материальным объектом дарения и одушевленным объектом желания: речь выстраивается по модели «[я] сделаю тебе из [материала] подарок». Сами подарки, как следствие, выходят из зоны тематической цепочки события, принадлежат теме субъектной<sup>21</sup>; а номинации «материал» помещаются в позицию добавочного актанта между субъектом-объектом и событием изготовления-дарения, актанта, взаимно связующего эти противоположности<sup>22</sup>.

Теперь рассмотрим, сохраняются ли указанные сопряжения в оригинально-переводном соотношении «материалов» более объемного и уже прозаического текста.

«451° по Фаренгейту» — научно-фантастический роман-антиутопия Рэя Брэдбери, повествующий об обществе, которое не позволяет людям критически мыслить и делает всё возможное, чтобы заставить людей отказаться от чувств. Главный герой произведения — Гай Монтэг — работает пожарником, но эту профессию писатель трактует по-другому: пожарники — это люди, не гасящие огонь, а разжигающие его для уничтожения книг.

Род деятельности главного героя во многом предопределяет употребление существительных с семантикой «материал» — а именно: с референцией к веществам, из которых сделаны предметы. К этой группе относятся следующие лексемы: *brass* — *медь*, *copper* — *медь*, *coal* — *уголь*, *ash* — *нагар*, *cinder* — *пепел*, *charcoal* — *зола*, *kerosene* — *керосин*<sup>23</sup>.

Отметим, что в некоторых случаях переводчик присваивает разным словам одни и те же номинации (как в случае с *brass* и *copper*, которые на русском получили эквивалент *медь*). В других случаях переводчик при переносе текста не прибегает к очевидным и явным лексемам, а старается их заменить на более подходящие по контексту (например, номинация *ash* имеет словарное соответствие *пепел*<sup>24</sup>, а не *нагар*, но переводчик предпочел второй вариант).

Компонентный анализ как ступень анализа предкатегориального позволяет нам заметить, что основное различие между словом в оригинале и словом, переведенным на русский язык, заключается в дифференциальной семе. Это логично, поскольку дифференциальная сема содержит в себе оттенки значений и признаки, отличающие обозначенный предмет от ряда других предметов того же класса. Особенно различаются ДС в паре слов *ash* — *нагар*. В толковом словаре *нагар* по лексической семантике приравнивается к *окалине*, чья ДС не содержит в себе той контекстной информации, которая встречается в определении слова *ash*.

Коннотативные семы как связанные «с отношением субъекта к отражаемому в слове явлению или какой-либо составляющей речевого акта»<sup>25</sup> нами в группе репрезентаций константы «материал» не идентифицированы (это касается и стихотворения К. Марлоу, и романа Р. Брэдбери), поскольку крайне сложно дать эмоциональную оценку лексемам этой группы.

Переводчик в данном случае ничего не добавлял и не удалял, он лишь искал встречающимся номинациям подходящие эквиваленты. В этом основное различие переводов эпоса и лирики. В качестве предварительного заключения можно сделать вывод о том, что лирический текст в процессе его переноса с одного языка на другой склонен к большим изменениям<sup>26</sup>.

Как и в случае с элегией Марлоу, «материал» у Брэдбери не входит в зону тематических цепочек текста. В центре обоих произведений есть субъект-преобразователь: в буколической элегии — оформитель природных даров; в романе-антиутопии — разрушитель культурного основания общества. В первом случае лексика семантической группы «материал» оформляет подарки («инструменты приманки возлюбленной»), является их источником, во втором — инструменты разрушения, при этом также будучи источником изготовления этих инструментов. Тем самым исследуемая лексико-семантическая группа выводит нас к относительно большей сюжетно-фабульной усложненности эпического текста сравнительно с лирическим: материал в эпосе проходит как бы еще одну стадию обработки перед своим функциональным использованием.

Из сказанного следует, что «материал» у Брэдбери (1) является также средоточием локативности в ее доминировании над темпоральностью; и (2) оценивается безусловно положительно с точки зрения текста, то есть помещается в прагматически положительную зону тональности. Иначе говоря, положительная оценочность наводится на единицы исследуемой группы, не обладающие собственно коннотативной нагрузкой. Эта «положительность», однако, мнимая в соответствии с авторским антиутопическим замыслом<sup>27</sup>: изображать отрицательное как положительное.

Представленный нами очерк сопоставительных наблюдений над функционированием лексической группы «материал» в двух совершенно разных художественных текстах и их переводах позволяет сделать вывод о категориальной значимости соответствующих единиц как репрезентаций прагматической константы, а также о переводческих стратегиях, связанных с передачей этих репрезентаций.

Говоря о тональности, хронотопе и теме как категориях, достаточных для сопоставительного анализа оригинала и перевода<sup>28</sup>, мы указываем в качестве вывода на то, что слова группы «материал» соотносятся с пространством как элементом хронотопа. Это логично, так как материал — вещество, из которого состоят различные предметы, а предметы ограничены и располагаются в пространстве. Временной компонент в функциональной семантике константы «материал» должен, вероятно, быть связан с процессом переработки или изготовления соответствующего предмета; поскольку и элегия Марлоу, и роман Брэдбери помещают «подарки-инструменты» в план уже сделанных, то есть в план совершённого — времени *perfectum*.

Предположение о тяготении переводчика к сохранению каждой отдельной номинации материала подтверждается с учетом возможности вариантного добавления «материальной» семантики (*шелк волос*) или сли-

нения отдельных эквивалентов в переводной инвариант (*brass, nozzle* → *медь*). Эти вариантные изменения могут служить полезным материалом для новейших исследований трансформационных механизмов в теории текста<sup>29</sup>, равно как и в теории перевода (теории трансформаций Я. И. Рецкера, В. Н. Комиссарова и пр.), составляя еще одну область пересечения этих отраслей лингвистического знания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ проекта проведения науч. испл. («Прагматические и лингвокультурологические константы неформального русского общения»), проект № 14-04-00398.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 263.

<sup>3</sup> См.: Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. С. 111–137; Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Там же. С. 5–39.

<sup>4</sup> Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» // Русская разговорная речь как явление городской культуры / под ред. проф. Т. В. Матвеевой. Екатеринбург, 1996. С. 73–93.

<sup>5</sup> См.: Подшивалова Е. А. Теория автора после ее автора // Кормановские чтения. Ижевск, 2009. Вып. 8. С. 25.

<sup>6</sup> Попова Н. Б. Ценность как прагматическое свойство информации поэтического текста // Семантика и прагматика текста и его составляющих: сб. ст. Челябинск, 1991. С. 67, 69.

<sup>7</sup> Чаковская М. С. Текст как сообщение и воздействие. М., 1986. С. 10.

<sup>8</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 40–41.

<sup>9</sup> Кибрик А. Е. Константы и переменные языка. СПб., 2003. С. 51.

<sup>10</sup> Примеры см.: Карнаушенко Г. Н., Сало Д. С. Пространство в языковой картине мира носителей традиционной народной культуры // Язык. Культура. Коммуникация: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов. Челябинск, 2012. С. 86.

<sup>11</sup> См.: Дементьев В. В. Прагматика речевого жанра // Русский язык в контексте культуры / под ред. проф. Н. А. Купиной. Екатеринбург, 1999. С. 99.

<sup>12</sup> Дейк Тойн А. ван. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. С. 317.

<sup>13</sup> Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов н/Д, 2010. С. 187.

<sup>14</sup> Холодович А. А. Опыт теории подклассов слов // ВЯ. 1960. № 1. С. 35.

<sup>15</sup> См.: Илюшкина М. Ю. Теория перевода: учеб.-метод. пособ. Екатеринбург, 2007. С. 66.

<sup>16</sup> Никифорова Э. Ш. Речевое воздействие в профессиональной коммуникации // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики: материалы ежегод. междунар. конф. Екатеринбург, 3–4 февр. 2012 г. Екатеринбург, 2012. Ч. 2. С. 81.

<sup>17</sup> Marlowe K. The Passionate Shepherd to His Love // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX вв.): сб. / сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. В. Томашевский. М., 1981. С. 72. – Текст англ., рус.

<sup>18</sup> Марлоу К. Страстный пастух — своей возлюбленной (пер. И. Жданова) // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX вв.): сб. М., 1981. С. 73.

<sup>19</sup> Англо-русский словарь / сост. В. Д. Аракин, З. С. Выгодская, Н. Н. Ильина. 6-е изд. М., 1964. С. 653; 85; 483.

<sup>20</sup> Там же. С. 963; 469; 42; 195; 157.

<sup>21</sup> Голубкова О. Н. Культурологический смысл субъектной организации рассказа У. Фолкнера «Розы для Эмили» // Кормановские чтения. Ижевск, 2008. Вып. 7. С. 355.

<sup>22</sup> Бортников В. И., Савченко В. В. К проблеме функционирования специальной лексики со значением «материал» в качестве категориального элемента литературно-художественного перевода // Молодые голоса: сб. тр. / под ред. доц. И. В. Шалиной. Екатеринбург, 2013. С. 14–22. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/18218> (дата обращения: 1.03.2014).

<sup>23</sup> Bradbury R. Fahrenheit 451. New York: Del Rey Book, 1999; Брэдбери Р. 451° по Фаренгейту; Рассказы / пер. с англ. Т. Шинкарь. СПб., 2000. 384 с.

<sup>24</sup> Мюллер В. К. Новый англо-русский словарь. 15-е изд. М., 2010. С. 37.

<sup>25</sup> Матвеева Т. В. Указ. соч. С. 155.

<sup>26</sup> См.: Бортников В. И., Савченко В. В. Указ. соч. С. 20–22.

<sup>27</sup> Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001. 384 с.

<sup>28</sup> См. об этом: Бортников В. И. Категориальная идентификация варианта художественного текста: применение технологии контент-анализа к тематической цепочке в переводе «Потерянного Рая» 1777 г. / LAP LAMBERT Academic Publishing. Saarbrücken, 2012. С. 4–9.

<sup>29</sup> См., напр.: Вейзе А. А. Реферирование текста. Минск, 1978; Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа: учебник для филол. спец. вузов. М., 1999; Земская Ю. Н, Качесова И. Ю., Комиссарова Л. М. и др. Теория текста: учеб. пособие. М., 2010.

*Е. Н. Ельцова, Н. В. Лекомцева*

**«ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ СУДЬБЫ ТРОГАЮТ ДУШУ»  
(читая «Энеиду» и созерцая мозаичное панно  
«Вергилий, вдохновляемый музами»)**



В собрании Национального музея Бардо в Тунисе, славящемся в мире богатой коллекцией античных и раннехристианских мозаик, художественное панно «Вергилий, вдохновляемый музами» (III–IV в. н. э.) считается одним из наиболее ценных. И это не случайно, поскольку здесь, по мнению искусствоведов и литературных критиков<sup>1</sup>, наиболее достоверно для мозаичного искусства запечатлен образ самого значительного поэта древней Римской империи. «Поэты у римлян были; но Вергилий —

не один из великих, даже не первый, а единственный»<sup>2</sup>, — такую оценку дает древнеримскому классику С. С. Аверинцев, возвышая его над всеми поэтами-предшественниками, а также писателями Италии последующих времен. «Поэтом будущего» нарекает Вергилия в своих научных трудах М. Л. Гаспаров<sup>3</sup>. Данте в «Божественной комедии» называет Вергилия «честью и светочем всех певцов земли»<sup>4</sup> (пер. М. Лозинского).

Сравнительно небольшая по размерам мозаика с Вергилием (1,23 × 1,22 м) была обнаружена в 1895 г. археологом Дюпоном при раскопках дома в тунисском г. Сусе (ранее — город Хадруметум в римской провинции Африка), где она служила украшением *таблитума*, рабочего кабинета хозяина дома<sup>5</sup>. Как считают искусствоведы, поэт, живший в 70–19 гг. до н. э., запечатлен на картине в окружении двух муз — Клио (музы Истории) и Мельпомены (музы Трагедии)<sup>6</sup>. Панно изготовлено в тессерной технологии, расцвет которой приходится на I–IV века н. э. и ставшей символом искусства Великого Рима на подвластной ему территории от современной Британии до Малой Азии и Северной Африки<sup>7</sup>. В картине древнего мозаичиста использованы соразмерные кубической формы камни (*opus tessellatum*) белого, желтого, охристого, розового, пурпурного, зеленого, коричневого, черного и иных переходных колористических тонов. Их хаотически-пестрое сочетание в одних случаях, цветовая последовательность в передаче четких очертаний — в других, а также разнообразие в направлениях кладки одноцветных камней — в третьих создают у созерцающего представление об объемности человеческих фигур и легком изяществе накинутых на героев одежд.

На картине Вергилий изображен сидящим в кресле. Рядом с ним находятся две фигуры, облаченные в женские одеяния. Характеризуя поэта, современники отмечали, что Вергилий был «высокого роста, смуглый, с деревенским лицом, слабого здоровья»<sup>8</sup>. Мозаичист древности изобразил внешность создателя «Энеиды» аналогичной описанию, оставленному историографами (Донатом, Светонием и др.). Действительно, даже сидя в кресле, рослый поэт головой своей достигает уровня плеч сопровождающих его муз. Смуглый темноволосый поэт широкоплеч и широкоскул, у него мускулистая шея, крупные кисти рук. Свободные одежды не могут скрыть широкую кость и напряженность мышц у восседающего на кресле человека. Вергилий облачен в *тунику* с длинными рукавами и пышную светлую *тогу*. Ноги, вероятнее всего, обуты в *соцци* — «низкие и плоские ботинки, по форме напоминающие тапки»<sup>9</sup>.

К моменту создания мозаики — на стыке III–IV в. н. э., то есть по истечении трех столетий после кончины римского классика — Вергилий сам становится мифологическим персонажем для потомков. Его жизненный путь обрастает мифами и домыслами<sup>10</sup>. Читатели «Энеиды» верят в мис-



тическую ауру поэта и его контакты с могущественными внеземными силами: слишком достоверным в своей подробности кажется авторское описание пребывания Энея в преисподней:

- 550 Огненный бурный поток вокруг Тартара мчится,  
Мощной струей Флегетон увлекает гремячие камни. <...>  
557 Слышится стон из-за стен и свист плетей беспощадных,  
Лязг влекомых цепей и пронзительный скрежет железа <...>.  
576 Гидра огромная там, пятьдесят разинувши пасть,  
Первый чертог сторожит. В глубину уходит настолько  
Тартара темный провал, что вдвое до дна его дальше,  
Чем от земли до небес, до высот эфирных Олимпа. <...>  
614 Казни здесь ждут. <...>  
616 Катят камни одни, у других распятое тело  
К спицам прибито колес.  
624 <...> Все дерзнули свершить и свершили дерзко злодейство<sup>11</sup>.

(«Энеида», кн. VI)

Напротив, в Элизиуме благочестивому Энею открываются иные виды: «зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится» (кн. VI, 639). Здесь ему встречаются души тех, «кто среди живых о себе по заслугам память оставил» (кн. VI, 664).

Преклоняясь пред звучной торжественностью и содержательностью вергилиева слова, древний мастер-мозаичист возводит своего героя на трон (по существу, как царя поэтов) и при помощи ровных мозаичных кубиков-тессер тщательно прорисовывает его благородный костюм. Он облакает его в свободную тунику и тогу белого цвета (у римлян бытовало понятие  *toga frequens* — «чистая»<sup>12</sup>). Поскольку цвет ткани в реальной жизни и в искусстве римлян всегда имел сакральное значение<sup>13</sup>, то рука Вергилия, прижатая к светлым одеждам на груди, призвана, по замыслу художника, символизировать чистоту духа и искренность помыслов древнего классика. Узкая вертикальная полоса (*клауус*) синего цвета, начинающаяся у горловины туники, подчеркивает принадлежность поэта к сообществу свободных граждан, *всадников*. Поверх туники опоясана тога белого цвета.

Начиная со II в. до н. э. светлая тога стала неотъемлемой частью костюма поэтов и свободных граждан Римской империи<sup>14</sup>. Изготавливалась она из тонкой шерсти или льна, имела форму эллипса размером примерно 6 × 2 м, то есть ширина ее равнялась тройной длине тела от ступни человека до плеча. Такая ткань требовала тщательной импровизации при подготовке к ее ношению: при помощи разных приспособлений (щипцов, дощечек, замачивания специальным раствором) специально обученные рабы заранее подбивали линии складок на тогах своих господ, а в концы тоги для предотвращения соскальзывания ткани с плеч вшивали свин-

цовые гирьки. Складка (*sinus*), шедшая наискосок из-под правого плеча к левому, была характерна для ношения тоги в постреспубликанский период<sup>15</sup>. На панно из музея Бардо в одеянии поэта древним мозаичистом как раз представлен стиль ношения тоги времен императора Августа, искренне благоволившего к Вергилию и в свою очередь ставшего почетным героем-современником его знаменитой поэмы «Энеида». По умыслу Вергилия, это об Августе в стародавние времена предвещает Энею тень его отца — старца Анхиза:

793 Август Цезарь, отцом божественным вскормленный, снова  
Век золотой вернет на Латинские пашни, где древле  
Сам Сатурн был царем, и пределы державы продвинет <...>  
(«Энеида», кн. VI)

Как свидетельствует историограф Г. Т. Светоний, Август Октавиан «о себе позволял писать только лучшим сочинителям и только в торжественном слоге»<sup>16</sup>. Вергилий был именно тем автором, чьи сочинения неоднократно звучали в присутствии самого императора. Оттого строки его должны были носить провидческий характер и отражать политические и философские воззрения своего времени.

851 Римлянин! ты научись народами править державно —  
В этом искусство твое! — налагать условия мира —  
Милость покорным являть и смирять войною надменных!  
(«Энеида», кн. VI)

Но вернемся к нашей мозаике. Отражая при помощи узколенточного клавуса на плече своей художественной модели социальный статус свободного гражданина (всадника) Римского государства, древний мозаичист вместе с тем настойчиво внедряет созерцающим панно «Вергилий, вдохновляемый музами» мысль о подлинно «имперской» значимости «гражданина Поэта» — властителя дум среди его современников и творческого последователя Гомера. При помощи светло-коричневых тессер, позволяющих симитировать на тоге объемность складок (см. зигзагообразный рисунок на подоле), художник одновременно творит иную символическую реальность на плоскости ткани тоги. Льющаяся с плеч поэта широколенточная вертикальная кайма, отороченная золотистым линейным рисунком, придает ему более высокую социальную значимость: мозаичист III–IV в. н. э. приравнивает Вергилия к статусу государственного мужа, сенатора, вещателя философско-исторических истин.

Подобно именитым ораторам, во время своих выступлений закладывая правую руку за синусоидальную складку тоги на груди, Вергилий с мозаики тоже опускает пальцы правой руки в складки ткани.левой рукой он уже развернул свои свитки. Еще минута — и древнеримский поэт

разразится торжественными строками поэмы «Энеида». На коленях поэта лежит свиток папируса со словами из 8-й и началом 9-й строки из первой главы «Энеиды»: «Musa mihi causas memora quo numine laeso, quidve...» («Муза, поведай о том, по какой оскорбилась причине / <Так царица богов...>», пер. С. Ошерова). Обращение Вергилия к музам, которых еще Гомер характеризовал как «вездесущих и всезнающих все в поднебесной» («Илиада», II, 485), — это отражение античного взгляда на художественное творчество и искусство в целом.

На мозаичной картине слева от Вергилия располагается высокая фигура в женском одеянии и с женской маской в руках. По замыслу древнего художника, это муза Трагедии — Мельпомена. Однако отчасти грубоватые черты лица, небрежная прическа, короткие пряди растрепанных на макушке под короной волос и угловатое строение фигуры акцентируют внимание зрителя на признаках маскулинности в женском образе. Похоже, автор мозаичной кладки затевает замысловатую игру со зрителем, созерцающим эту каменную картину, на выявление знатоков античной мифологии, истории, содержания вергилиевых сочинений и традиций древнеримского театрального искусства. Не исключено, что по замыслу автора мозаичного панно, в образе Мельпомены представлен актер, играющий в некоем сценическом действе определенный трагический персонаж (как известно, в античном театре, надев маски и соответствующие одежды, все женские роли исполняли мужчины<sup>17</sup>). На двойственную сущность мозаичного образа музы нарочито намекают сценические атрибуты — высокие котурны и маска.

Здесь на исполняющем женский образ актере — длинная в рост человека туника с узкими до запястий рукавами (так называемая *таларис*)<sup>18</sup>. Она подвязана широким поясом под импровизированной невысокой грудью и тонкой шнуровкой на поясе, что вкупе с пышноволосой маской в левой руке безоговорочно персонифицирует этот образ как женскую роль. Одеяние актера насыщенно-красного цвета и сложный парик женской маски из уложенных в несколько рядов длинных кос, увенчанных небольшой золотистой короной, подчеркивают принадлежность театральной героини к царскому роду.

Туника украшена богатым орнаментом, который по-своему напоминает декоративный фон, имитируемый на римских театральных подмостках (как фиксируют И. М. Тронский, В. В. Головня, М. Е. Сергеев и др., ко II в. н. э. римляне уже активно использовали в театрах декоративную завесу из плотной ткани)<sup>19</sup>. Собственно, напоминанием о присутствии в мозаике духа божественной Мельпомены становятся именно это платье-занавес, а также пышная прическа, корона и ладонь правой руки, по-женски горестно приложенная к лицу музы (напомним, подчеркнуто мужеподобному!).

Как нам представляется, платье-занавес скрывает в себе шифrogramму трагической истории Карфагена и Дидоны. Все геометрические обозначения в сочетании с их цветовой гаммой глубоко символичны. Напомним, что круг в античном искусстве олицетворял небо, квадрат — землю<sup>20</sup>. Бесконечное протяженное время бессмертных богов представлено светоносным фоном неба и золотистыми овалами лиц. Вертикаль же платья-занавеса имеет отчетливо просматриваемую трехчастную структуру: деяния из мифологического отдаленного времени занимают верхнюю иерархию, события времени давнопрошедшего — среднюю часть, недавно случившегося — нижнюю. Горизонтальные белые линии на тунике Мельпомены четко очерчивают границы этих событий.

Массивное квадратное украшение синевато-красного цвета с четырьмя удлинненными разводами на невысоком холме груди (попутно заметим, эстетическим каноном римлянок была грудь небольшого размера, для чего использовались специальные тугие повязки — *фасции*<sup>21</sup>) призвано напомнить зрителю миф о зарождении города Карфагена. Он вел свое начало от возвышенности Бирса с обыкновенной бычьей шкуры, разрезанной на тонкие ремни, при помощи которых был очерчен массивный периметр прибрежной земли, дарованной Дидоне североафриканскими кочевниками под строительство нового города. Потому-то поставленная на этом месте цитадель носила название Бирса (по-гречески βύρσα — «снятая шкура»). Некоторые ученые считают, что слово это может быть греческой адаптацией семитского слова, обозначающего крепость, так как позднее холм стал использоваться как цитадель Карфагена (по-финикийски *borsa* — «укрепленное место»).

Возвышаясь над окружающей местностью, этот холм представлял естественное укрепление. Античные авторы сравнивали Бирсу с афинским Парфеноном.

Бирса располагалась на холме высотой 63 метра. Она была обнесена стеной с узкими воротами. В случае опасности внутри этой крепости могли укрываться защитники города. В мирное время здесь хранились казна и государственные архивы<sup>22</sup>.

На вершине Бирсы, на высокой террасе, располагался храм Эшмуна, окруженный священными кипарисами, — самый знаменитый и богатый храм Карфагена. К нему вели шестьдесят огромных ступеней. В минуту опасности эта лестница перекрывалась. На плоской крыше храма <..> могло уместиться несколько сотен человек. В дни падения Карфагена в храме Эшмуна укрывались последние защитники города<sup>23</sup>.

Сегодня здесь располагается археологический парк, где можно увидеть элементы карфагенских архитектурных строений (колонны, остатки терм) и разбитых скульптур (Виктория-Победа, менада, возничий), а также

чудом уцелевшие античные барельефы (Минерва с доспехами, Сирес / Церера с плодами) и фрагменты мозаик.

Редкий для тунисского побережья декоративный камень синего цвета, из которого состоит квадратное украшение на груди Мельпомены, привозили сюда с восточного побережья Средиземноморья, Александрии и Финикии. В данном случае он экстраполирует сведения мифа об изгнаннице-финикийке, прибывшей морем к гавани перед холмом Бирса из отдаленных краев.

При внимательном рассмотрении белые мозаичные разводы в набедренной части туники, которые первоначально можно принять за обычные складки одежды Мельпомены, по существу очерчивают контуры фронтона и портиков некоего храма или дворца сразу в трех проекциях (вид спереди, сбоку и сверху). Простирающаяся над дворцовым строением золотистая пальмовая ветвь повествует о времени благоволения богов к народу, выстроившему могущественный город на берегу моря (так, символика серовато-голубых водяных знаков возникает сразу же у подножья портиков храма).

В то же время графические обозначения нижней части пурпурной туники, облегающей бедро, голень и согнутое колено актера, вызывают у зрителя ассоциацию с зубцами и бойницами рушащихся во время пожара массивных крепостных укреплений великого Карфагена, которому, как и Трое, уготована трагическая участь от рук воинственных пришельцев.

В руках трагедийного актера, облаченного в женскую тунику и массивный темный плащ, находится женская маска с изысканной высокой прической и золотистой короной. Рот маски широко открыт, словно она взывает о помощи. Полы темного плаща актера плавно переходят в одеяние этой маски. Кажется, что темная *стола* (длинная женская туника) просто обвисает на отчего-то ставшем невесомым теле женщины. К тому же мозаичист использует такую технику кладки тессер, что у созерцающих создается впечатление, что стопы актера в котурнах геометрически сливаются в единый образ с обликом куклы-маски. Возникает ощущение, что у нее подкашиваются ноги. Вглядываясь внимательнее, можно увидеть сплошные темно-красные разводы в области груди и живота женской фигуры в тунике. А в складках нарядно отороченных рукавов отчетливо прорисовывается кривое лезвие окровавленного тонкого кинжала (ряд красных тессер контрастно дублируется белыми мозаичными кубиками). Несомненно, по замыслу мозаичиста, здесь изображена покинутая Энеем Дидона, смертельно ранившая себя кинжалом в грудь и восходящая на пылающий жертвенный костер, который имитируется ярко-пурпурным одеянием музы Трагедии («<...> костер несчастной Элиссы / Город весь озарял», Кн. V, 3/4). По животу Дидоны красными потоками струится

кровь, которая, стекая, образует массивную темную лужу под ногами. Обратим внимание, что ранее в проекции актера это пятно мыслилось как светотень от его котурнов. Из глаз обреченной на неминуемую гибель царицы по ее груди и рукам потоками нисходят слезы. Переполняя подставленную чашу ладони трагедийного актера, струйки горестных слез, представленных белыми крупинками-тессерами, изобильно насыщают темную ткань. Но женщина-маска еще жива. Ее отчаянные взоры устремлены к музе Истории, которой Дидона пророчествует равно трагическую кровавую судьбу Латинского континента и выстроенного ею города:

- 590 Кудри терзая свои золотые, стонет Дидона:  
612 «<...> Если должен проклятый достигнуть  
Берега и корабли довести до гавани, <...>  
615 Пусть войной на него пойдет отважное племя <...>  
624 <...> Пусть ни союз, ни любовь не свяжут народы!  
628 Берег пусть будет, молю, враждебен берегу, море —  
Морю и меч — мечу: пусть и внуки мира не знают!»

(«Энеида», кн. IV)

Действительно, через столетия процветающий при Дидоне Карфаген потерпит поражение в кровавых битвах от Рима и в 146 г. до н. э. будет снесен до основания с лица земли вместе с его постройками и несчастными жителями. Кровь, стенания смертельно раненых защитников города, пепел жилищ ожидают ранее процветающую столицу Средиземноморья. О том подробно повествуют труды историков Т. Ливия, Светония, Т. Моммзена, М. Ур-Мьедана<sup>24</sup>.

По правую руку Вергилия — образ Клио, музы Истории. Выявляя его архетипическую сущность, Р. Мейер отмечает, что для любого автора (поэта, историографа) «восстановление события в воображении (например, сражения), на котором не присутствовал — задача не из легких», а историческое сопереживание — это вообще «сверхчеловеческая задача, требующая помощи божественной силы». Оттого муза Клио «предстает как архетипическая фигура воображения и вдохновения <...> Ее задача, как инициатора сюжетной линии, вдохновить историю поэта. Она — мифическое существо, соединяющее промежуток между прошлым и настоящим. Она одаривает поэта возможностью видеть прошлое и рассказывать историю так, как будто бы он сам был свидетелем событий»<sup>25</sup>.

Несмотря на женственно обаятельный облик Клио на тунисской мозаике, она по силе трагизма ничуть не уступает своей единокровной сестре Мельпомене. Образ Клио создается из абриса ее озабоченного лица, глубоких вопрошающих глаз, а также роскошной волнистой прически, округлых открытых плеч, полноватых рук и тонких пальцев, сжимающих свиток. Несомненно, в нем запечатлены деяния смертных, вовлеченных

в ход неотвратимых исторических событий, регулируемых, по верованиям древних, бессмертными олимпийскими богами.

Узкие плечи, невысокая грудь, изящный стан, широкие бедра образуют пропорциональное единство этого живописного и гордого образа. На музу Истории свободно накинута задрапированная ниспадающая роскошная ткань, которая подвязана на поясе и закреплена на плече застежкой-*фибулой*. Подол складчатого *паллиума* (пеплоса) украшен *инститой* — плиссированной оборкой<sup>26</sup>. Архитектурную стройность Клио и уподобленную колоннам-портикам античных дворцов и храмов статность придают ей вертикальные разводы на одежде. На мозаичной кладке они прорисованы драгоценными зеленовато-синими переливающимися камушками.

Сине-зеленый цвет ткани платья оттеняется драпировкой цвета золотистой охры, которая ассоциируется с крупными языками всеохватного пламени. Это зрительное ощущение усиливается сочетанием золотистого, желтого, красного, голубоватого, темно-зеленого, серого, черного бликов в костюме Клио, напоминая триаду пожара: огонь, тлеющие синеватые угольки и пепел. Внимательному зрителю у ног Клио открывается профильное изображение сброшенного воинского шлема с прорезью для глазниц и прорисовкой ровного ряда зубов, что невольно сближает его с тлеющим черепом. И этот ассоциативный ряд тянет за собой новые военно-исторические атрибуты: колено Вергилия напоминает выпукло-острый щит, а угловатые очертания его трона наводят на мысль о золотистом копье-молнии, идущем от плеча Клио и воткнутом в землю, символизируя необходимость прекращения кровопролитных войн. Образ орудий войны, забытых в мирные времена, встречается при описании Элизиума:

651 Храбрый дивится Эней: вот копья воткнуты в землю,  
Вот колесницы мужей стоят пустые, и кони  
Вольно пасутся в полях.

(«Энеида», кн. VI)

Трагическое начало проступает и в «вертикали» центрального образа панно — Вергилия. Эмоции сочувствия страждущим в бедах, скорби о рано ушедших в мир иной, боли за враждующее напрасно человечество читаем на лице и в широко открытых глазах Поэта, чья поэма наполнена антивоенным пафосом. Рисуя людей, готовящихся к баталиям, он с сожалением констатирует: «Больше ни серп не в чести, ни плуг: пропала к орудьям / Мирным любовь; лишь наследственный меч накаляется в горне» (Кн. VII, 635/636). На мозаичном панно черный проем под тронем Вергилия наводит на мысль о потайном входе в подземное царство и пребывании Энея в преисподней: встрече там Вергилиева героя с душами многих его

друзей, кровавыми мечами вершивших историю своей эпохи и нашедших мучительный конец в жарких сражениях на поле брани.

Таким образом, автор древнего мозаичного панно концептуально выдерживает трагическую линию в судьбах всех своих персонажей: и зримо представленных на картине, и подразумеваемых. Вслед за создателем «Энеиды», которого современники называли «автором побежденных» (В. С. Дуров<sup>27</sup>), он вправе повторить: «Человеческие судьбы трогают душу»<sup>28</sup> (как вариант: «Страдания смертных трогают душу» / «Слезы людей трогают душу»).

Примечательно, что Вергилию принадлежит и другая крылатая фраза, где заявлен великий гуманистический почин: «Перековать мечи на серпы»<sup>29</sup>, впоследствии в XX в. н. э. подхваченный руководством ООН. Эта идея своеобразно преломляется в панно древнего мозаичиста, солидарного с поэтом Вергилием в его антивоенном пафосе. Попробуем и мы, созерцая картину, разобраться в этом.

Как нам видится, мастерство светотени многообразно и умело демонстрируется древним художником на мозаичном рисунке. Все линии, начиная с обрамления картины и складок одежд, подчеркивают стройность замысла художника, следование классическим образцам в прорисовке предметов и образов. И только несколько «небрежно» выполненные художником очертания подставки для ног Вергилия и ее массивная светотень цепляют своей неожиданностью воображение зрителя, уже привыкшего к соразмерности и четкости линий. Одновременно здесь же некоторым «диссонансом» ко всей композиции картины выступает ножка трона со стороны музы Трагедии, похожая то ли на лапу льва, то ли на чей-то мощный кулак, сжимающий в руках некий согнутый пластинчатый предмет. Внимательно исследуя этот предмет, обнаруживаем в нем металлический отсвет, красные блики на сгибе и форму заостренного меча на конце. Возникает ощущение, что это лезвие заржавевшего, погнутого оружия, напоминающего теперь крестьянский серп или лемех плуга с остатками прилипших комьев земли. Ко всему — левый рукав туники Вергилия вкупе со свисающей тканью тоги образуют очертания изогнутого и по сути не востребованного во времена отсутствия воинственных баталий щита. Похоже, автор мозаики вслед за Вергилием утонченными изобразительными средствами нарисовал собственную поэму о войне и мире.

Создается впечатление, что человек, заказавший или сам сотворивший мозаику с Вергилием и музами, был подлинным знатоком искусства и современной ему действительности. Он обладал глубокими знаниями в области римской и греческой мифологии. Хорошо знал многовековую историю Римской империи. Интересовался военным искусством. Ему были знакомы законы архитектуры. Он владел навыками аналитического про-



чтения художественного текста. Имел солидные познания в области театрального искусства. Был носителем и знатоком традиционной римской культуры. Обладал прозорливостью и высоким провидческим даром.

В художественном панно мозаичиста удачным образом слились архаический миф, сюжеты реальных исторических событий Древнего Рима, афористическая поэзия Вергилия, законы античной сценографии и особые принципы геометрического построения рисунка. Вслед за Вергилием древний мастер-мозаичист оставил свой завет потомкам: беречь землю от войн, уметь сострадать людям в их бедах, искренне любить каждого человека, чей земной век и так не долгод. По Вергилию, гуманистичным гражданином вселенной может считаться в реальности лишь тот человек, душу и сердце которого слезы рядом живущих смертных действительно трогают до глубины и побуждают к действенной помощи и активному содействию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Чубова А. П., Касперовичус М. М., Северкина Н. А. Искусство Восточного Средиземноморья I–IV веков. М.: Искусство, 1985; Кувшинова Е. Н. Основные закономерности мозаичных комплексов жилых зданий Нео Пафоса конца II – начала IV вв. н. э.: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 1999; Ларионов А. И. Мозаичное искусство античности // Слово: образовательный портал. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/36147.php>

<sup>2</sup> Аверинцев С. С. Две тысячи лет с Вергилием // Аверинцев С. С. Поэты. М.: Языки рус. культуры, 1996. С. 19.

<sup>3</sup> Гаспаров М. Л. Вергилий, или Поэт будущего // Гаспаров М. Л. Избр. статьи. М.: НЛО, 1995. С. 395–415.

<sup>4</sup> Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. Пермь, 1994. С. 10.

<sup>5</sup> Каптерева Т. П. Римская мозаика. Африка. М.: Белый город, 2008. С. 27.

<sup>6</sup> Шедевры музея Бардо: мини-путеводитель / Р. Олдани, Д. Сантори. Милан, 2009. С. 10–11; Якуб М. Каменная живопись. Мозаика музея Бардо. Тунис, 2005; Шервинский С. В. Вергилий и его произведения // Вергилий. Буколики; Георгики; Энеида. М., 1971. С. 5–26.

<sup>7</sup> Каптерева Т. П. Римская мозаика. Африка.

<sup>8</sup> Тронский И. М. История античной литературы. М.: Высш. шк., 1988. С. 352.

<sup>9</sup> Блохина И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля. Минск: Харвест, 2009. С. 30.

<sup>10</sup> См.: Цивьян Т. В. Вергилианский миф в Средневековье // Цивьян Т. В. Язык: тема и вариации: Избранное. М.: Наука, 2008. Кн. 2. С. 63–65. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ec-dejavu.net/v-2/Virgil.html>

<sup>11</sup> Здесь и далее все цитаты из «Энеиды» приведены по изданию: Публий Вергилий Марон. Собрание сочинений / пер. С. Шервинского и С. Ошерова; предисл. В. С. Дурова. СПб.: Биографический ин-т, Студия биографика, 1994.

<sup>12</sup> Блохина И. В. Всемирная история костюма... С. 32.

<sup>13</sup> Коммиссаржевский Ф. Ф. История костюма. Минск.: Современ. литератор, 2004. С. 76; Сергеенко М. Е. Жизнь древнего Рима / науч. ред., сост. краткого глоссария А. В. Жервэ. СПб.: Летний Сад, 2000. С. 96.

<sup>14</sup> Блохина И. В. Всемирная история костюма... С. 32 [со ссылкой на «Энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона 1891 г.].

<sup>15</sup> Коммиссаржевский Ф. Ф. История костюма. С. 68.

<sup>16</sup> Светоний Г. Т. Жизнь двенадцати цезарей / пер. с лат., предисл. и послесл. М. Л. Гаспарова. М.: Худож. лит., 1990. С. 72.

<sup>17</sup> Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тахо-Годи А. А. Античная литература. М.: Просвещение, 1986. С. 74.

<sup>18</sup> Блохина И. В. Всемирная история костюма... С. 30 [словарь терминов].

<sup>19</sup> См.: Тронский И. М. История античной литературы. С. 302; Головня В. В. История античного театра. М.: Искусство, 1972; Коммиссаржевский Ф. Ф. История костюма. С. 68; Сергеенко М. Е. Жизнь древнего Рима. С. 104–105.

<sup>20</sup> Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2002. С. 133–144. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/461703/>; Акимова Л. И. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности: материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1985». М., 1988. Вып. 18. Ч. 1. С. 60–98. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/p/Publ\\_Shahmat.html](http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Shahmat.html)

<sup>21</sup> Блохина И. В. Всемирная история костюма... С. 32.

<sup>22</sup> Волков А. В. Карфаген. «Белая» империя «черной» Африки. М.: Вече, 2004. С. 236.

<sup>23</sup> Там же. С. 237.

<sup>24</sup> См.: Ливий Т. Война с Ганнибалом. М.: Эксмо, 2011; Светоний Г. Т. Жизнь двенадцати цезарей. М.: Худож. лит., 1990; Моммзен Т. История Рима. М.: Эксмо, 2010; Ур-Мьедан М. Карфаген / пер. с франц. М.: Весь мир, 2003.

<sup>25</sup> Мейер Р. Круг Клио. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://castalia.ru/posledovatelyi-yunga-perevody/1006-rut-meyer-krug-klio-glava-2-arhetipicheskie-figuryi-istoricheskogo-voobrazheniya.html#ixzz2UW2W5D7v>

<sup>26</sup> Блохина И. В. Всемирная история костюма... С. 32.

<sup>27</sup> Дуров В. С. Поэзия Вергилия // Публий Вергилий Марон. Собрание сочинений. С. 20.

<sup>28</sup> Энциклопедия мудрости. [Б. м.]: РОССА, 2007. С. 108. В оригинале же эта фраза звучит так: *Sunt lacrimae rer(um), et mentem mortalia tangunt*. В переводе С. Ошерова: «Слезы — в природе вещей, повсюду трогают души / Смертных удел» (Кн. I, 462/463).

<sup>29</sup> Там же.

*П. Е. Поберезкина*

## КНИЖНЫЙ ЛОВ НА БЕРЕГУ ЛЕТЫ

Соболев А. Л. Летейская библиотека: очерки и материалы по истории русской литературы XX века: в 2 т. – М.: Трутень, 2013.

Возвращением поэзии «серебряного века» советские читатели во многом были обязаны нынешним шестидесяти-семидесятилетним. Это они сидели в архивах и публиковали забытые и не дошедшие до печатного станка стихи и мемуары в «толстых» журналах, научных изданиях, уникальных томах «Литературного наследства» — везде, где удавалось просочиться сквозь цензуру. Автор «Летейской библиотеки» принадлежит к следующей «школе читателей», сформировавшейся под воздействием книжного и журнального бума второй половины 1980-х, когда за несколько лет раскрылся полувековой запас потаенной русской словесности. Но это же поколение полагают едва ли не потерянным для науки, поскольку многие талантливые и подававшие надежды специалисты ушли из профессии. Уцелевшие филологи разрознены, архивистов же и вовсе можно пересчитать по пальцам. Александр Соболев — счастливое исключение. Библиограф, коллекционер, архивист и все-таки, в первую очередь, филолог: по неподдельной любви к слову, которой пронизано рецензируемое издание. Он радуется каждой удачной строке своих героев и сочувствует их драматичной, а часто трагической судьбе (порою до сентиментальности, но никогда до безвкусицы: оба тома стилистически выдержаны). Неудивительно, что составившие книгу главы публиковались в интернете под рубриками «Собеседник любителей русского слова» и «Российская вивлиофика» (из увидевших свет впервые наиболее ценны письма Сологуба Брюсову во 2-м томе).

И здесь нельзя не вспомнить о крайне редком среди научных изданий жанровом новаторстве. Существенная часть работ, вошедших в «Летейскую библиотеку», появлялась и обсуждалась в течение пяти лет под тем же заглавием в личном блоге [lucas-v-leuyden.livejournal.com](http://lucas-v-leuyden.livejournal.com). Попытки использовать блог в качестве научной площадки уже предпринимались: так, например, под руководством Олега Лекманова был создан коллективный комментарий к «Египетской марке» (Осип Мандельштам. Египетская марка: Пояснения для читателя.

М.: ОГИ, 2012). Александр Соболев пошел другим путем. В его «живом журнале» архивные публикации перемежаются путевыми заметками, фотографии любимой собаки и цветов, выращенных на даче, и сопровождаются таким атрибутом блогосферы, как указание перед каждой заметкой музыкальной композиции (характеризующей личные пристрастия автора, а не его героев). Литературная игра на филологическом поле ведет читателя по цитатным указателям — озвученные ранее «теги» интернет-версии в книге заменены названиями разделов: «Летейская библиотека. Биографические очерки», «Страннолюбский перебарщивает», «Сконапель истоар». Академически скрупулезно выверенные имена, даты, тексты, архивные шифры и библиографические ссылки соседствуют с претенциозным псевдонимом (отвечая почтенному исследователю, как сослаться на материал в научном издании: «Имя автора — можно “Lucas v. Leyden”, например»).

В двухтомнике пришлось назвать собственную фамилию и отказаться от музыкального сопровождения, не жертвуя, однако, вольностью стиля. «Летом 1916 года (почему-то думается, что это было летом) в редакции петербургской “Маленькой газеты” (Жуковского, 38) сошлись токарь и приказчик: оба принесли стихи. Токарь имел выразительную внешность: он был длинноволос, лицо его было вдохновенно, жесты выразительны, шляпа широкопола; в редакции его считали за своего. Приказчик, напротив, был робким дебютантом», — это зачин одного из очерков. Очевидно, слова о каждом филологе, в душе мечтавшем стать писателем, вполне применимы к Соболеву. Русскую же литературу первой трети XX века он знает блестяще, и хронология биографических сюжетов выходит за пределы его любимых 1910-х: «жаркой осенью 1894 года», «в холодный пасмурный день осенью 1964 года», «3 ноября 1907 года», «воскресным вечером 10 июня 1928 года», «в 1909 году», «в середине 1920-х годов (точная дата, увы, вряд ли будет когда-нибудь установлена)» и т. д. География впечатляет не меньше: не только Москва, Петербург, Киев, Харьков, Одесса, Тифлис, но и Хельсинки, Берлин, Париж, Нью-Йорк и даже Буэнос-Айрес. В предисловии указано, как достигается подобный охват: «В сборнике использованы материалы двадцати с лишним федеральных, областных и ведомственных архивов России и Украины» (и это не за всю сознательную жизнь, а за пять лет: публикации в блоге осуществлялись в режиме нон-стоп). Не сомневаюсь, что филологи десятилетиями будут обращаться к «Летейской библиотеке» за труднонаходимыми сведениями.

Многие заметки открываются обозначением даты, а две из них — «1 декабря 1910 года (ст. ст.): хроника» и «Хроника одного скандала» — посвящены описанию одного дня. Этот композиционный прием позволил Соболеву избежать унылой последовательности биографических сочинений «родился – женился – умер» и самому определять «острия» литературных судеб. Не случайное слово «эпизод» — одно из частотных в книге. Главными героями «Летейской

библиотеки» стали те, кого история русской литературы «назначила» на эпизодические роли: один (А. Хоминский) писал Блоку, другой (Н. Животов) — Брюсову, третий (Н. Захаров-Мэнский) оставил воспоминания о Есенине... Комментаторы отводят им абзац в примечаниях, а читатели, как правило, вообще не знают. Кто, услышав имена М. Жижмора, Н. Кугушевой, М. Папер или Н. Демуара, Е. Новской, Л. Шах-Паронянца, способен вспомнить хоть строчку? В предисловии Соболев методологически обосновал свой выбор: «Собственно, все деления на авторов первого-второго и прочего рядов, явственно папахивающие не то казармой, не то шпаргалкой двоечника, сомнительны с нравственной и бесполезны с научной точки зрения. Вообразив (в качестве умственного упражнения) синхронический срез истории в виде паззла и попутно постулируя равнозначность составляющих его частей, мы получим метафорическую схему восстановления происходивших событий, когда концентрические круги явлений, окружающие занимающую нас личность, находятся в разнородном, но осязаемом сцеплении и резонансе с нею и друг с другом. Локальным реконструкциям такого рода деталей посвящена эта книга».

Нетрудно заметить, что подобный подход востребован в современной русистике: от масштабных проектов вроде биографического словаря «Русские писатели. 1800–1917» и материалов для библиографии «Русские поэты XX века» до издания сочинений отдельных литераторов и росписей альманахов «серебряного века». Не желая ограничивать себя жесткими энциклопедическими рамками, Соболев перенял основной композиционный принцип и выстроил героев первого и третьего разделов «Летейской библиотеки» по алфавиту фамилий, а заметки второго раздела — по алфавиту заглавий. Идея «равнозначности частей» доведена до логического предела, но дискретность «живого журнала», где каждая запись читается и воспринимается отдельно, в книге, кажется, сыграла против автора. Вот, например, последовательность сюжетов второго раздела: Гершензон в 1894 году; Пяст в 1920; Ахматова и Сологуб в 1922; Брюсов в 1914–15; Сологуб в 1907; Чурилин в 1912; сборник 1905; сборник 1917; Горовиц-Власова в 1914; хроника 1910; пишущая машинка в поэзии 1900–20-х; Ремизов в 1900–03; Минаев в 1953; Бальмонт в 1913. Стеклышки яркие и красивые, а мозаичная картинка — не складывается, поскольку в системе координат «кто, где, когда» все значения разные. К тому же только диахронический подход (реализованный, в частности, в статье о пишущей машинке) позволяет проследить, помимо локальных эпизодов, закономерности и логику литературного процесса.

«Летейская библиотека» Александра Соболева, впрочем, содержит важный урок для сторонников обоих подходов. Она убедительно демонстрирует, как мало мы знаем сравнительно недавнее прошлое, как плохо рассмотрели то, что в очередной раз уже предлагается пересматривать. А без знания прошлого, как известно, настоящее становится хлипким, будущее — сомнительным.

*Т. В. Зверева*

## «ОБЯЗАННОСТЬ ЗЕМНОЙ ДОЛЖНОСТИ»

[Рец. на: «Любить дело в себе...»: Книга памяти профессора Валентина Айзиковича Зарецкого: воспоминания, материалы личного архива, статьи / ред.-сост. А. С. Акбашева. — Стерлитамак: СФ БГУ, 2013. — 500 с., ил.]

В 2013 году в Стерлитамаке вышла Книга памяти профессора Валентина Айзиковича Зарецкого (1928–2009). Издание включает в себя не только наиболее значимые труды ученого, но и переписку, воспоминания, фотографии, а также статьи разных исследователей, судьбы которых связаны с именем ученого. В последние годы подобные издания стали хорошей традицией (Человек-праздник. Владислав Петрович Скобелев: страницы жизни. Самара, 2008; «Каждый выбирает по себе...»: Книга Памяти Нелли Александровны Ремизовой. Ижевск, 2011; «Жизнь и судьба профессора Б. О. Кормана. Ижевск, 2012 и др.). Категория культуры теснейшим образом связана с категорией памяти. Появление подобных книг свидетельствует не только об ушедших, но и том, что современная филология по-прежнему способна противостоять законам энтропии.

«Когда человек умирает, изменяются его портреты», — писала Анна Ахматова. Я бы добавила, что изменяется и смысл когда-то написанного и сказанного им. Книга о В. А. Зарецком — яркое тому подтверждение. Только сейчас приоткрывается смысловая и духовная перспектива его литературоведческих изысканий.

Валентин Айзикович был «человеком поприща», по определению Гоголя. Без сомнения, он мог претендовать на кафедры столичных вузов, но оставался преданным провинциальному вузу — Стерлитамакскому педагогическому университету. Здесь на протяжении нескольких десятилетий он не только успешно осуществлял свою педагогическую деятельность, но и написал множество трудов, без ссылки на которые вряд ли возможны современные исследования по теории сюжета или творчеству Н. В. Гоголя.

В Валентине Айзиковиче меня всегда поражала его крайняя сосредоточенность на мысли, его нежелание приспособливаться к безумному ритму жизни. По меркам сегодняшнего дня он довольно поздно защитил свою докторскую диссертацию. Однажды я стала невольным свидетелем его разговора с Наумом Лазаревичем Лейдерманом, в ту пору председателем докторского совета в Екатеринбургском педуниверситете. Это было в 1996 году. Наум Лазаревич со свойственной ему горячностью убеждал Валентина Айзиковича поспешить с защитой, на что последний согласно кивал, но было видно, как скорее ему хочется закончить этот бесперспективный разговор. Когда, нако-

нец, сославшись на какие-то срочные дела, Валентин Айзикович с нехарактерной для него поспешностью выскочил из кабинета, Наум Лазаревич в сердцах сказал: «Не соберется!». (И — ошибся: В. А. Зарецкий защитил докторскую диссертацию. Но было очевидно, что процедура *защиты* носила формальный характер. Вряд ли кто к тому времени сомневался в значимости фигуры Валентина Айзиковича на небосклоне отечественной филологии).

В одной из своих поздних работ «О взаимодействии смыслопорождения и образотворчества в литературном произведении» (2007) ученый, размышляя о природе художественного творчества, писал: «Создаваемая искусством виртуальность выражает собою внутренние неосуществленные возможности реальности, отмеченные разными степенями достижимости <...> Мир художественных образов, возникающий во всех искусствах и дающий себя знать в определенной мере и вне искусства, — это мир диалогических соотношений сущего с возможным...» (с. 9–10). Филология стала для В. А. Зарецкого осуществлением тех возможностей, которые были по разным причинам (в том числе, идеологическим) неосуществимы в жизни. Внешние ограничения не стали причиной ограничений внутренних. Характерно, что в своих исследованиях он постоянно обращался к именам М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Б. О. Кормана. Каждый из упомянутых исследователей был близок ему не только системой теоретических идей. Как мне кажется, Валентин Айзикович ощущал внутреннее родство именно с нестоличными учеными, стесненными реальностью, но обретшими свободу в пространстве научной мысли.

Заслуживает внимания чрезвычайно удачная подборка трудов В. А. Зарецкого в первом разделе Книги Памяти. Из большого научного наследия выбрано 12 работ, при этом составители отказались от хронологического принципа. Опубликованные статьи наиболее точно выявляют сферу научных интересов ученого. Это, прежде всего, теоретические исследования по теории сюжета и теории художественного образа. Далее следуют работы, обращенные к истории русской литературы. Среди имен, к которым обращается научная мысль, — имена протопопа Аввакума, А. Н. Радищева, Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, Ф. И. Тютчева, О. Мандельштама, М. Зенкевича, В. Хлебникова и пр. При этом в большинстве работ В. А. Зарецкого грань, отделяющая теорию от истории, неуловима. Так, уже упомянутая статья «О взаимодействии смыслопорождения и образотворчества в литературном произведении» начинается с размышлений о природе художественного творчества, а заканчивается блестящим анализом «наваринского» мотива в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя. Главное в исследованиях Валентина Айзиковича — движение мысли, никогда не стремящейся к окончательным выводам, не присваивающей себе право на обладание истиной в последней инстанции.

При чтении этого сборника становится очевидна также историософская направленность мысли ученого. Размышления об истории России, об ее пу-

тях сопровождают работы, обращенные к творчеству Н. В. Гоголя. Поражает способность исследователя выявлять болевые точки гоголевского творчества, приводить цитаты, созвучные современности. За гоголевской болью — боль личная, ибо вопросы, когда-то поставленные великим писателем, так и остались без ответа: «Бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашею крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге <...> Отчего это? Кто виноват? Мы или правительство?..» (с. 66). Слово **кризис** — ключевое, проходящее через многие работы Валентина Айзиковича. Не случайно первый раздел книги завершается главой из учебного пособия «Три литературных путешествия по России. Аввакум – Радищев – Гоголь»). Три путешествия — XVII, XVIII и XIX века — это картины кризисной России, увиденной глазами трех путешественников, каждый из которых и сам пребывает в кризисном состоянии. За всем этим — острое переживание сегодняшнего дня, которое, по-видимому, не оставляло ученого в последние годы.

Несомненную научную ценность представляет третий раздел, в котором опубликована переписка В. А. Зарецкого. Здесь, прежде всего, привлекают внимание письма к Давиду Наумовичу Медришу, представляющие собой самостоятельную научную ценность. Так, в одном из них дается развернутый анализ рассказа Л. Н. Толстого «Орел». Размышления сопровождаются многочисленными схемами, иллюстрирующими теорию «семантических гнезд». По существу, это методологическое исследование о взаимосвязи синтагматики и парадигматики текста. В письмах Зарецкого содержится множество метких наблюдений, которые могли бы послужить отправной точкой для дальнейших изысканий (в том же письме к Д. Н. Медришу замечательны размышления о поэме «Медный всадник»: «Вопрос о функции сказки в поэме также оказывается первостепенно существенным, и крайне сложным. Меня давно занимает одна любопытная вещь: “Медный всадник” начинается царем, заканчивается Богом. Как часто бывает у Пушкина, в последней полустроке и полуфразе заключен тематический поворот, дающий новый смысл целому...» [с. 193]). Увлечшись научной идеей, Валентин Айзикович порой забывал о существовании реального времени. Как пишет в своих воспоминаниях Д. И. Черашняя, «...однажды я получила от него письмо на 17 страниц! Больше половины его содержания — подобранные Валентином Айзиковичем биографические и текстуальные доказательства того, что моя “гипотеза нераскрытой пародии” на “Философические письма” Чаадаева в повести Гоголя “Записки сумасшедшего” имеет все основания» (с. 217). Найдется ли среди современных филологов человек, столь щедрый на научный и человеческий диалог?

В предисловии к Книге памяти А. С. Акбашева пишет, что однажды услышанные слова В. А. Зарецкого: «Надо любить дело в себе, а не себя в деле» — были восприняты ею как жизненное кредо ее Учителя. Филология — одна



из немногих наук, теснейшим образом связанная с человеческой личностью: глубина постижения художественного творчества напрямую зависит от глубины взгляда исследователя. При чтении работ В. А. Зарецкого невольно возникает ощущение, что он ведет постоянный диалог со своим читателем. И этот не прекращаемый разговор связан даже не столько с искусством, сколько с самой жизнью. «Я приглашаю рассмотреть ближе свой долг и обязанность земной своей должности», — эти слова Н. В. Гоголя процитированы ученым несколько раз. Сам Валентин Айзикович Зарецкий свою «земную должность» исполнил. Теперь перед этой обязанностью стоят его ученики. Сам факт издания книги «Любить дело в себе...» позволяет надеяться, что она будет достойно исполнена.

*Р. С. Стивак*

## ОТЗЫВ

[на: Абрамова К. В. Композиционная структура книги Б. Л. Пастернака «Темы и вариации»: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2014]

Диссертация К. В. Абрамовой «Композиционная структура книги Б. Л. Пастернака “Темы и вариации”» актуальна уже выбором темы и объекта исследования. Ранняя лирика Пастернака, знаковой фигуры русской поэзии XX века, в последние годы стала предметом осмысления многих известных отечественных и зарубежных ученых — оригинального таланта поэта, его художественных открытий, особенностей его лирического почерка. Но самая сложная книга стихов Пастернака начала XX века, «Темы и вариации», как целостная структура до сих пор оставалась вне поля внимания исследователей, во многом не понятой (в чем признаются сами ученые), не оцененной.

Диссертация К. В. Абрамовой представляет самостоятельное завершённое научное исследование этого крупного феномена русской культуры XX столетия, решает проблему художественной целостности книги как системы, вооружает продуктивной методикой ее прочтения, тем самым дает ключ к пониманию ее «темных» смысловых узлов.

Диссертация состоит из Введения, двух глав и Заключения. Такая композиция отвечает поставленным автором работы задачам, главная из которых — следуя композиции книги Б. Пастернака, показать структурные различия и одновременно многовариантные пересечения и параллели на всех структурных уровнях, обеспечивающие своеобразие и единство всей художественной системы книги в целом.

Развернутый в диссертации сопоставительный анализ книги Б. Пастернака и многообразных тенденций, деструктурирующих и объединяющих ее архитектуру, служит утверждению новой в литературоведении концепции целостности композиции книги «Темы и варьации» и раскрывает сложный механизм ее функционирования.

К. В. Абрамова доказывает, что целостность художественной системы книги декларируется ее автором посредством названий циклов и их подзаголовков, закрепляется многовариантными возвращениями к сквозным мотивам, темам и сюжетным ситуациям, проявляет себя в общей для обеих частей книги амбивалентности семиотического поля и совмещении синтагматических и парадигматических способов построения текстов.

К. В. Абрамова продуктивно использует методологию медленного чтения книги Пастернака: обстоятельное рассмотрение большого числа стихотворений как самостоятельных конструкций и одновременно элементов общего контекста циклов и частей книги. Такое прочтение текстов осуществляется на многих значимых для содержания стихотворений уровнях — пространственном, временном, событийном, лексическом, ритмическом, фоническом. При этом обычно — еще и в богатейшем контексте мирового литературного процесса: громадная амплитуда ассоциаций включает произведения русского фольклора, национальных эпосов, сказки Н. П. Вагнера, творчество Батюшкова, Жуковского, Баратынского, Пушкина, Толстого, Блока, Гете, Гейне, грузинского поэта Карла Каладзе, Суинберна, Диккенса, Шекспира, живопись Рембрандта, поэзию и прозу самого Пастернака, события его биографии и др. Богатство и широту этого контекста, активно задействованного диссертантом в процессе научного описания книги Пастернака, нужно отметить особо. Он часть методологии предпринятого диссертантом исследования и обеспечивает достоверность его результатов. Такой контекст демонстрирует эрудицию автора диссертации, мастерство анализа, обостренное чувство слова и творческий характер мышления.

В *первой главе* диссертации основное внимание автора работы уделено эпико-драматическому сюжетному началу в структуре первой части книги «Темы и варьации», роль которого предшественниками К. В. Абрамовой явно недооценивалась. Абрамова впервые прослеживает пунктирно намеченный Пастернаком любовный сюжет, наиболее ярко выступающий в циклах «Пять повестей», «Болезнь», «Разрыв», его ключевые события — встречу, кульминацию чувства, расставание, — и выделяет в качестве базовых для сюжета темы (детства, творчества, любви, болезни, разрыва). Тонкий и одновременно доказательный логичный анализ этой особенности «композиционного построения» первой части книги основывается на освещении приемов драматизации и театрализации текстов, наделении вещей, времен года, пейзажей, отдельных слов статусом персонажа. Диссертант определяет и комментирует

используемые поэтом приемы обмена местами и функциями между героем и произносимым им монологом, неожиданного противостояния поэта и материала, над которым поэт работает, чрезвычайного повышения роли отдельных жанровых форм (например, формы сонета), подчиняющих своей воле автора стихотворения.

В диссертации обращают на себя внимание анализ и интерпретация репрезентативных для обеих частей книги наиболее «темных», трудно поддающихся пониманию текстов. В первой главе диссертации это, например, «Кремль в 1918 г.», во второй — «Орешник», «В лесу», «Воздух седенькими прядками...» и др. Диссертант блестяще владеет разными, если так можно сказать, «регистрами» анализа. Предметом описания являются как межтекстовые скрепы, представленные в виде сквозных тем, ассоциаций, повторяющихся параллелей, так и отдельные, иногда «разовые», особенности структуры — взаимообмен ипостасей героя (с. 67), политоты (с. 62), мотивные оксюмороны (например, движения и остановки, вечности и мгновения), контрастные семы (с. 81), рифма, сталкивание в одном тексте разных ритмов и размеров, снятие границ между «я» и третьими лицами и др. Диссертант часто опирается на наблюдения своих предшественников, при этом их развивает и дополняет: например, наблюдениями над портретом в лирическом сюжете (с. 72, 79), над взаимодействием тела и чувств, (с. 75), над функциями импрессионистической детали (с. 82).

Во *второй главе* диссертации внимание диссертанта преимущественно сосредоточено на лирической природе структуры второй части книги. Исследователь показывает, что, в отличие от первой части книги, во второй событийный сюжет отходит на задний план и напоминает о себе только слабыми и редкими намеками на сюжет первой части в отдельных повторяющихся мотивах встречи героя с героиней, детства и болезни. На первый план, как доказывает диссертант, выступает парадигматика мотивных вариантов. Теперь, аргументирует свой вывод К. В. Абрамова, лирическое «я» и «ты» «не могут рассматриваться как персонажи сюжета и являются, следуя законам лирического рода, проекциями мгновенных, всякий раз новых и кратких эмоциональных состояний и впечатлений». Развернутый анализ сложных лирических сюжетов с преобладанием подтекста над текстом стихотворений второй части книги (в том числе самого трудного для понимания цикла «Нескучный сад») подтверждает вывод автора диссертации о преимущественно лирической основе композиции второй части книги: композиция децентрируется, каждый текст обретает самостоятельность.

Однако сопоставление соотношения синтагматических и парадигматических параметров структур первой и второй частей книги, выявление их существенных различий, вопреки распространенному представлению, заставляет отказаться от мнения, что структура книги лишена цельности и распадается

на отдельные части. Целостность структуры, согласно новой научной концепции К. В. Абрамовой, которую она убедительно и последовательно аргументирует на протяжении всей работы, достигается совмещением синтагматических и парадигматических способов построения книги. Они, как убеждает анализ текстов, одновременно и неравноправны, и нераздельны. Пространственная визуальность и сюжетная живописность то теснит музыкальную основу лирической организации текста, то отходит на второй план, становясь едва заметной, но не исчезает, а дополняет ее, оттеняя план лирический.

Возникающие замечания к диссертации и автореферату касаются теоретического аппарата исследователя — неряшливого обращения с терминами. Мы сталкиваемся с нечетким разграничением понятий *архитектоника* и *композиция*, *организация* и *построение*, *композиция* и *структура*, *тема* и *мотив*. Кажется, что для диссертанта все они в значительной степени просто синонимы. Наверное, возможно и такое их восприятие, но оно требует, чтобы его обговорили. Иначе возникает ощущение сумбура: мы встречаем «тему детства», «вдохновения», «тему вкушения напитков» (с. 160), «тему времен года», «дьявольский мотив», «птичью тему», «октябрьскую», «тему музыки и театра», «мотив разрыва», «тему глаза», а также «композиционное построение», «сюжетную композицию», «тематическую композицию», «композиционное построение», «композиционную структуру». Мало понятны такие формулы, как «архитектонический и сюжетно-композиционный аспект» (Автореферат, с. 4), «архитектоническое целое, в динамической структуре которого совмещен синтагматический и парадигматический способы построения» (Автореферат, с. 4), «архитектонические основы и композиционная динамика книги «Темы и варьядции» (Автореферат, с. 11), «композиционное и архитектурное единство книги» (Автореферат, с. 14). Соответственно вызывают смущение и некоторые объяснения употребляемых терминов, данные во Введении диссертации: «Нашей задачей, в первую очередь, является анализ композиции Бориса Пастернака “Темы и варьядции”. <...> Композиция будет интересовать нас, в первую очередь, в широком значении этого термина — как построение текста, и в этом плане композиция выступает почти как синоним структуры... <...> ...композиция может быть понята в более общем плане как строение и взаимосвязь крупных частей произведения в целом. Для описания общей формы, генерального плана построения произведений используется менее “частотный” термин “архитектоника”» (Диссертация, с. 8).

Второе. Вызывает сомнение один из выводов, приведенный в Заключение, который, на наш взгляд, противоречит общему результату исследования и отчасти обесценивает его значимость. Диссертант пишет: «...Вообще в любой книге Пастернака можно обнаружить универсальную модель всего его творчества, объединяющую в нерасторжимое единство излюбленные пастернаковские мотивы» и «набор характерных поэтических приемов» (Диссертация,

ция, с. 196) Но, как следует из самой работы, общность повторяющихся мотивов и ряда приемов стиля («поэтических приемов»), хотя и может свидетельствовать о принадлежности разных произведений к художественной системе одного писателя, вовсе не доказывает, что в их основе лежит одна универсальная для автора модель. Диссертация, на наш взгляд, говорит, наоборот, об исключительности созданной Пастернаком в книге «Темы и варьации» художественной модели — исключительной для творчества Пастернака и русского литературного процесса того времени своей сложностью и положенным в ее основу новым принципом видения мира. Можно сказать, что диссертация богаче сформулированных в ЗаклЮчении выводов. Предложенная научная концепция шире и значительнее, чем предложенные выводы: это не только концепция композиции книги: это научное описание нового принципа композиции данного типа, новая запечатленная ею модель мира, рожденная научной революцией XX столетия.

В этой связи понятно, что наши замечания ни в какой мере не снижают высокой научной ценности настоящего диссертационного исследования.

Диссертация К. В. Абрамовой «Композиционная структура книги Б. Л. Пастернака «Темы и вариации»» решает актуальную научную задачу, имеющую теоретическое и практическое значение.

Очевидна *научная новизна* диссертационного исследования: впервые представлено полное научное описание одного из самых сложных произведений XX века — книги стихов Б. Л. Пастернака «Темы и варьации» как единой целостной динамичной системы. Рассмотрены стихотворения, никогда не комментируемые исследователями. На основании анализа архитектоники и композиции всех частей книги и их многоуровневых связей впервые выявлен структурообразующий принцип книги. Разработана методика изучения подобных структур, открывающая новые перспективы типологического исследования литературного процесса XX столетия.

*Достоверность* полученных результатов обеспечивается большим объемом материала, использованием современных методов исследования, опорой на выводы классической и новейшей научной литературы.

*Практическая значимость* диссертации заключается в возможности применения ее результатов в процессе разработки курсов по истории русской литературы XX века, теории литературы и стиховедения; использования материалов для дальнейшего изучения творчества Б. Пастернака.

Автореферат диссертации полностью отражает ее содержание.

По теме диссертации имеется шесть публикаций.

Диссертация отвечает всем требованиям п. 7 ч. 2 «Положения о порядке присуждения ученых степеней» ВАК Российской Федерации, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата филологических наук.

*Е. А. Подшивалова*

«Высвобождение стиха из прозы»:  
о малой форме и лирическом содержании

В издательстве Института филологии Новосибирского отделения Академии наук в 2012 г. вышла в свет монография «Малые формы поэзии и прозы. Бунин и другие». Ее автор Е. В. Капинос, ученица профессора Ю. Н. Чумакова, уже многие годы последовательно и плодотворно исследует формы воплощения лиризма в поэзии и прозе. Стоит вспомнить написанную ей совместно с Е. Ю. Куликовой книгу «Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века» (Новосибирск, 2006). Рецензируемая работа — органическое продолжение этого издания.

Малые формы поэзии и прозы выбраны Е. В. Капинос в качестве объекта исследования как наиболее соответствующие самой природе лиризма: «Малый объем естественно ведет к семантической концентрации и семантическим лакунам в фактуре художественной ткани» (с. 3). «Семантическая концентрация» и «семантические лакуны» по сути и являются художественным способом передачи лирического мироотношения. Напомним в этой связи ставшее хрестоматийным замечание Л. Я. Гинзбург: «В лирике поэтическая мысль, сложный внутренний опыт должны быть переданы сгущенными поэтическими формулировками, устанавливающими с читателем молниеносный и безошибочный контакт» (Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 12). В малой форме Е. В. Капинос выделяет отсутствие линейного сюжета и, как следствие, сюжетную пунктирность, подмену пространных планов сверхсильной взаимопроницаемостью и пересеченностью текстовых единиц. Это позволяет заключить, что в малых формах наиболее адекватно выражается природа лирики, потому что именно здесь «автор держит в руках не нити действия, а эмоциональный ореол описываемого» (с. 6). Таким образом, в рецензируемой книге рассматриваются малые жанры поэзии и прозы, позволяющие автору «высвободить» лирическое переживание, эксплицировав его в художественной структуре своего творения. Этим определяется теоретико-литературный аспект исследования.

При всей серьезности поставленной теоретической проблемы книга Е. В. Капинос оставляет впечатление увлекательного историко-литературного чтения. Она воспринимается как хорошая литературоведческая проза. Этому способствует отбор текстов малой формы, попавших в поле зрения исследователя: «Бунин и другие»... «Другие» — это и поэты Серебряного века (Блок, Мандельштам, Пастернак), и современные писатели (Т. Толстая, Л. Петрушев-

ская, Н. Байтов). Так что в монографии пунктирно представлен век русской поэзии и прозы в его наиболее ярком художественном воплощении... Но не только выбор имен и текстов поддерживает читательский интерес. Главная интрига, обеспечивающая «наслаждение» от книги, — в специфике литературоведческой интерпретации. Она-то и требует подробного разговора.

Наряду с понятием малой формы ключевым для монографии является понятие лиризма. В определении лиризма Е. В. Капинос отталкивается от работы Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», где одной из главных характеристик этого явления названа динамизация речевого материала. Е. В. Капинос прослеживает процесс семантической динамизации в малых формах поэзии и прозы. Основным импульсом лирической динамики Тынянов считал семантическую пунктирность. С точки зрения Е. В. Капинос, «кажущиеся значения», «видимости значений» — «это знаки слов, событий, героев, которые мерцают на месте обязательных для лирики и лирической прозы “семантических пробелов”» (с. 59). В тексте, заключающем лирическое содержание «*всё, что угодно, даже ничто* может оказаться сильнейшим смысловым сгустком» (с. 60) — (курсив автора книги). Поэтому «литературовед в чем-то уподобился собирателю непровержимых улик, которые позволили бы распутать метафорическую и метонимическую ‘вязь’ текста» (с. 232). С другой стороны, «семантическая лакунность», неопределенность, «является неустрашимой чертой художественного дискурса» (с. 233), и не все темные места, по мнению Е. В. Капинос, «можно истолковать, отталкиваясь от знания реалий или поэтических подтекстов» (с. 233). Такой взгляд на текст, сформированный на основании освоенных классических образцов отечественной филологической мысли, можно назвать феноменологическим. А отсюда стремление автора книги рассмотреть каждое исследуемое самоценное художественное явление пристально, с предельно близкого расстояния. Интерес к микропоэтике текста, позволяющий раскрывать его неисчерпаемые глубины всегда дает плодотворные и непровержимые результаты. Анализом микроэлементов текста, вниманием к мелочам Е. В. Капинос и удерживает внимание читателей к своей литературоведческой интерпретации.

И. Бунин — основной фигурант книги. Его произведениям «Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве», «Неизвестный друг», «Речной трактир», «Визитные карточки», «Несрочная весна», «Бернар» посвящена добрая половина исследования. Первые три рассказа объединены именем героя — Ивлев, что подтолкнуло Е. В. Капинос к выводу о вариативности повествования и рассказчика-автоперсонажа, который един, но каждый раз выступает в новой роли. В «Грамматике любви» он визионер, воспринимающий и переживающий историю чужой жизни, в «Зимнем сне» — включен в событийный процесс при переходе к онейрическому состоянию; в произведении «В некотором царстве» становится героем собственного рассказа. В результате —

каждый текст ступенчато приближает рассказчика к автору, чем и определяется лирическая природа данных рассказов.

Многослойность текстов проявляется в игре временными планами, состояниями сна и яви, жанровым взаимодействием. Особенно интересно прослежено воплощение балладной жанровой модели в рассказе «В некотором царстве», многомерная композиция которого представляет собой череду снов, разыгранных в форме реалистических описаний. Самый важный вывод, к которому приходит Е. В. Капинос на основе исследования «множества деталей, способных заставить еще и еще раз пережить описание» (с. 56), состоит в том, что текст рассказывания преодолевается лирической природой его конструкции, которая формирует новый смыслопорождающий потенциал малого прозаического жанра.

Если три рассмотренных текста объединяет сквозной автоперсонаж, то общий художественный прием трех последующих рассказов обозначен Е. В. Капинос как «феномен отсутствия». Мотивы отсутствия, непроявленности, невоплощения входят в тематический комплекс лирики, ими и определяется лирическое содержание текстов. Но для Е. В. Капинос в «феномене отсутствия» важен другой момент: благодаря использованному писателем минус-приему прозаический текст «обретает гибкий, сложный и подвижный рельеф, не поддающийся прямолинейному прочтению» (с. 91). Как видим, «феномен отсутствия» напрямую связывается с лирической природой текста.

Несмотря на то, что три рассказа варьируют единый сюжет «писатель и читательница», лирическая природа их текстов организована по-разному. В рассказе «Неизвестный друг» семантический пунктир образуется событийными пробелами и пустотами, возникающими ввиду отсутствия героя. Напротив, сюжету рассказа «Речной трактор» свойственна семантическая избыточность. Е. В. Капинос увидела в нем отражение традиционного для Некрасова, Достоевского (и, добавим, Помяловского и Чернышевского) сюжета спасения девушки от социально-неблагополучного окружения. Этому сюжету автор придает универсальность, сменяя провинциальные сцены столичными. Социально-бытовая ситуация удваивается в культурно-исторической: в истории отношений В. Брюсова и Н. Львовой, в ближайшей гибельной перспективе, которая ожидает Россию (вспомним символистский миф о России – Спящей красавице, которую Добрый молодец должен освободить от злых чар). Но универсальный сюжет спасения героини в рассказе не доигрывается, чем обеспечивает ему лирическую недоговоренность. В рассказе «Визитные карточки» использован прием умолчания имен героини и биографического автора. Это сообщает сюжету лирическую многозначность: «Благодаря множеству лирических смыслов, символичности образов, умолчанию имен, несуществующим “визитным карточкам” <...> история героев превращается из почти “пошлого” дорожного приключения в неповторимое событие» (с. 91).



Рассказ «Несрочная весна» рассмотрен Е. В. Капинос как элегия в прозе. Описывая элегическую смыслопорождающую семантику, автор останавливается на теме любви, сквозь которую проглядывает смерть, и на теме смерти, в которой заявляет о себе любовь. Такой многомерный лирический взгляд писателя обеспечен элегическими подтекстами. Е. В. Капинос филигранно исследует в рассказе Бунина текстуальные отражения произведений «Путешествие в замок Сирей» Батюшкова, «Развалины» Державина и «Запустение» Боратынского. Причем, если два первых элегических претекста скрыты, то последний проявлен лексической формулой, давшей название рассказу. Претексты не только включают «Несрочную весну» в контекст русской поэзии и истории, но и актуализируют в произведении Бунина элегическую тему возвращения к «отеческим гробам». Сделав тем самым рассказ вариацией на эту тему, Бунин тем не менее ломает традиционный сюжет указанием на место и время написания, позволяющим придти к выводу о том, что возвращение для него невозможно. В этом затекстовом указании Е. В. Капинос справедливо усматривает еще одну — биографическую — параллель с Боратынским, умершем на чужбине. Таким образом, лирическая многомерность рассказа «Несрочная весна» создается одновременно фигурами присутствия и отсутствия.

Подобным же образом — через идею палимпсеста — осмысливается рассказ «Бернар», где, по мнению Е. В. Капинос, автор устанавливает связь с биографией и текстами Мопассана. И не ради отыскивания историко-литературных переключек, а в изучении механизмов, обеспечивающих лиризацию прозы: «Как и Мопассан, Бунин чаще всего строит рассказы на ярких любовных интригах, но все они развиваются не в событийно-беллетристическом ключе, из них извлекается “лирический субстрат” недоговоренности, пауз, чужие цитаты или привычные сюжеты трансформируются, в восприятие читателя вносятся новые оттенки знакомых “литературных переживаний”» (с. 136).

История «высвобождения стиха» из прозы завершается описанием тезауруса смерти в творчестве Бунина. Частотность обращения к этой теме сама по себе — показатель лирического мироотношения. Но исследователю важно систематизировать сюжетные группы и гнезда, в которых воплощается эта тема. Причем она учитывает взаимосвязь тем и понятий: *смерть человека – уходящие поколения – разрушенный дом – утраченная родина – гибель России – Апокалипсис*; поляризованное единство любви и смерти; жизнь и смерть святых подвижников, соотношенность понятий *смерть и Воскресенье*; морские смертные сюжеты; немотивированные, внезапные спонтанные убийства. Систематизация сюжетов смерти завершается описанием символических образов, сопровождающих эти сюжеты. Прделанная Е. В. Капинос работа может пригодиться для разного типа словарей — «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы», «Частотного словаря лирической прозы Бунина» и др.

Подытоживая представленное в книге исследование бунинской малой прозы, можно заключить, что она явилась для Е. В. Капинос прекрасным материалом, позволившим описать на разных уровнях организации текста сами механизмы лиризации.

Следующий раздел монографии посвящен лирике серебряного века. В нем рассматриваются стихотворения А. Блока «Антверпен», О. Мандельштама «Рождественская звезда» и микроцикл Б. Пастернака «Зимнее утро» сквозь призму межтекстовых семантических связей, которые определяют направление развития лирической эмоции и характер динамизации смыслов.

Межтекстовые семантические связи позволяют исследователю эксплицировать заключенный во внутренней организации лирического текста принцип описания мира — через призму авторского переживания. Наиболее отчетливо продемонстрирована здесь специфика лирического сюжета, определенная Ю. Н. Чумаковым и используемая представителями новосибирской научной школы. Мысля лирический сюжет как напряженное соотношение между поверхностным и глубинным, событийным и феноменологическим уровнями текста, Е. В. Капинос вскрывает подтекстовую и метатекстовую обеспеченность перехода от частного к общему, от конкретного — к универсальному. Иллюстрирующие эту динамику литературоведческие «сюжеты» сами по себе увлекательны и свободны в своем развитии. В них отражен объем художественного, литературоведческого, философского, культурологического материала, прочитанного, осмысленного, освоенного исследователем, что создает представление о солидном духовном багаже автора книги.

В третьей части монографии прослежены межтекстовые семантические связи в современной прозе. В поле зрения Е. В. Капинос — эссе Т. Толстой «Смотри на обороте», «Дикие животные сказки» Л. Петрушевской, миниатюра Н. Байтова «Нефть». Помимо того, что каждое произведение рассматривается в своем цельном и органичном контексте (что само по себе представляет литературоведческий интерес), важно отметить следующее: в третьей главе понятие лирического сюжета применено к малой прозе и продемонстрированы пути его исследования на материале другого (не лирического) литературного рода. Из этой главы можно извлечь опыт методики литературоведческого анализа лирической прозы. Наиболее интересной представляется нам статья о Н. Байтове. Его миниатюра «Нефть» спроецирована на литературоведческие представления автора о способах «высвобождения стиха в прозе», что побудило сориентировать произведение на элегическую традицию. Е. В. Капинос показывает, что, с одной стороны, эта традиция разрушается, но, с другой, на фоне разрушения укрепляется и укореняется в глубинах создаваемого текста «память» жанра. Статья позволяет заключить, что лирические способы организации прозаического текста выполняют культурно-охранительную функцию, «натягивая» между произведениями, делая ощутимой ниточку традиции.

Монографию Е. В. Капинос завершает раздел, включающий ее рецензии на книги, а также отзывы на диссертационные работы, что не совсем обычно для подобного типа изданий. Но включенные в ее книгу рецензии и отзывы не случайны — это отзывы на исследования, в которых как раз изучается природа лиризма и лирической поэзии: И. Г. Добродомов, И. А. Пильщиков «Лексика и фразеология “Евгения Онегина”: Герменевтические очерки»; С. Н. Колесова «Лирика К. Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных процессов XIX–XX вв.: кластерный подход»; А. К. Жолковский «Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты»; Д. И. Черашняя «Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход» и «Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ»; Ю. В. Платонова «Сюжетная структура “Поэмы без героя” Анны Ахматовой».

Рецензии и отзывы Е. В. Капинос по сути продолжают ее филологические студии, если иметь в виду проблематику, круг поэтических текстов и характер развития литературоведческой мысли. В каждом отзыве не только описано содержание рецензируемой работы, но и предложены собственные размышления по поводу решаемых проблем. Как и статьи Е. В. Капинос, ее рецензии содержат нетрадиционный научный результат.

Остановим внимание еще на одной статье, представляющей собой опыт рецензии на коллективный литературоведческий комментарий — *Голос и хор: «Бессонница...» О. Мандельштама в интернет-комментарии М. Безродного и монографических исследованиях Г. Амелина, И. Сурат, Ю. Чумакова*. Эта статья включена во второй раздел книги по принадлежности комментируемого источника к Серебряному веку русской поэзии. Содержательно же она органично могла бы вписаться в заключительный раздел. Отметим новизну материала как объекта литературоведческого осмысления — интернет-комментарий, новое текстовое пространство, — где возможно достижение коллективно полученного, а потому оптимального результата. И эту оценку качества интернет-комментария можно экстраполировать на монографическое исследование Е. В. Капинос. У нее давно сложившийся неповторимый «почерк», характеризующийся широтой филологических знаний, системным мышлением, ясностью и изяществом словесного оформления научных идей. Но сквозь этот индивидуальный «почерк» проступает умело подобранный и корректно учтенный коллективный филологический текст, без освоения которого невозможно получить настоящий научный результат.

*Т. Л. Гурина*

Рабочая программа курса  
«Итальянская драма конца XIX – нач. XX века  
(Г. Д'Аннунцио, Л. Пиранделло)»

В зарубежной литературе к. XIX – нач. XX вв. происходят резкие изменения в драматургии по сравнению с драмой предшествующего периода. Одновременно имеет место реформа театра (новая режиссура, манера игры актеров, новые виды оформления спектаклей). В плеяде создателей новой драмы за рубежом: Г. Ибсена, А. Стринберга, М. Метерлинка, Б. Шоу — следует отметить итальянских драматургов Г. Д'Аннунцио и Л. Пиранделло. Если творчество Пиранделло (его драматургия) достаточно изучено, то творчество Д'Аннунцио оставалось без внимания и лишь последние годы появились собрания сочинений и критические работы о нем на русском языке. Между тем, в начале XX в. его имя и произведения были не только известны, но и популярны в России. Его переводили на русский язык, пьесы его ставились на русской сцене. Образ писателя был предметом моды, его поведению подражали.

Задача курса — сопоставление драматургии Д'Аннунцио и Пиранделло, представляющих в становлении новой итальянской драмы две эпохи, сменившие одна другую в истории литературы: эпоху символизма и декаданса и — эпоху модернизма.

Они были современниками, оба вышли из веризма (литературного направления, близкого натурализму). Но новаторство Д'Аннунцио в драматургии связано с предшествующей эпохой, с символизмом, в развитие которого писатель внес много нового, тогда как новаторство Пиранделло проявилось в новую эпоху — после первой мировой войны..

1. Жизнь Д'Аннунцио

Увлечение поэзией, театром. Стремление к светской жизни. Экстравагантность поведения. Любовные связи.

Д'Аннунцио — арбитр элегантности (Подражание Петронию). Увлечение авиацией. Д'Аннунцио — летчик. Жажда деятельности и авантюризм (поход на Фиуме). Д'Аннунцио и Муссолини. Неоднозначность политических пристрастий и действий писателя.

2. Творчество Д'Аннунцио

Влияние музыки Вагнера и философии Ницше на мировоззрение, литературное творчество и личную жизнь писателя Д'Аннунцио.

Д'Аннунцио — романист, поэт, драматург. Литературно-художественные связи писателя. Знакомство с Р. Ролланом. Высокая оценка французским писателем творчества раннего Д'Аннунцио. Д'Аннунцио и Ида Рубинштейн. Д'Аннунцио и Сара Бернар.

### 3. Д'Аннунцио в России

Интерес Н. Гумилева, В. Брюсова, Ю. Балрушайтиса к итальянскому писателю и поэту. Переводы пьес Д'Аннунцио и постановка их на сценах русских театров в 1910 и 1911 годах — период особой популярности писателя у русских зрителей и читателей.

### 4. Драматургия Д'Аннунцио

Общая характеристика. Обязательность пышных декораций с подчеркнутыми историческими и художественными деталями. Концептуально значимый образ как центральный в оформлении сцен. Роль звуков, песен, музыки в развитии действия. Живописное и музыкальное оформления спектакля. Значение культурно-исторических реминисценций, прежде всего, античных, мифологических, из истории древнего Рима и Греции.

Герои — сильные личности, не признающие различия добра и зла. Влияние Ф. М. Достоевского, в частности, сюжета убийства ради денег, в пьесе «Сильнее любви».

Обращение к мифологии, античной и народной, итальянской. Понимание античности в дионисийском духе (Ницше).

### 5. Отдельные пьесы Д'Аннунцио

**«Мертвый город».** Ориентация на античные мифы об Атридах и Антигоне. Тема смерти и кровосмешения как основных мотивов мифологии. Влияние жестокости мифа на судьбы людей. Анна и Кассандра. Символика слепоты и бессилия добра.

**«Слава».** Тема борьбы за свободу и перерождения мятежника из освободителя в тирана. Трагедия сильной личности Руджеро Фламма (имя героя по-итальянски — «пламя»). Зловещий, демонический образ Анны Комнены, олицетворяющей старую власть, губящую новую. Образ вечного города Рима, олицетворяющего славу. Обилие массовых сцен и лейтмотив крови — неизбежного спутника славы, по мнению Д'Аннунцио.

**«Франческа да Римини».** Драма на известный сюжет Данте интерпретирует историю несчастных любовников в духе новелл Итальянского Возрождения или «Итальянских хроник» Стендаля. Много крови, жестокости. И реалистическая развязка, не похожая на полный поэзии рассказ Франчески у Данте. Муж убивает любовников, заметив край одежды спрятавшегося Паоло.

**«Дочь Иорис».** По месту действия и положению действующих лиц напоминает пьесы веристов. Но по своему духу близка древнегреческой трагедии.

В пьесе много жестокости: косная невежественная толпа. Крестьяне из суеверия готовы растерзать дочь колдуна Милу да Корде. Семья крестьянина, где отец хочет силой овладеть девушкой. Силам зла противостоят Алиджи и его сестра Орнелла. Они спасают дочь Иорио. Но потом и Алиджи, убив отца, отправляет несчастную Милу на смерть. И только сама Мила идет в огонь добровольно. Пламя костра для нее — благо по сравнению с жестокостью людей.

**«Джоконда».** Трагедия скульптура, полюбившего жестокою, властную Джоконду. Имя не случайно совпадает с одной из интерпретаций образа с картины Леонардо да Винчи. Он пытается покончить с собой. Его спасает жена, любящая и нежная Сильвия, но Джоконда хочет разбить статую. Сильвия спасает скульптуру, но руки ее разбиты. Побеждает Джоконда. Только сила зла способствует творчеству.

### Заключение

Символистские драмы Д'Аннунцио привлекали современников сильными личностями, жестокостью как проявлением силы личности. Яркость красок, постановки, исторические реминисценции нашли отклик среди интеллигенции, людей творчества, еще не представлявших в первое десятилетие XX века, к чему в реальности могут привести опыты и деяния главных героев итальянского драматурга.

### ДРАМАТУРГИЯ ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО

В пьесах Пиранделло появляется герой — маленький человек. Отражается эпоха превращения людей в персонажей, выполняющих ту или иную социальную роль. Отсюда основная проблематика его пьес: маски и лица, сущности человека и исполнение им навязанной роли. Пиранделло, В отличие от пьес Д'Аннунцио, где следует отметить две особенности: сильные и яркие характеры, активность и творческое начало в героях, в драматургии Пиранделло персонажи — люди слабые, и в его драме очерчены скорее ситуации, в которые они попадают, чем черты характера, о котором нет и речи. Есть определенный настрой: мстительность, душевные терзания, зависть, раскаяние. И вторая особенность, связанная с постановкой пьес: открытая, подчеркнутая условность интриги, места действия, обстановки.

**«Шестеро персонажей в поисках автора».** Пьеса строится как пьеса в пьесе. Вся обстановка подчеркивает условность происходящего. Место действия — театр. Герои — профессиональные актеры, готовящие репетицию. К ним вторгаются шесть персонажей, покинутые (якобы) автором и требующие своего воплощения на сцене. Рассказанный ими сюжет нарочито банален. Жена (Мать) уходит из дома с любовником. У нее своя семья. Муж (Отец)

остаётся с сыном. Через много лет семья Матери разоряется. Дочь становится проституткой в публичном доме и едва не стала любовницей отца. Сюжет банален. Но в ходе рассказа падчерицы, Матери, Отца действие перерастает в драму. Стреляется мальчик, тонет девочка (младшая дочь Матери). Персонажи не нашли автора. Но реальность вторгается в театр. Персонажи — маски в масках — обретают характер. В жизни Пиранделло человек обезличен. И это трагедия XX века.

**«Генрих IV».** Пьеса формально строится как традиционная. Имеется интрига. Действующие лица появляются на сцене, как и принято в традиционном театре. Но происходящее на сцене построено как игра, причем двойная. С главным героем его близкие разыгрывают игру в прошлое, в историю XI века, называя его германским императором Генрихом IV, принимая его за безумца. Мнимый император знает, что это игра, но подыгрывает своим близким. Имеет место игра в игре, которая закончится трагически. Так называемый император Генрих убивает своего знакомого, когда-то предавшего его. Действительность вторгается в игру и финал этой истории трагичен. Игравший роль императора обречен играть эту свою роль до конца жизни. Игра обернулась трагедией для двух противников. А в пьесе ставится тот же вопрос, что и в предыдущей: о зыбкости границ реальности и о трагической судьбе человека в подобном мире.

#### Выводы

Итальянская драма рубежа XIX–XX вв. пережила эволюцию, характеризующую появление в XX в. нового театра во всем его многообразии. На примере творчества двух драматургов-современников можно проследить тенденции формирования новой драматургии и театра.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

##### а) художественная:

Д'Аннунцио Г. Собр. соч.: в 2 т. Можайск: Можайск-Терра, 1994.

##### б) критическая:

Венгеров З. Литературные характеристики. СПб., 1910. Т. 3.

Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX – начала XX века. М.: Наука, 1982.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979.

Елина Н. Итальянский театр XX века и драматургия Луиджи Пиранделло // Пиранделло Л. Пьесы. М., 1960.

Мокульский С. С. Итальянская литература. М.: Высш. шк., 1966.

Шварц Е. А. Габриэле Д'Аннунцио. Крылатый циклоп. СПб., 2010.

Е. Ю. Куликова

## КОГО ПРЕДПОЧИТАЕТ ЖИВОПИСЬ?

Заметки о выставке Н. Гончаровой «Между Востоком и Западом»

Государственная Третьяковская галерея

16 октября 2013 г. — 16 февраля 2014 г.

На свою беду или, может, счастье, я распо-  
ряжаюсь натурой по прихоти страсти и вдохно-  
вения... Я включаю в свои картины всё, что хочу.  
Тем хуже для вещей, мною изображаемых, —  
им приходится уживаться друг с другом.

*П. Пикассо*

В Москве, на Крымском валу 16 октября 2013 г. открылась выстав-  
ка работ Наталии Гончаровой «Между Востоком и Западом». Эта выставка  
стала «рифмой» к другой — столетней давности (1913) — московской пер-  
сональной выставке художницы, в салоне Михайлова на Малой Дмитровке.  
В 1913 г. «33-летняя художница показала более 750 работ, созданных с 1900  
по 1913 год. Ошеломленная публика и ехидные критики тогда подсчитывали,  
сколько дней у Гончаровой уходит на одну картину. А очевидец свидетельству-  
ет: «Наталья Гончарова... недавно выставила семьсот холстов, изображающих  
'свет', и несколько панно в сорок метров поверхности. Так как у нее очень ма-  
ленькая мастерская, она пишет кусками, по памяти, и всю вещь целиком видит  
впервые только на выставке»<sup>1</sup>.

Сейчас, через 100 лет, «в экспозиции около 400 экспонатов 1907–1959  
годов: живописные работы, эскизы к знаменитым спектаклям “Русских сезо-  
нов” в Париже, наброски костюмов и тканей для Домов моды, редкие книжные  
иллюстрации. В состав выставки вошли произведения из собрания Третья-  
ковской галереи, обладающей уникальной по количеству и качественному  
составу коллекцией работ Гончаровой, а также из 23 отечественных и зару-  
бежных музеев и частных собраний»<sup>2</sup>. Произведения Гончаровой приехали  
в Россию из Парижа — центра Ж. Помпиду, музея современного искусства,  
музея моды Гальера; из кельнского музея Людвиг; из Стеделик-музея Ам-  
стердама; из «ABA Gallery» Нью-Йорка; из «SEPHEROT Foundation» Лихтен-  
штейна; из петербургского Русского музея; из музеев Костромы, Уфы, Казани,  
Нижнего Новгорода и др. «Но основу выставки составили наследие и архив  
Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова, которые, согласно завещанию  
второй жены Михаила Федоровича — Александры Клавдиевны Ларионовой-  
Томилиной, в 1988 году были переданы в Третьяковскую галерею»<sup>3</sup>. «Впервые  
в истории Гончарова представлена в таком полном объеме, а подавляющее



большинство произведений из этих коллекций никогда ранее не выставлялось в нашей стране... Эталонные произведения художницы разных периодов и направлений создают целостное представление о творческом пути яркой представительницы русского авангарда. Главное в творчестве Гончаровой — она связала прошлое, настоящее и будущее»<sup>4</sup>.

Четыреста работ расположены «на выставке тематически — по циклам, жанрам и сюжетам. Часть выставочного зала даже перегороджена расходящимися стенками, что, по мнению авторов экспозиции, напоминает о придуманном Ларионовым “лучизме”, которому недолго следовала его верная жена»<sup>5</sup>. Темы заданы так: вдоль правого прохода зала висят картины из *Крестьянского цикла*, слева по центру — *Религиозные мотивы*, в середине зала — *циклы «Жатва» и «Сбор винограда»*, *Русский пейзаж*, *Французский натюрморт и пейзаж*, в дальней части выставки — *Испанский цикл; Беспредметность, кубизм, футуризм; Книжная графика*, на втором этаже — *Мода, Театр*.

Целая эпоха! Трудно представить себе художника, совместившего в своем творчестве столько стилей, направлений, форм и образов, способов мышления и видения мира. Ренессансный талант! Конечно, начало XX в. характеризует удивительный расцвет всех искусств, но ни на кого не похожа (и в те годы, и в последующие) Наталия Гончарова, которую называют последовательницей А. Матисса и В. Ван Гога. Она творила рядом с «лучистом» М. Ларионовым, «супрематистом» К. Малевичем, «конструктивистом» В. Татлиным, «абстракционистом» В. Кандинским, с «амазонками аванграда» — О. Розановой, В. Степановой, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер... На полотнах Гончаровой каждый «стиль», каждое «направление» приобретают свое звучание, и выставка на Крымском валу позволяет увидеть всё богатство ее таланта.

Я начала обход с пейзажей — сначала русских, потом — французских. Не случайно картины расположены в «разных» рубриках: кажется, что их писали разные авторы. Вот «Фруктовый сад» (1908–1909) — мягкое сочетание пуантели и мазков наподобие Ван Гога: выглядит исключительно гармонично. Крохотные красные точки плодов на дереве (основной план) — размазанное серо-сине-фиолетовое небо (верх) и зелено-желто-белая трава (низ). Черный фон вдали, он скрыт художницей за веселым и ярким деревом, но именно он рождает оттенок тревожного неба.

«Осень. Парк» (1909): плотные, напористые мазки в стиле П. Сезанна, довольно резкие, свободные, сплошные линии, контрастные контуры — в отличие от точек «Сада». Изогнутое, создающее внутри полотна свою раму, дерево — черное, голое, и только светлые тени освещают часть его ветвей на фоне грозного фиолетово-черного неба. Этот цвет нарушен желтым и оранжевым: то ли закатными бликами, то ли общим ощущением осени. Красновато-оранжевые дорожки, по которым движутся фигуры людей. Несмотря на грубоватость линий, совершенно четко видно, что ветер раздувает их

одежды, что идут они несколько наперекор ему. Ветер вообще — персонаж картин Гончаровой: он развеивает шарфы, полы пальто, сгибает человеческие фигуры, даже собачий хвост отражает порывы ветра, вытягивается во всю длину, отзываясь и реагируя на воображаемое движение холста («Ветренный день», 1907; «Осень», 1909–1910 и др.).

Во всех русских пейзажах — что-то вроде пластической геометрии, кубизм в сочетании с цветностью и мягкостью импрессионизма: резковатые линии опускаются в плавящуюся живописность, приобретают вихревые свойства, так уходит угловатость. В результате жесткость образов преобразуется в округлые формы. Кудрявые вихры капустных голов, мягкие кроны деревьев на фоне изломанных острых стволов («Фруктовый сад осенью», 1909 и др.), или же — загибающиеся, переплетенные стволы, завершающиеся вверху яркими брызгами плодов или пушистых, точно завитых, листьев. Иногда вдруг — как будто на картине Н. Рериха (впечатляющие: небо, закат, даль), кто-то на переднем плане нарисовал голые ветки белых зимних деревьев, отбрасывающих такие же «перепутанные», тонкие, хрупкие тени на белом (конечно, не белом, такого цвета нет у живописцев! — синеватом, голубоватом, сероватом...) снегу.

А на «французских» картинах другая природа («натура»), другие цвета, другие линии, другое настроение... Тоже «Осенний пейзаж», но никогда не перепутаешь его с «русской» осенью — холодной и ветреной. Здесь мягкость красок, нежность фиолетового оттенка неба, сочетающегося с темной и светлой рыжиной и зеленоватостью крон очень нежных, хрупких, изящных деревьев и листвы внизу — нарядной, желтой, веселой, сказочной. Неудивительно, что и персонажи — не бегут, сгибаясь от порывов жестокого ветра, а отдыхают, вдыхая эту красоту. Осень ведь — самое красивое время года, и эти переливы красок так хороши, так легки! И даже сероватые тени деревьев на дальнем плане не создают ощущения холода или тревоги, они спокойны, подчеркивая собой лишь перспективу: пространство тихо уходит вглубь, маня за собой зрителя. Это касается «зелено-желтых» пейзажей.

Есть и «серо-голубые». Море. Скалы. Купальщица с собакой в духе Пикассо. Линии четкие, ни пышных ветвей, вихрящихся листьев и травы. Лишь строгие очертания стволов, паруса на море, гор. Но эффекта суровости всё равно нет. Тона легкие, серое легко переходит в голубое, потом — в синее; белый парус отражается в бликах волн, в светлых пятнах на стволах, и кажется — картина летит. Или — рядом: на фоне коричневатого утеса и темно-серого дерева — голого ствола — крохотная фигурка дамы в белом платье с белым зонтиком, такая хрупкая на фоне «грубоватого» пейзажа, что тотчас грубоватость сменяется на какое-то светлое парящее чувство перед величием воды, утесов, почти невидного берега (пространство все вертикальное, будто уносит тебя высоко в небо, с которым сливается море, а точка пересечения отсутствует).

Купальщица и ее собака словно рассыпаются на части, как в картинах абстракционистов, но тут же образ собирается воедино: театрально оттопыренная рука, приподнятая нога, грудь, резкий поворот головы. Собака смотрит, скалится и изгибает немного спину. И всё — на фоне камня (высокого, но не подавляющего): он ловит тени, отражает движения, изгибы, вбирает в себя всю неимоверную пластику, переданную Гончаровой. Игра цветов от почти белого — до песочного — светло-коричневого — терракотового — серо-коричневого сменяется дальним фоном: морем. Сквозь его синеву тоже проступают коричневые блики; может, они рождены песком, его тема вдруг оказывается ведущей. Когда стоишь на берегу — видишь море, прежде всего, синюю или серую гладь, но — другой поворот: и мир завертится в золоте (светлом/темном) песка — и картина приобретет другой колорит.

«Завтрак» (1924). О нем написала М. Цветаева, настоящую новеллу сочинила, не могу удержаться — привожу ее целиком:

Большое полотно «Завтрак». Зеленый сад, отзавтракавший стол. На фоне летних тропик — семейка. Центр внимания — усатый профиль, усо-устремленный сразу на двух: жену и не-жену, голубую и розовую, одну обманщицу, Другую обманутую. Голубая от розовой закуривает, розовая спички — пухлой рукой — придерживает. Воздух над этой тройкой — вожделение. Напротив розовой, на другом конце стола, малохольный авдиот в канотье и без пиджака. Красные руки вгреблись в плетеную спинку стула. Ноги подламываются. Тоже профиль, не тот же профиль. Усат. — Безус. Черен. — Белес. Подл. — Глуп. Глядит на розовую (мать или сестру), а видит белую, на которую не глядеть, ожидая того часа, когда тоже, как дитя, будет, глядит — сразу на двух. Белая возле и глядит на него. Воздух в этом углу еще — мление. И, минуя всех и все: усы, безусости, и подстольные нажимы ног, и подскатертные пожимы рук, — с лицом непреклонным как рок, жестом непреклонным как рок, — поверх голов, голубой и розовой — почти им на головы — с белым трехугольником рока на черной груди (перелицованный туз пик) — на протезе руки и, на ней, подносе — служанка подает фрукты.

Подбородок у розовой вдвое против положенного, но не римский. Нос у канотье как изнутри пальцем выпихнут, но не галльский. Гнусь усатого не в усе, а в улыбочной морщине, деревянной. О голубой сказать нечего, ибо она обманута. О ней скажем завтра, когда так же будет глядеть — сразу на двух: черного и его друга, которого нет, но который вот-вот придет. Друг — рыжий.

Кто дома, кто в гостях? Чей завтрак съели? Нужно думать, обманутой. Розовая с братом — (или сыном) — канотье в гостях. Захватила, кстати, и племянницу (белую). Чтоб занять канотье. А самой заняться усом. Рука уса на газете, еще не развернутой. Когда розовая уйдет, а голубая останется — развернет.

Детей нет и быть не может, собака есть, но не пес, а бес. За этим столом никого и ничего лишнего. Вечная тройка, вечная двойка и вечная единица: рок.

Либо семейный портрет, либо гениальная сатира на буржуазную семью. Впрочем — то же<sup>6</sup>.

Картина и правда — сатирическая, яркая. Как пишут критики, «ироничное бытописание». Контекст — продолжение французских завтраков, начиная от «Завтрака на траве», с легкой руки Э. Мане породившего множество

продолжений и вариаций: элегический этюд К. Моне (1865–1866), версия П. Сезанна с одетыми мужчинами и обнаженными женщинами на природе (1870), 150 рисунков П. Пикассо (помимо рисунков, художник создал 27 картин, 3 гравюры и 18 картонных моделей для скульптуры), вариации А. Дерена (1938) и Дж. Тиссо («Завтрак вчетвером», 1870), «Остров любви» (1935) З. Валишевского, «Пикник в лесу Густава Климта» (1992–2002) Х. Мачадо и т. д. и т. п. вплоть до фотографий на обложку музыкальных альбомов: в 1981 г. М. Макларен — продюсер группы «Wow wow wow» предложил использовать идею картины в обложке первого альбома «Последний из могижан». На картине Гончаровой нет обнаженной героини — Музы или же менее символической спутницы мужчин, выехавших на пикник. Это именно сценка из жизни, как ее описала Цветаева, однако — с некоторым — почти юмористическим намеком на условность. Вероятно, изображен, действительно, сад, а не лес, как во всех «Завтраках на траве». Но сад похож на рожицу, где происходит пикник, не только «образно», но и заданной в заголовке частичной переключкой с картинами Мане, Моне и др. Шуточная отсылка. А если это не сад, то крайне забавно смотрятся деревянный стол и деревянные стулья, как в доме; классический белый передник на служанке, которая торжественно несет на стол корзину с фруктами... вся группа выглядит «вырезанной» из обыкновенной гостиной и «перенесенной» в лесок, на природу.

Завтрак», конечно, *не* на траве. Зачем же тогда пейзаж, весь антураж? И еще один нюанс. Под столом — осень, золотые листья напоминают рыжий ковер, переключаются с деревянным (коричнево-желтым) цветом мебели. За спинами персонажей — зелень: слева — темная, прямо — более светлая, и все это выходит к мягко розовому небу. Облака медленно плывут, будто шевелятся едва-едва, между ними чуть заметные просветы фиолетового — почти незаметного оттенка. И вдали даже кусочек зеленого поля виднеется.

Странное смещение пространств — домашнего и природного, времен года, отношений персонажей... Один из самых загадочных «Завтраков».

Еще на выставке есть очень «французское» произведение: не картина — ширма «Набережная Сены» (1930-е гг.) В июле 2012 г. на площадке Московского музея современного искусства на Гоголевском бульваре она участвовала в выставке «XX век. Избранное». Четыре створки, почти графика. Изображена панорама на остров Сите и Сент-Луис приблизительно с точки на уровне Отель-де-Вилля (Hôtel de Ville). Здания на двух средних ширмах — с острова Сент-Луис, справа — Нотр-Дам, слева — памятник Этьену Марселю у южного фасада мэрии (он и сейчас стоит). Весь город сверху. Тонкие деревья с шапками из листьев, как орнамент, обрамляют ширму. Кроны смешиваются с облаками, так что уже непонятно — кроны ли это, или небо, тем более что часть стволов и веток голая. Откуда листва? Будто существует сама по себе. Две левые створки пересекает мост, под ним — Сена. Всё, что справа по всей шир-

ме, — Париж: конный памятник, здания, башни, шпили. Мост словно отрезает левую нижнюю часть, это собственно набережная. И там — персонажи. Дамы в роскошных платьях с кавалерами в смокингах, часть героев остается с правой стороны, но только внизу. Низ ширмы — променад, люди, наслаждающиеся прогулкой по красивому городу. Верх (в два раза больше пространства) — город. И как будто похоже на стаффажные полотна мирискусников, Бенуа, Сомова... и не очень похоже! Всё другое. Даже сюжет, вроде бы, близкий, передан совсем иначе. Краски другие. И тонкость линий иная. Потому и нет яркости, а всё тонет в мягких размытых полутонах.

И в «русском», и «французском» циклах выставлены натюрморты. Кувшины, цветы — магнолии, подсолнухи, розы, герани, чертополох: яркие, объемные, и «колючие», и с пышными листьями и сочными цветами (и наоборот: эпитеты можно легко поменять). Живая топорщащаяся природа, в раме не зафиксированная, стремящаяся за пределы холста. Не на глазах оживающая, нет — уже живая до взгляда. Именно не люди — цветы, динамичные, шевелящиеся, будто нет никакого омертвляющего изображения. Гончарова их наделяет жизнью.

«Интерьер с рисунками на стене» (сер. 1920-х гг.). Картина в картине, точнее, две картины в одной плюс микро-натюрморт (одиноким букетик на пустом столе), чуть вдали — маленький цветочек, справа — стакан с водой (вероятно, для букетика), рядом со стаканом еще один рисунок — карандашный набросок, даже не эскиз, этого самого оставленного букетика. Абсолютно метатекстовое произведение: рама картины, внутри — два листка с рисунками, каждый из которых заключен в свою рамку, рама окна в левом рисунке, условная рама в черновом наброске на столе, и даже стол, на котором лежат букет и рисунок, напоминает раму. Итого шесть (если не считать личинок на правом рисунке «рамками» для преображения гусениц в бабочек, «чудовищ» — в «красавиц»). Пять текстов в тексте, «историй» в истории, образов в образе. Настоящая изобразительная «матрешка».

Устроители выставки выделили специальный раздел — религиозные полотна. По отзывам посетителей, так было задумано специально, чтобы подчеркнуть «национальное» начало в творчестве Гончаровой. По поводу религиозных картин Гончаровой еще в начале века звучали противоположные высказывания (*гениально* и — *богохульно*, например), были бурные дискуссии, художницу обвиняли в кощунственном искажении иконописи, запрещали выставлять ряд полотен (в т. ч. «Евангелистов»). В течение жизни она постоянно возвращалась к библейской тематике. За две недели до смерти работала над проектом росписи часовни St. Lubin (Chevreuse)<sup>7</sup>.

В религиозных мотивах — три условные части: полотна-«иконы» («Евангелисты», несколько картин на тему Богородицы с младенцем и Спасителя, «Целитель Пантелеймон с архангелами», «Старец с семью звездами (Апо-

калипсис)» и др.) и картины из циклов «Жатва» (1911) и «Сбор винограда» (1911). Знаменитые религиозные произведения Гончаровой, как писалось неоднократно, соединяют традиции западной (в частности, Сезанна и Пикассо) и восточной культуры. Она «совместила западно-светское с ортодоксальной живописной манерой в своих образах»<sup>8</sup>, свойства старой русско-византийской иконописи и католических фресок и примитивизма, идущего от лубка. Четыре евангелиста — в синем, красном, сером и зеленом — мудры, печальны, их пронзительные глаза не жгут, не смотрят на зрителя, а устремлены к Богу. «Завораживающий ритм чередующихся жестов, подчеркнутый замкнутой композицией развернутых свитков, вызывает ассоциации со “священным собеседованием” в скульптурах готических соборов»<sup>9</sup>.

Богородица на разных полотнах печальна, она как бы вбирает в себя и все горести того, кто на нее смотрит. Одна из Богородиц — трехчастная, в середине — Она с младенцем; обрамляют ее две картины с чудесным орнаментом из цветов — веселым, ярким, сияющим. И на центральном полотне справа и слева от рамы — обрисовка, словно перья диковинной синей птицы. Восток и Запад, грусть и свет, невероятное и органичное «гончаровское» сочетание. Есть вторая «рамка» и на «иконе» «Спаса» (1910–1911): вокруг его лика плетется орнамент из виноградных лоз. Святой Дух из «Троицы» (1909–1910) прячется за алыми крыльями, он словно скрывает страдания, глядя на мир людей. «Старец с семью звездами» — апокалиптическая тема, иллюстрирующая видение Иоанна из «Книги откровения». «Гончарова точно следует тексту, изображая старика... исключая только обоюдоострый меч и заменяя его двузубцем»<sup>10</sup>.

За рубежом цикл «Жатва» показывали в 1990-х гг., в России — впервые после 1913 г. «Из девяти картин известно местонахождение семи — три хранятся у нас, две в Центре Помпиду, одна в Костроме и еще одна в Омске. Две работы пропали. Мы знаем их названия: “Город, заливаемый водой” и “Царь”, к последнему существует рисунок»<sup>11</sup>. «Жатва» — цикл апокалиптический. Тревожный, страшный, подавляющий, весь состоящий из агрессивного сочетания красного, желтого и синего цветов. И вместе с тем чувствуется биение невероятной силы, мощи. В картинах одновременно — страх и его подавление, ужас перед наступлением тьмы и победа над ним. Разрушительная энергия «Девы на звере» (Деву Гончарова изображала трижды), «Ангелов, метающих камни» сочетается с человеческой силой *ног*, жмущих вино, и *рук* жнущих людей. Две птицы — Павлин и Феникс — предстают символами возрождения и красоты. Они почти абстрактны и декоративны по сравнению с другими образами, их перья горят, обещая не гибель, а новую жизнь. И Пророк словно мудро смотрит и видит все, что должно произойти с миром, и Змей за его спиной тоже видит, наверное, все обольщения, страсти и страдания, которые испытает человечество. А «Лев» из «Сбора винограда» — как играющий малыш, весь переливается оранжевыми бликами и как будто отменяет всю эсхатологию.

Исключительно это сочетание трагизма и почти что веселья: «образы... носят фольклорный характер и похожи на русские раскрашенные игрушки с их... разнообразными окрасками и юмористическими формами и содержанием»<sup>12</sup>. По мысли Г. Поспелова, Гончаровой «было свойственно очень сильное историческое воображение. У нее ангелы мечут камни на город, у нее сцены из Апокалипсиса, у нее евангельский цикл “Бегство в Египет” — и никакого предчувствия мрака. У Гончаровой очень сильная, очень экспрессивная живопись... главное — это красота и сила древних преданий. И даже в сценах из Апокалипсиса ощущается какая-то невероятная красота мистерии»<sup>13</sup>.

«А. Н. Бенуа заметил, что “кучность ее красок заставляет мечтать о целых соборах, которые украсились бы такой сияющей колерами живописью”. Можно себе представить, как ее образы, подобные “Евангелистам”, могли бы занять столбы или даже абсиду воображаемого сурового храма, сюжеты из серии “Сбор винограда” (мотивы гончаровского “бестиария” — “Лев” или “Бык”, — “пьющие вино” или “танцующие крестьяне”) — места на его боковых стенах, а апокалипсические сцены из “Жатвы” (“Ангелы, мечущие камни на город”, “Дева на звере”) — всю западную стену, где обыкновенно располагались сюжеты из “Страшного суда»»<sup>14</sup>.

Между «Жатвой» и «Сбором винограда» — павлин из «Художественных возможностей...» — Павлин египетский, «сотканный из яркого оперения хвоста, или хвост, рождающийся из светопорождающего фиолета самого павлина»<sup>15</sup>. Когда попадаешь на выставку — это первая картина, бросающаяся в глаза. Впервые «Павлин под ярким солнцем» (1911) появился в 1912 г. на выставке «Ослиный хвост». Всего же Гончарова использовала пять стилей в разных картинах из серии «Художественные возможности по поводу павлина»: китайский, футуристический, кубистический, стиль русской вышивки и египетский. Два последних «Павлина» представлены на выставке. Египетский «лучеиспускает, так как перья его хвоста воспринимаются как лучи. Центр лучеиспускания — хвост павлина — становится и *центром* — *солнцем* (курсив автора. — Е. К.), но и сам оказывается под солнцем (не проявленным). Этому эффекту способствует смещение хвоста-солнца»<sup>16</sup>. Если обойти «солнечного» Павлина, откроется Павлин «русский», вышитый стежками, состоящий из лепесточков и цветочков, с четко очерченными контурами тела и пятью «ветками» хвоста. Этот «“Павлин” показывает нам Гончарову-лирика, деликатного мастера с огромным потенциалом декоратора, выраженным не в цвете полотна, а в его линейном ритме... При всей плоскостности решения павлина, сама картина объемна. Блеклая охра земли-основания (нижняя горизонталь полотна) позволяет от нее (из нее) “произрастать” клубящимся серо-серебристым мазкам, образующим пышное строгое дерево — фон для благородного “вышитого” павлина»<sup>17</sup>.

«Художественные возможности по поводу павлина» Гончаровой послужили одним из источников пантуна Н. Гумилева «Гончарова и Ларионов»: серия

«Павлинов» связана общим мотивом, «повтором», тянущимся из полотна в полотно, подобно тому, как два стиха в пантунах перетекают из одной строфы в другую<sup>18</sup>. Авангардистские открытия художников у Гумилева оказались вписанными в строгую форму малайского жанра пантун. Но именно этот жанр обладает чертами восточного орнамента, подчеркивая творческие особенности Гончаровой и Ларионова. Система повторяющихся строк, с каждым поворотом меняющих оттенок смысла, позволяет представить картины почти визуально:

Восток и нежный и блестящий	В себе открыла Гончарова
В себе открыла Гончарова,	Павлиных красок бред и пенью,
Величье жизни настоящей	У Ларионова сурово
У Ларионова сурово.	Железного огня круженье.

Павлиных красок бред и пенью  
От Индии до Византии,  
Железного огня круженье —  
Вой покоряемой стихии...

От стиха «В себе открыла Гончарова» идут две «ветки»: «Восток и нежный и блестящий» и «Павлиных красок бред и пенью». Эти «ветки» и связаны между собой, и различны. Павлины Гончаровой и рождены Востоком, и отсылают к русской вышивке. Близость, но неоднородность — вот смысл «тавтологий» пантуна, и стихотворение Гумилева отражает сущность искусства художников. Начинается пантун со строки «Восток и нежный и блестящий» и ею же заканчивается. Яркое оперение текста имеет кольцевую структуру, восточный мотив опоясывает стихотворение; судьба и творчество двух художников преломляются в свете сияющего орнамента — стихотворного узора, основанного на повторе и чередовании составляющих его элементов.

Как выше сказано, «правая линия» лучей-дорожек, ведущих зрителя по залу, — так называемый «Крестьянский цикл». На самом деле, такой заголовок сужает тематику и, главное, стилистику картин Гончаровой. Но, в конце концов, не в названии дело. Многие из картин сама художница определила как «декоративные панно». Например, «Пейзаж с фигурами» (нач. 1910-х), в котором удивительная гибкость линий (ветки дерева, наклоняющаяся фигура человека, контур дороги) сочетается с изящной прорисовкой цветов, почти обвивающих дерево, подобно орнаменту. Кажется, рассматриваешь тканый узор, а не писанную гуашью картину. Зимней ее вариацией можно назвать полотно «Зима. Сбор хвороста» (1911) — по мнению И. Зданевича, отсылка к «японцам». Добавлю — и ко всем идиллическим пасторальям в крестьянском духе: перед нами — дерево с мягко крениющимися ветвями, крестьяне с охапками хвороста за спиной (хворост тоже имеет некий извив, легкую закругленность), в плавных изгибах дорога, небо с как бы кружащимися облаками, и все усыпано снежинками — красивыми и прихотливыми, похожими на цветы в летнем пейзаже.



Между тем в знаменитом «Мытье холста» (1910), «Стрижке овец» (1908–1909) и других полотнах, представленных рядом с ними, декоративность и тонкость узора сменяются тяжеловесностью и монументальностью. Близость этого этапа творчества Гончаровой к примитивизму безусловна: «фигуры словно замирают в действии — сборе фруктов, вязании снопов, косьебе...»<sup>19</sup>. В образах крестьянок проступают черты «скифских каменных баб», русских крашенных кукол, и понятно, что это — наследие Востока<sup>20</sup>, а не Запада, что настоящая Русь во многом (если не во всем) произошла из Азии. От этой мощи и какой-то почти звериной пластики страшновато: Гончарова срывает покровы привычной западной цивилизации и открывает сильное и дикое начало русского человека. Земля на картинах превращается в холст, на котором творится первозданный мир.

Гончарова видит, где искусство примитива граничит с кубизмом, и превращает скифских идолов в антропоморфных истуканов. «Крестьяне, собирающие виноград» (1913–1914) — логическое продолжение «русского» этапа. Футуристические и авангардные образы Гончаровой рождаются из этих «крестьянских» картин — либо «идиллических», либо «грубых», «одеревеневших» и «диких». Предреволюционная Россия смотрит на читателей черными глазами баб, сильные руки которых преобразуют землю, создают новый космос.

Не случайно непосредственно за «Крестьянским циклом» устроители выставки поместили абстрактные, лучистские, кубистические и «космические» композиции художницы. Новая пластика существует на грани с прежними изображениями, но Гончарова отменяет образную содержательность и расщепляет мир на лучи, геометрические фигуры, делит холст на отдельные части. «Пустота» (1913) написана за два года до «Черного квадрата» К. Малевича. «На кубистическом фоне растекается бесформенная белая зона со схематически обозначенной на ней глубиной»<sup>21</sup>. Одновременно плоскостная и втягивающая в себя, словно воронка, пустота своим простым, почти грубым белым цветом «рвет» картину, создавая ощущение пребывания в каком-то ином — непривычном — мире.

Рядом — «лучистский» портрет Ларионова, весь брызжущий золотыми облесками; лучистые лилии — искрящиеся, вспыхивающие, как пожар, внутри рамки... «Оригинально живописное построение лучей, обозначающих лепестки цветка... они обводятся тонким белильным контуром, заканчивающимся более широким мазком белил. Причем иногда эти мазки формируют освещенный условный объем верхней части лепестка»<sup>22</sup>. Очертания преобразуются в «сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения»<sup>23</sup>. И «лучистские», и кубистические картины Гончаровой демонстрируют идеи «всёчества», теоретически сформулированные И. Зданевичем. Если к этому прибавить пуантелистские пейзажи, «сезанновские» натюрморты и портреты, сделанные то в стиле «сюрреализма» Пикассо,

то в стиле примитивизма Пиросмани, можно метафору «всёчество» расширить до невыносимых границ и только поразиться тому, как русская художница сумела показать в своем творчестве «историю» (да и «теорию»!) живописи.

Прежде чем закончить описание авангардных творений Гончаровой, хочу пару слов сказать об отдельной «стенке» ее пошуаров. При создании пошуара используется трафарет для рисования. Гравюра или рисунок окрашиваются через «окошки», прорезанные в бумаге. Существуют две основные разновидности трафаретной печати: через жесткие трафареты, вырезающиеся из бумаги, картона, и через сетчатые трафареты, представляющие собой натянутую на раму тонкую ткань (шелкография). Среди пошуаров Гончаровой — «Театральные портреты» (в т. ч. образы Леонида Мясина, Тамары Карсавиной, Иды Рубинштейн).

Одно из моих открытий на выставке — *Испанки* Гончаровой. Им отведена отдельная часть зала, где властвуют над зрителями только испанские образы и мотивы — монументальные холсты, созданные художницей в Париже. Впервые после 1926 г. воссоединились части полиптиха «Испанки» (1923–1926), одна из которых принадлежит собранию Третьяковской галереи, а четыре других — музеям Парижа (два полотна — Музею современной истории, два — Центру Жоржа Помпиду<sup>24</sup>). Как и части цикла «Жатва», «Испанки» могут «собираться», «складываться» в полиптих только на выставках, и эта выставка — уникальная возможность видеть их вместе.

Этнический стиль в творчестве Гончаровой — нечто особое: русские крестьяне («примитивная жизнь, не то российские крестьянки, не то таитянки!»<sup>25</sup>), изысканные испанские гранд-дамы, «Еврейские женщины» — словно прообраз будущих испанок. Крымский степной мир «родил» в сознании художницы... персонажей... «Типы евреев, таких не похожих на наших, таких испанских. Глядя на своих испанок, я их потом узнала»... Витрина скромной еврейской лавочки, где соседствуют сахарная голова, кондитерские изделия, рыбы и бутылки с маслом — фон, на котором выступают три женских возраста, три ипостаси. Самая хрупкая, сидящая на стуле перед магазинчиком — закутанная в белое невеста. Две другие фигуры «проектируют» ее будущую жизнь: зрелая, полнокровная, красивая женщина и старуха с лицом, будто вырезанным из дерева»<sup>26</sup>.

В испанском цикле полное разнообразие стиля — от близкого к натурализму до ар деко и кубизма: «Две испанки» (нач. 1920-х) «Испанка с веером» (сер. 1920-х), «Испанки» (1922), «Осенний вечер (Испанки)» (между 1922 и 1927), шестичастная ширма «Испанки» (1923–1926), «Весна. Белые испанки» (1932) и др. Все они — разные. Более «ранняя» испанка с веером состоит вся из геометрических фигур, вписанных в затейливый цветочный орнамент. Очертания веера создают ритмический ряд картины, кажется, что вся композиция кружится, замыкается и размыкается, подобно вееру (варианту, кстати, павлиньего хвоста, столь любимого Гончаровой). Холст делится, как архитектурное

сооружение, на арки, которые и формируют эффект поворота, подчеркивая динамику изображения.

Как писала М. Цветаева, «тема — испанки... повторяется, т. е. повторяется только слово, наименование вещи и название встречающегося в ней предмета, веер, например. Ибо сам веер от разу к разу — другой. Ибо иная задача веера. Повторность чисто литературная — ничего общего с живописью не имеющая»<sup>27</sup>. Даже фигуры героинь «веерные», шарнирные ноги передают пластику фламенко.

В «Двух испанках» — декоративный вариант кубизма. «Дробный чеканный ритм объединяет все элементы изображения... Лица, обобщенные до знаков, подчеркивают симметрию композиции; жесты рук создают в ее центре веерообразное движение. Аскетичное звучание черного и белого цветов оживляется бархатистой живописной фактурой»<sup>28</sup>.

Весенние (белые) испанки более всего напоминают изысканно вытканый гобелен. Весна — фон из цветущих деревьев, словно покрывающих персонажей ажурными накидками из полупрозрачного гипюра. Флористический орнамент бело-розового оттенка выглядит как настоящая, объемная «материя», которую хочется потрогать, погладить рукой. Она рифмуется с облаками белых лепестков на деревьях. Мягкость, нежность, теплота поистине «кружевного» полотна чаруют и не отпускают от себя. Привычный образ ярких испанок на холсте Гончаровой преобразован: это новый поворот темы, именно белизна открывает истинную сущность южной цветущей красоты. «Лучший отзыв... недоуменный возглас одного газетного рецензента: “Mais ce ne sont pas des femmes, ce sont des cathédrales!” (Да это же не женщины, это — соборы!). Всё от собора: и створчатость, и вертикальность, и каменность, и кружевность. Гончаровские испанки — именно соборы под кружевом, во всей прямоты под ним и отдельности от него. Первое чувство: не согнешь. Кружевные цитадели»<sup>29</sup>.

Наконец, полиптих, стоять перед которым, кажется, даже вечности мало. В Париже Гончарова расписывала ширмы. Их «можно разворачивать, как группу панно, ставить углами, и тогда возникает иллюзия скульптурной глубины»<sup>30</sup>.

Пять частей ширмы. В центре — «двойная», складывающаяся, с двумя испанками. Итого — шесть героинь в черно-белых нарядах, будто отсвечивающих разными оттенками — веера, цветочного фона-орнамента — от коричневого до золотого. Как точно сказано у Цветаевой: «В Испании Гончарова открывает черный цвет, черный не как отсутствие, а как наличность. Черный как цвет и как свет. Здесь же впервые находит свою пресловутую гончаровскую гамму: черный, белый, коричневый, рыжий. Цвета сами по себе не яркие, яркими не считающиеся, приобретают от чистоты и соседства исключительную яркость. Картина кажется написанной красным, скажем, и синим, хотя явно коричневым и белым. Яркость изнутри. (В красках, как в слове, яркость, очевидно, вопрос соседства, у нас — контекста.)»<sup>31</sup>. Складки одежды — платья

и мантильи, полусложенные веера, неожиданные углы в орнаменте вокруг испанок — все это подчеркивает саму идею складывающейся и раскладывающейся ширмы, ее легкость, динамичность и важную функцию — игру с пространством, которое ширма может разделить, отгородить, преобразить.

Одни испанки отражаются в других, поздние (1930-х) даже немножко переключаются с портретами А. Головина, такие они яркие, цветущие, дышащие югом. Эти испанки «смотрят» на бледных, тонких, декоративных, спрятанных за орнаментом из магнолий на панно для столовой С. А. Кусевицкого. Огромное полотно — из московской частной коллекции. Гончарова занималась украшением виллы дирижера Сергея Кусевицкого, выполнила панно, эскизы мебели. И. Вакар рассказывает об этом: «Работы были проданы, и мы не знали, где они находятся. И вдруг, когда каталог выставки был почти готов, один коллекционер сообщил нам, что в Москве есть прекрасное панно. Выяснилось, что это именно оно. Ввели его в каталог буквально в последний момент»<sup>32</sup>. Рядом с панно — фигуры-марионетки, состоящие из странных очертаний и изгибов. Размышляя об *Испанках* Гончаровой, Э. Партон отмечает: «in *Espagnole*... the elegant elongation of the figure, the interesting play of different shapes, the evocative autumn colours, gay floral ornamentation and scumbles of paint, which intrude and disappear only to counterpoint the restrained and hieratic quality of the figure, are handled with great beauty and characteristic finesse»<sup>33</sup>.

Все это создано одним художником, владеющим стилями, красками и пространством.

В разделе «Книжная графика» — иллюстрации к «Слову о полку Игореве», «Сказке о царе Салтане»; символы евангелистов — дивные лики Ангела, Тельца, Льва и Орла; «Христос», предназначенный в подарок Н. Гумилеву (в центре — Спаситель, евангелисты — в четырех углах; вероятно, рисунок, сделанный к стихотворению поэта «Христос»); написанные графитным карандашом «Две испанки» — с отстраненными взглядами, в прозрачных мантильях из ажурной ткани.

Иллюстрации к сказке Пушкина, переведенной прозой на французский язык, представлены на развороте книги: справа — картинка (например, веселая острохвостая белочка — хвост изгибается, как веер, — на фоне голубой елочки и золотисто-оранжевого града с башенками, куполами, дворцами; по бокам — две «кариатиды»), слева — текст: Гвидон восхищается Лебедью («quel cygne! Que Dieu lui donne d'être joyeux comme moi!» — «Ай да лебедь — дай ей, Боже, / Что и мне, веселье то же») и строит для белочки хрустальный домик.

Цикл иллюстраций к «Слову о полку Игореве» необычен — вне привычной аффектации, связанной с лирическими сценами (плач Ярославны), и эпических массовости и масштабности в изображении битвы: «драматизм... передается... иносказательно, благодаря виртуозной стилизации изображений зверей и птиц, экспрессии орнаментальных построений... Архитектурные мотивы...

немедленно вызывают в памяти задники декораций, их отличает откровенно условная, плоскостная манера исполнения, но одновременно — четкость и подробность»<sup>34</sup>.

\* \* \*

Как толькоходишь в зал, видишь *три образа* Гончаровой. Два *Автопортрета* и один *Портрет* кисти Ларионова. Тоже своего рода маленький цикл. Веер лиц, ликов, обликов, отображений, выражений художницы. Вот она «с желтыми (тигровыми) лилиями» (1907–1908): букет-«факел», белая с голубыми и розовыми рефлексамии блуза, грубоватые руки — руки творца, на заднем плане холсты... и — взгляд, ироничный, веселый, как будто Гончарова слегка подшучивает над зрителем. «Стихия красок торжествует над предметной средой, которой противопоставлена еще более энергичная экспрессивная живопись переднего плана»<sup>35</sup>.

Гончарова приходилась двоюродной правнучкой жене Пушкина. Прадед художницы, Сергей Николаевич Гончаров, был родным братом Н. Н. Гончаровой-Пушкиной. А в эссе Цветаевой читаем: «Гончарова не в двоюродную бабушку пошла, а в сводного деда»<sup>36</sup>. И по Автопортрету это видно! Она и внешне похожа на Пушкина — чем-то неуловимым, но ясно ощущаемым. Может быть, «всёчеством», умением писать всё — тем же умением, которым обладал и Пушкин.

Еще одно — совсем косвенное — родство, возможно, придуманное, опозитизированное Цветаевой, размышляющей о предках художницы, — «родство» с Петром I: «Первый, о ком слышно, — Абрам Гончар. Абрам Гончар первый пускает в ход широкий станок для парусов. А России нужны паруса, ибо правит Петр. Сотрудник Петра. Петр бывает в доме. Несколько красок дочерей. Говорят, что в одну, с одной... Упоминаю, но не настаиваю. Но также не могу не упомянуть, что в одном позднем женском — (гончаровской бабушки) — лице лицо Петра отразилось, как в зеркале. Первый, о ком слышно, изобретатель, умница, человек, шагавший с временем, которое тогда шагало шагом Петра. Современник будущего — вот Абрам Гончар. Первый русский парус — его парус»<sup>37</sup>.

На «Автопортрете в старинном костюме» (1907–1908) изображена нежная красавица в этнографической стилистике. Удивительны и мягкость пластики, и мягкость красок. Две Гончаровых рядом — разные, как и все циклы, все периоды, все стили. Написаны портреты в одно время. Конечно, различие не как между лучизмом и пуантелизмом, здесь другое: покорительница стихий — и тихая девушка, творец-авангардист — и «лирическая героиня», полная света и тепла.

Но — самым первым, на «входе» — представлен портрет Гончаровой (ок. 1911) кисти Ларионова (один из многих, внутри зала мы увидим портрет 1915 г., им написанный). Слегка восточное лицо, то ли раскрашенное красками

(Гончарова любила разрисовывать сама себя «татуировками»), то ли затемненное падающими тенями, — лицо художника, такого, который изменит мир. Яркий примитивистский образ — воплощение силы и свободы: «запрокинутая назад голова на длинной шее, опущенные плечи, морщины, грубо обозначенные линиями, на зеленом фоне — дикий красный цветок и какие-то грабли, что ли, как будто вколотые в шею»<sup>38</sup>. Считается, что именно Ларионов уговорил жену оставить занятия скульптурой в пользу живописи. И получается так, что на выставку он тоже как будто нас приводит, представляя зрителю — ее: сначала появляется лицо Гончаровой в его изображении, потом — два «Автопортрета», и, наконец, открывается мир ее творчества.

Второй портрет Гончаровой (1915), сделанный Ларионовым, висит на границе первого и второго этажа. Также занимает как бы промежуточное место. Гончарова на фоне обрывков афиш спектаклей, к которым она делала декорации («Соq d'ог» — «Золотой петушок», «Въер»), она — мастер, руки опущены, скрыты, на переднем плане кисти художника. Как говорила сама Гончарова, Ларионов «видит меня из меня». Видит ее многогранность, непохожесть ни на кого, уникальность.

«Мне кажется, — писала Наталия Гончарова, — что живопись можно понимать определенно как переданное на плоскости при помощи красочного вещества стремление человека установить равновесие между внешним восприятием, внутренним миром, своими техническими и физическими возможностями»<sup>39</sup>. Живопись Гончаровой и отображает это равновесие: многогранная и необыкновенная, выходящая за рамки образа и даже полотна, стиля и направления, она переносит зрителя в театральный мир<sup>40</sup>, в мир костюма, в целом, за пределы, ограничивающие любое творчество, ибо этих пределов Гончарова не знала.

М. Ларионов создал «лирический принцип живописи», когда объект изображается «в ритмах... персонального восприятия» (эпос — «в категориях пространства и движения реальности») <sup>41</sup>. Картины Гончаровой — это и есть «движение живописи». Великолепная этническая (почти сарьяновская) «Разносчица апельсинов» (1911–1912), яркие и глазастые «Попугаи» (1910), объемный — будто трехмерный — «Натюрморт с барабулькой и магнолиями» (ок. 1928)... На выставке «Между Востоком и Западом» можно увидеть, насколько уникально дарование Гончаровой: «все темы, все размеры, все способы осуществления (масло, акварель, темпера, пастель, карандаш, цветные карандаши, уголь, — что еще?), все области живописи, за все берется и каждый раз дает. Такое же явление живописи, как явление природы»<sup>42</sup>.

Г. Аполлинер сказал, что «поэзия благосклонна лишь к избранному кругу поэтов»<sup>43</sup>. Если «поэзию» из данной фразы заменить на «живопись», а «поэтов» — на «художников», можно с точностью утверждать: Наталия Гончарова — одна из тех, кого живопись предпочитает.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Васильева Ж. Цветы на лице: Выставка Наталии Гончаровой — в Третьяковской галерее // Российская газета. 2013. 17 окт. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.rg.ru/2013/10/17/vistavka-site.html> (дата обращения 27.12.13).

<sup>2</sup> Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions4005/>. Дата обращения 29.12.13).

<sup>3</sup> Васильева Ж. Цветы на лице...

<sup>4</sup> Абросимова А. Самая дорогая русская художница // Литературная газета. 2013. 4 дек. № 48.

<sup>5</sup> Кабанова О. «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом»: Третьяковка открыла большую выставку художницы // Ведомости. 2013. 17 окт. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/17596561/goncharova-vo-vsem-cvete> (дата обращения 28.12.13).

<sup>6</sup> Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество) // Цветаева М. И. Соч.: в 2 т. М.: Худ. лит., 1988. Т. 2. Проза и письма. С. 102–103.

<sup>7</sup> См.: Chamot M. Gontcharova. Paris, 1972. P. 42.

<sup>8</sup> Шарп Д. А. К проблеме безобразного в искусстве Наталии Гончаровой // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: исследования и публикации / Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ. М.: Наука, 2003. С. 50.

<sup>9</sup> Баснер Е. В. Самый богатый красками художник // Наталия Гончарова: Годы в России. СПб., 2002. С. 14. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

<sup>10</sup> Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство: Мировая война в примитивистской живописи Наталии Гончаровой // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: исследования и публикации. С. 34.

<sup>11</sup> От заката до рассвета: [интервью с И. Вакар, одним из кураторов экспозиции «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом»; текст П. Сейбиль] // ВТБ России [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vtbrussia.ru/culture/gtg/ot-rassveta-dozakata/> (дата обращения 21.01.14).

<sup>12</sup> Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство... С. 38.

<sup>13</sup> Пространство живописи русского авангарда: [интервью с искусствоведом Г. Г. Поспеловым; текст Е. Черемных] // Фонд «Русский мир». [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.russkiymir.ru/russkiymir/ru/magazines/archive/2008/03/article14.html?print=true> (дата обращения 10.01.14).

<sup>14</sup> Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. М. Ларионов. Живопись. Графика. Театр: книга-альбом. М.: Галарт; RA [Русский авангард], 2005. С. 114.

<sup>15</sup> Рылёва А. Н. «Синяя всадница» Наталия Гончарова // «Амазонки авангарда» / Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ. М.: Наука, 2004. С. 106.

<sup>16</sup> Там же. С. 107.

<sup>17</sup> Гончарова Наталия Сергеевна. Павлин (стиль русской вышивки) (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: [http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/2435](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2435). Дата обращения 13.01.14).

<sup>18</sup> «В малайской народной поэзии **пантум** (точнее, “пантун”) — это импровизированные четверостишия (обычно с тематическим параллелизмом), иногда соединяемые в цепочку так, чтобы 2-й и 4-й стихи каждой предыдущей строфы повторялись как 1-й и 3-й стихи следующей строфы» (Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 195).

<sup>19</sup> Баснер Е. В. Самый богатый красками художник. С. 11.

<sup>20</sup> К. Ичин пишет, что «русские неопримитивисты возрождали родную стари-

ну — традиционные художественные формы Востока. Иными словами, русские художники в востоке родной Сибири (каменные бабы) узнавали черты примитивистских культур Африки и Океании (деревянные и каменные идолы)» (Ичин К. Истоки русского авангарда: Африка // *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. 2011. Vol. 17. № 2. P. 158).

<sup>21</sup> Дуксина И. Н. Гончарова и Татлин (1913–1915) // «Амазонки авангарда». С. 119.

<sup>22</sup> Витурина М. П. Сравнительный анализ творческого метода Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: исследования и публикации. С. 150–151.

<sup>23</sup> Михаил Ларионов. Лучи «полуночного солнца». [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.c-cafe.ru/days/bio/52/018\\_52.php](http://www.c-cafe.ru/days/bio/52/018_52.php) (дата обращения 15.01.14).

<sup>24</sup> О том, как после смерти Гончаровой и Ларионова 66 их работ осталось во Франции, см. в интервью Г. Г. Поспелова (примеч. 13).

<sup>25</sup> Поспелов Г. Г. Глава 1. 1900-е годы // Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. М. Ларионов. Живопись. Графика. Театр. С. 65.

<sup>26</sup> Гончарова Наталия Сергеевна. Еврейские женщины (Еврейская лавочка) (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: [http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/2433](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2433). Дата обращения 18.01.14).

<sup>27</sup> Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 95.

<sup>28</sup> Гончарова Наталия Сергеевна. Две испанки (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: [http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/266](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/266). Дата обращения 28.01.14).

<sup>29</sup> Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 101.

<sup>30</sup> Пространство живописи русского авангарда...

<sup>31</sup> Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 88.

<sup>32</sup> От заката до рассвета...

<sup>33</sup> Parton A. Natalia Goncharova. 2. Working methods and technique // Oxford University Press. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.moma.org/m/explore/collection/art\\_terms/2229/0/2.iphone\\_ajax?klass=artist](http://www.moma.org/m/explore/collection/art_terms/2229/0/2.iphone_ajax?klass=artist) (дата обращения 29.01.14).

<sup>34</sup> Фомин Д. В. Театральные аллюзии в книжной графике художниц русского авангарда // «Амазонки авангарда». С. 303.

<sup>35</sup> Гончарова Наталия Сергеевна. Автопортрет с желтыми лилиями (сайт Государственной Третьяковской галереи. Режим доступа: [http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/265](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/265). Дата обращения 5.01.14).

<sup>36</sup> Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 89.

<sup>37</sup> Там же. С. 66.

<sup>38</sup> Кабанова О. «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом»...

<sup>39</sup> Гончарова Н. С. [Заметки о живописи. Париж]. Рукопись на 3 л., л. 1 // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180.

<sup>40</sup> Который, кстати, художница не слишком любила и создавала декорации не особенно охотно.

<sup>41</sup> Пространство живописи русского авангарда...

<sup>42</sup> Цветаева М. И. Наталия Гончарова (жизнь и творчество). С. 104.

<sup>43</sup> Аполлинер Г. Поль Фор // Аполлинер Г. Исчезновение тени. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 221.

Виртуальная версия выставки Н. Гончаровой «Между Востоком и Западом» размещена на сайте Третьяковской галереи. Режим доступа: <http://vtbrussia.ru/culture/gtg/goncharova/virtual/tour.html>



## Разгадка тайны о любимой иконе Марины Цветаевой

Подготовка к тарусским кострам и общение с тарусянами помогли раскрыть давние тайны из жизни Марины Цветаевой, которые не были известны маститым, всемирно известным исследователям ее творчества. Расскажу об одной из тайн, которая открылись нам в Тарусе и стала достоянием участников Цветаевских костров на всех континентах.

С 2000 года, готовя первую книгу «Цветаевские костры», внимательно читал письма Марины Цветаевой из Парижа в Прагу к ее удивительному чешскому другу Анне Антоновне Тесковой, руководителю чешско-русского общества «Еднота». С лета 1922 года до ноября 1925 года семья Цветаевой жила в эмиграции в Чехии. А. Тескова в детстве жила в России, хорошо говорила по-русски и, вернувшись в Прагу, была восхищена поэзией и личностью Марины Цветаевой. Анна Антоновна много раз приезжала из Праги к Марине в села Мокропсы и Вшеноры, чтобы привезти подарки детям и помочь обустроить жизнь. Марина посещала в Праге Анну Тескову, а мама Анны для Марины играла на рояле произведения Шопена, чью музыку, как и музыку Моцарта, любила Цветаева.

Переехав из Чехии во Францию, Марина сохранила очень теплые и доверительные отношения с А. Тесковой, посылая ей откровенные и дружеские письма. Анна Антоновна прилагала большие усилия, чтобы обеспечивать талантливого поэта Цветаеву материальной поддержкой в виде «пенсии Массарика», которую Марина начала получать в Чехии с 1923 г. и получала до 1932 г., даже проживая в Париже, куда переехала с семьей в ноябре 1925 г.

Обратил внимание на последнее письмо Цветаевой к Тесковой, написанное 12 июня 1939 г. в вагоне поезда, увозящего Марину с сыном Муром из Парижа на советскую землю, где ее ждала гибель. Марина пишет Анне Тесковой: «На прощание посидели с Муром, по старому обычаю, перекрестились на пустое от ИКОНЫ место (сдала в хорошие руки, ЖИЛА И ЕЗДИЛА СО МНОЙ с 1918 г.) — ну, когда-нибудь совсем расстанемся, СОВСЕМ! А это — урон, чтобы потом — не страшно — и даже не странно было...» (выделено мной. — *Б. М.*).

Письма Марины к Тесковой изданы проф. В. Морковиним в Праге в 1969 г. и хорошо известны исследователям ее жизни и творчестве. Однако ни в одном из трудов, включая уже опубликованные Дневники Цветаевой, воспоминания Ариадны Эфрон, записи многочисленных бесед Вероники Лосской (Париж) с десятками людей, знавших Марину Цветаеву, не сказано — КАКАЯ ИКОНА была любимой у Марины Цветаевой и находилась рядом с ней все годы эмиграции.

Вопрос о любимой иконе Марины мы задавали главным специалистам по Цветаевой: Анне Саакянц, Ирме Кудровой, Льву Мнухину, Марии Белкиной, Елене Коркиной, Льву Турчинскому (все из России), Галине Ванечковой (Чехия), Веронике Лосской (Париж), Виктории Швейцер (США), которая много лет жила в Тарусе и встречалась там с Ариадной Эфрон.

Наши поиски проходили и в архивах главных музеев Марины Цветаевой в Москве, Болшеве, Тарусе и Александрове... Никто не мог ответить на этот вопрос, нигде не было информации о любимой иконе Марины Цветаевой.

Анна Саакянц, много лет работавшая с Ариадной над архивом Марины Ивановны, сказала мне, что «церковная тема в советских условиях была абсолютно запретной для Ариадны, потому и об иконах никогда она со мной не говорила».

Пытались догадаться, какой могла быть любимая икона Марины Цветаевой, читая книги о ее жизни и творчестве, вышедшие из-под пера Анастасии Цветаевой, А. Саакянц, И. Кудровой, Ю. Каган, В. Лосской, М. Белкиной. Нет упоминания о любимой иконе и в книге воспоминаний Ариадны Эфрон «Марина Цветаева». Рождались догадки и предположения.

Любимой у Цветаевой могла быть икона Георгия Победоносца — ведь уезжала Марина с дочерью Алей в эмиграцию из Москвы, чей герб изображен на этой иконе. К тому же в воспоминаниях актрисы Марии Гриневой, дружившей с Мариной Цветаевой, читаем: «...при отъезде в эмиграцию Цветаева говорила, что там у нее обязательно родится сын Георгий».

А может быть, это была икона Иоанна Богослова, но тогда — какая именно, так как существует более 12 разных видов иконы Иоанна Богослова.

С большой вероятностью любимой иконой могла быть икона «Взыскания погибших», перед которой Марина и Сергей Эфрон венчались в 1912 г. Ведь Марина с Алей уезжали из Москвы в эмиграцию к Сергею, который пропал в 1918 г. и неожиданно обнаружился в Чехии после трех лет безвестности. Такая икона могла стать символом веры Марины в то, что ее муж Сергей жив.

Из других икон Марине была известна почитаемая тарусянами икона Калужской Богоматери, которая находилась в Воскресенском храме в Тарусе, где Марина и Ася летом часто бывали с родителями. И, конечно, Марина восхищалась знаменитой в России иконой-шедевром «Святой Троицы», созданной гением Андрея Рублева. Одна из красивейших древних икон «Богородица с младенцем» находилась в Музее изящных искусств, созданном отцом Марины — Иваном Владимировичем Цветаевым. И эта икона могла быть любимой у Цветаевой.

Тайна любимой иконы поэта не давала покоя...

И Цветаевский костер вновь озарил нас открытием. Субботним вечером 6 октября 2001 г., перед воскресным Цветаевским костром в Тарусе, Наталия Смирнова, хозяйка избы, где мы с женой остановились, пригласила Татьяну

Правдивцеву — бывшую многолетней соседкой и доверенной помощницей Ариадны Эфрон в Тарусе. Татьяне Владимировне я задал безнадежный вопрос:

— Не говорила ли Ариадна при вас о любимой иконе своей мамы?

Ответ Правдивцевой нас поразил, как удар молнии.

— Да, я знаю об этом. Это икона Иоанна Богослова. Как-то в середине 60-х годов приехал в Тарусу знакомый Ариадны Сергеевны из Парижа и привез ей некоторые вещи ее мамы, в том числе и любимую икону Марины Цветаевой.

— И вы видели эту икону?

— Конечно, видела, но сейчас, почти 40 лет спустя, хорошо ее не помню. Но я знаю людей в Тарусе, которые взяли икону на реставрацию, так как она была испорчена при хранении.

Т. Правдивцева дала нам телефон тарусского художника Евгения Утенкова и его жены Катерины, которые занимались реставрацией и росписью Воскресенского храма в Тарусе.

На встрече Е. Утенков долго вспоминал о событии сорокалетней давности. От него мы узнали, что по просьбе Ариадны Эфрон, на встрече без огласки, куда его привела Т. Правдивцева, он получил от Ариадны Сергеевны для реставрации поврежденную любимую икону Марины Цветаевой «Иоанн Богослов. Благое умолчание». Катя, жена Евгения отметила, что такая икона Иоанна Богослова, где апостол Иоанн приложил персты к устам «в молчании» очень редко встречается в наших храмах и ее не знают многие церковные служители. Удивительным стало подтверждение ее слов, так как наша с женой попытка в начале 2002-го найти эту икону в главной московской церкви Иоанна Богослова, что на Тверском бульваре, рядом с Театром им. А. С. Пушкина, не дала результата. А служительница сказала, что «Иоанн Богослов в молчании» ей неизвестен.

Прорись этой иконы нашла для меня в сборнике икон Исторического музея Ирина Козмидиади, дочь моего замечательного друга со студенческих лет — Наташи Орловой. Ирина уже несколько лет занималась иконописью и заметила, что сама эту икону никогда в храмах не встречала.

Летом 2002 года образ иконы «Иоанн Богослов в молчании» я неожиданно встретил и приобрел в Морозовской церкви, что в деревне Льялово — недалеко от Зеленограда, где мы живем. Этот образ, как и прорись иконы, впервые для всех цветаевцев мы представили в книге «Цветаевские костры» 2002 года. Реакцией на публикацию стали многочисленные газетные статьи в России, Америке, Чехии, Франции, Италии. А в конце 2003 года уже на телевидении (московский канал ТВЦ) один служитель церкви задавал зрителям вопрос:

— Знаете ли вы, какая икона была любимой у Марины Цветаевой?

Однако тайна местонахождения «живой» цветаевской любимой иконы оставалась нераскрытой. Как считала Татьяна Владимировна, видимо, после

смерти Ариадны в 1975 году в Тарусе органы забрали все цветаевские рукописи и знаковые предметы, хранившиеся у Ариадны.

В 2008 г. я начал готовить материалы для второй книги «Всемирные Цветаевские костры» и внимательно изучал свидетельства, в которых речь шла о предметах, принадлежащих Цветаевой и оставшихся в России. Обратил внимание на запись в каталоге выставки к 100-летию Марины Цветаевой от 1992 г. На с. 152 каталога в п. 348 читаю: «Икона “Иоанн Богослов”, начало 18 века., поступила от А. А. Шкодиной в 1978 г., ГЛМ КП 53549-9».

Цветаевцам известно, что Ада Александровна Шкодина-Федерольф — самая близкая и верная подруга Ариадны, вынесшая вместе с Алей все тяготы Туруханской ссылки. Шкодина жила с Ариадной последние годы в Тарусе и в 1975 г. похоронила Алю на Тарусском кладбище.

Сама Ада Шкодина скончалась в 1982 г. в Тарусе и похоронена на том же старом тарусском кладбище, рядом с могилой Ариадны, о чем говорила надпись на скромном камне. 9 октября 2010 г., в день, когда на высоком берегу Оки, недалеко от бывшей цветаевской дачи «Песочная», был открыт памятник Ивану Владимировичу Цветаеву, Наталья Сергеевна Смирнова установила достойный памятник и на могиле Ады Шкодиной.

Именно Ада Шкодина, по завету Ариадны, утаила от органов, сохранила и передала в 1978 г. в Государственный литературный музей ряд вещей, принадлежавших Марине Цветаевой: обручальное кольцо Сергея Эфрона; серебряный браслет Цветаевой; «мистический браслет», расколовшийся на руке у жены Эренбурга в день гибели Марины Цветаевой 31 августа 1941 г.

Среди этих раритетов Ада Шкодина передала в ГЛМ и икону «Иоанн Богослов», однако, в каталоге не было указано, кому принадлежала эта икона, и не был представлен образ этой иконы.

В 2008 г. я приехал в ГЛМ и подарил книгу «Цветаевские костры» с текстом о любимой иконе Марины Цветаевой. Но увидеть икону «Иоанн Богослов» из наследия Ариадны Эфрон, которая поступила от А. Шкодиной, мне не удалось, так как тогда в ГЛМ шли длительные проверки запасников высокой комиссией.

Осенью 2009 г. вновь приезжаю в ГЛМ, чтобы подарить свою новую книгу о Борисе Пастернаке «Лара моего романа», написанную по дневниковым записям моих бесед в течение семи лет с Ольгой Ивинской (1912–1985), последней любовью и музой Пастернака. Целый ряд эпизодов о Цветаевой и Ариадне, включая пребывание Ольги в Тарусе у Ариадны Эфрон в июне 1960 г., описаны в нескольких главах книги «Лара...». Широкому читателю мало известно о том, что Ивинская стала близкой подругой Ариадны Эфрон после их беспримерной борьбы за честь и жизнь Пастернака во время травли поэта советскими властями в Нобелевские дни октября 1958 г.

После смерти Пастернака О. Ивинская и ее дочь Ирина были арестованы и брошены в мордовские лагеря. Ариадна организовывала отправку посылок

невиновным «женщинам Бориса Пастернака» и написала им в общей сложности более сотни писем.

В одном из этих писем Ариадна написала, что ничего из наследия Марины Цветаевой не отдаст в ЦГАЛИ, а передаст в Литературный музей. Несомненно, об этой воле Ариадны знала ее ближайшая подруга, солагерница сталинской поры Ада Шкодина.

В 2009 году свою книгу «Лара...» я вручил в ГЛМ заведующему отделом классической литературы Александру Борисовичу Галкину, оказавшемуся большим поклонником творчества Пастернака. В разговоре перешли на тему Марины Цветаевой. Когда я попросил Александра Борисовича помочь посмотреть на «цветаевский экспонат» в запасниках ГЛМ, неожиданно услышал:

— Да она у нас на этаже, в последнем зале находится — икона Марины Цветаевой «Иоанн Богослов».

Содрогнулся от такой мистики: таинственная икона Цветаевой, пропавшая в 1939 г., представлена в выставочном зале ГЛМ через 70 лет? Мы пошли в дальний зал. Галкин подводит меня к застекленному экспонату. Взглянул, и у меня что-то оборвалось внутри.

В золотом отсвете с иконы на меня смотрел старец с нимбом святого, склонившийся над книгой и приложивший персты к устам. На его лбу и задумчивом лице лежали вековые морщины, из-за левого плеча выглядывал ангел с крылами. Справа в верхнем углу иконы ясно читалась старославянская пропись: ИОАНН БОГОСЛОВ!

Под иконой прочитал текст музейной таблички:

Иоанн Богослов  
Начало XVIII века  
Дерево, левкас, масло, золото  
Икона принадлежала М. И. Цветаевой.

Вспомнил главный жизненный девиз Марины Цветаевой: «НЕ СНИСХОЖУ». Ведь что-то глубинное из этого девиза воплощалось в иконе, говоря людям: *не ропщу, несу свой крест — «Одна за всех — за всех — противу всех»*.

Ада Шкодина свято исполнила завет Ариадны — сохранила и передала в Государственный литературный музей на обозрение всего мира любимую икону Марины Цветаевой. Теперь есть надежда, что эта икона сможет вернуться в дом в Борисоглебском переулке, д. 6, откуда она с Мариной и Алей уехала в эмиграцию и в 60-х годах XX века тайно вернулась на Родину.

*И. И. Борисова*

## Орловская надомная резьба конца XIX – начала XX века

*И что это, дома теперь строят, эти  
многоэтажки, гладкие, с дырами-окнами!  
Глазу не на чем остановиться! Смотреть —  
скушно.*

Орловские старожилы о новостройках  
на месте старых деревянных домов,  
украшенных резьбой (1970-е гг.)

Начало современному городу Орлу положено в 1566 г., когда на правом берегу реки Орлея, или Орель (теперь это река Орлик) у впадения ее в Оку для нужд охраны южных границ Московского государства по повелению Ивана Грозного был построен острог, а по правому и левому берегу реки Орлик возникли слободы.

В 1779 г. был создан генеральный план застройки города Орла. Застройка осуществлялась в основном деревянная, такой же она оставалась в XIX – нач. XX в. Об искусстве украшать дошедшие до нас деревянные дома можно судить по прорезной пропильной резьбе. Появление пропильной резьбы стало возможным в результате совершенствования орудий труда — появление коловороты, различных пил (лучковых, ножовок, лобзиков), массового применения гвоздей и пиленого леса в условиях петровских преобразований, вызвавших политический и экономический подъем страны. Возникнув во вт. пол. XVIII в., пропильная резьба начинает распространяться на домовое строительство. Сравнительная легкость изготовления, дешевизна и большие изобразительные возможности декора обеспечили ей широкое распространение. Необычной популярности пропильной резьбы способствовала также тенденция к низкому декоративному рельефу на архитектурных украшениях, что вызвано стремлением обеспечить резьбе долголетие на свежем воздухе, способность противостоять атмосферным влияниям.

Занимая основательное место в орловском городском декоре деревянных строений, пропильная резьба определяет лицо старинных улиц Орла, в их числе — сохранившие свое название от прежних слобод и от тех, что строились по пути прохождения дорог — на Москву, Карачев, Кромы, Курск. Для создания декоративной резьбы использовали сосну и ель — наиболее прочные и долговечные по сравнению с другими древесными породами. Как и во всем центре России, декор выполнялся только на главных уличных фасадах строений и, огибая углы (на метр, полметра) выходил на боковые фасады. Реже деко-

рировались две, три и даже четыре стороны дома. Резьба с главного фасада продолжалась на боковой стороне, где располагался (во дворе) вход. Декором украшались основные, конструктивные части дома: наличники окон, пилястры, кронштейны, подзоры карнизов, чердачные фронтоны.

Наличник служит для прикрытия зазора между оконной рамой и срубом — это его рабочее назначение. В деревянной народной архитектуре наличник появился в середине – вт. пол. XVIII в., развившись из около оконных обрамлений небольших волоковых оконеч. Он вошел в число ведущих декоративных деталей в резном оформлении дома. Были разработаны два основных его вида: 1) окладной, дощатый, с *малым* выносом вперед оклада вокруг оконного переплета; и 2) с раскрепованным карнизом, с *сильным* выносом оклада вперед.

Второй вид, в зависимости от характера карниза, имеет свои отличительные особенности: наличники могут быть с горизонтальным карнизом, с треугольным фронтоном (наличник «конем» с одним или двумя разрывами фронтона); могут быть также навершия в виде различных арок или — кокошника; также — волютообразные, то есть в виде двух спиральных завитков.

Конструкция раскрепованного наличника складывается из следующих элементов: верхняя часть навершия, состоящая из карниза и подкарнизной доски — очелья; нижняя часть, то есть подоконная доска; и боковые стойки. Все эти элементы украшаются с разной степенью щедрости. Пропильной или прорезной декор над карнизом наличника называется гребешком. Если украшение расположено под карнизом и сбоку боковых стоек — это ушки, они часто украшают окна, имеющие ставни. Узор, продолжающийся от боковых стоек вниз и выходящий за пределы подоконной доски, называется капельками, которые могут быть выполнены пропильно-прорезной или объемной резьбой.

Декор наверший орловских наличников складывается в самые различные сочетания. Так, может быть выделен только гребешок, а карниз и очелье имеют скромный узор. Или — сложный витиеватый узор заполняет очелье и задает тон всей резьбе наличника. Навершию наличника вторит узор подоконной доски. Мотив деревянного декора, заданный наличником, подхватывается декором подзоров, пилястр, кронштейнов.

Подкарнизники, соответственно их названию, идут под карнизами зданий, а также — наличников на всем протяжении, в один, два, иногда в три ряда, в виде следующих друг за другом уступов. Они вытянуты в ряд. Для усиления и подкрепления декора карниза на фризе использовались кронштейны. Потеряв основную функцию (поддерживать), они служили украшательским моментом, особенно приметным в домах орловских состоятельных купцов<sup>1</sup>.

А. Мандель подчеркивает, что мастера строили дом от начала до конца ручным способом, пользуясь немудреным инструментом: топором, долотом, ножом, разными пилами. Художественная прорезь древней сквозной резьбы

была ими заменена механической пропиловкой. Но по-прежнему необходимым в работе был топор, о котором в народе сложено немало метких поговорок: «Топор-кормилец», «И клин тесать — мастерство казать», «Топор — все-му делу голова», «Думает плотник топором».

А. Мандель особо отмечает также проявившееся в стилистике орловской надомной резьбы тонкое понимание мастерами условий окружающей их природы. Они соотносили деревянные орнаменты с естественным освещением. Солнечный свет в наших местах не столь яркий и контрастный, как в южных широтах, а более рассеянный и мягкий. Если в построении декоративного решения наиболее массивная узорная причелина (в отличие от других, вспомогательных) расположена ближе к стене, то здесь сказывается тонкий расчет: более тяжелая и затененная кровлей, она, тем не менее, производит впечатление почти невесомых прозрачных плетений, вызывая ощущение легкого кружева<sup>2</sup>.

В декоре городского деревянного жилища XIX – нач. XX в. преобладали народные традиции. Орловские старожилы свидетельствуют, что на Щепном рынке продавались шаблоны, изготавливаемые самими плотниками — народными мастерами. Будущие заказчики покупали эти шаблоны, а мастера-плотники (они же — мастера надомной резьбы) по этим шаблонам составляли узорочье дома. Шаблоны создавались как элементы декора, а не как декоративное целое (типа наличника, цельного украшения фронтона и т. п.). Они не копировались, а варьировались, поэтому составление узоров из заранее заготовленных деталей было процессом творческим.

В архивах области не сохранилось имен плотников — создателей надомной резьбы. В экспедициях сотрудников Орловского музея изобразительных искусств, предпринятых с 1960–1970-х гг., выявлено, например, что в Болхове жили потомственные мастера Маклаковы; в селах Гостомль и Кутафино Кромского р-на встретились потомки плотников, которые собирались в артели и ходили плотничать в Болхов и Орел. Они же украшали резьбой дома богатых купцов и мещан. В Орле, по свидетельству (в 1968 г.) потомственного краснодеревщика Николая Игнатьевича Чернобая, на Щепной площади жили мастера Чушкины, которые работали в самом городе Орле и по выездам. Для узоров они использовали специальные альбомы. На ул. Безбожников (ныне ул. Гагарина) были известны Строгаловы. Они работали примерно до 1928 г., получали заказы на украшение церковных иконостасов, надомной резьбы. Старожилы дома № 54 на ул. Черкасской нам поясняли, что украшали его местные мастера, жившие «в сторону больших номеров по этой улице, работали примерно до 1900-го года». На этой улице сохранились еще два дома (№ 69 и 71), украшенные резьбой, которую (можно предположить) выполнили именно те мастера. В города Орловской губ. наезжали также плотники из Калуги, Тулы, Рязани и других мест.



В резьбе на орловских домах прослеживается тяготение резчиков к геометрическому, растительному, антропоморфному, зооморфному и орнитоморфному орнаментам. Виртуозность мастеров можно назвать творческим поиском. Поставив дом и принимаясь за резные украшения, мастер серьезно заботился о том, чтобы не было «лепки», как поясняли потомки прежних мастеров плотничного и резного дела (с некоторыми из них нам удавалось побеседовать по селениям Орловской обл.). Это означает: добиться того, что в резном украшении дома нет громоздкости, а рисунок узоров — ясный, незапутанный: «тогда красота будет». «Понимающий в этом деле мастер всегда присмотрится к резьбе домов у других хозяев села, города, где-то в поездках по своим делам, и что-то использует из подсмотренного в своих украшениях. Каждый талантливый плотник всегда делает, находит ту точку, которую он может сделать», — читаем в полевых записях об оценке старинного искусства плотника-резчика.

Надомная резьба изобилует солярными знаками, символизирующими жизненную энергию и занимающими важное место в украшении наличников, фронтона домов, крыльца. Солярная символика может охватывать весь облик дома, включая розетку — «солнце», традиционно обрамляющую слуховое окно. «Ходит одиноко огненное око, всюду, где бывает, взглядом согревает» — гласит народная загадка о солнце. Или: «Из окна в окно готово веретено» (солнечный луч). Без окон не может быть жилого дома, по этому случаю также была придумана загадка: «Круг хаты — синие лопаты». Существовали также различные пословицы, поговорки: «Не прорублены окошки, так решетом свету не наносишься». Есть окошко — есть и свет в доме: «Придет солнышко и к нашим окошкам». А если в бедных домишках окошки маленькие, так ведь и на то есть пословица: «Окошечко маленькое, а в него все видно». Это в богатых домах «окнища — барская затейница»<sup>3</sup>.

Среди «домишек» здешнего бедного люда выделялся в XIX в. на 2-й Пушкинской улице дом, в котором родился и жил (в 1874–1891 гг.) знаменитый русский писатель Леонид Андреев, ныне это Дом-музей его имени. Возведенный в 1874-м году на высоком красном цоколе, он казался тогдашним жителям значительным, «громадным». Фасад, наличники больших окон с выразительным выносом оклада вперед обильно украшала кружевная прорезная резьба — по проекту отца писателя. Отец был землемером-токсатором, человеком обеспеченным. На Пушкинских слободах жил тогда всякий мастеровой люд: сапожники, пенькотрепальщики, кустари-портные и иные «свободных профессий представители». А отца Леонида Андреева на улице звали барином, так как он был образован и состоятелен. Соответственно — и дом его был ему под стать.

Почти на всех домах специфичны остроконечные, ритмично чередующиеся формы «копий». Они напоминают о событиях далекого прошлого, о жизни

предков, подвергавшихся частым варварским набегам на наш край. В Орле часты были пожары, иногда испепелявшие дотла массы деревянных построек, а вместе с ними бесследно исчезала и редкостная резьба. Однако священные традиции охраны родных рубежей оставались в памяти живых, и на вновь выстроенных домах снова появлялись копьеобразные узоры.

Красив со своими копьеобразными рисунками кружевной узор на известном в Орле «доме Потемкина» (по ул. Карачевской), в котором родился и провел детские годы известный русский поэт Серебряного века П. П. Потемкин. Ныне дом принадлежит Детской художественной школе изобразительных искусств и народных ремесел (*фото 1*).

В орловской резьбе существуют также мотивы луны и звезд<sup>4</sup>. Так, на доме № 33 (по ул. 5 Августа) в оконных ставнях прорезаны сплошные силуэты, на одной ставне — месяц, на другой — звезда. Ставни служат уединению хозяев и членов их семьи после проведенного дня, чтобы ни любопытные прохожие, ни посторонние шумы не мешали. А первые лучи солнца посылают свет, проникающий через фигурные отверстия в ставнях, закрытых на ночь, и он как бы приветствует живущих в доме с наступлением нового дня. Хотя, как вспоминают старожилы, в старину здешние обыватели «просыпались с мычанием коров и с колокольным звоном».

Специфичен в рисунке узоров также мотив волны — на фронтоне и наличниках, возможно, в память о тех временах, когда Орел был задействован в торговом речном судоходстве по реке Оке.

В оформлении верха наличников присутствуют узоры, построенные из S-образных элементов. В совокупности они ассоциируются с изображением бегущего коня, змей и птиц, клюющих зерно; или с предстоящими павами, с их распущенным, как веер, хвостом (*фото 2*). Одни сюжеты выполнены предельно условно, декоративно, другие — более реалистично. Они имеют профильное прочтение, но встречается изображение животных и птиц также анфас. В оформлении гребня наличника на доме № 33 на 1-й Курской улице центр композиции — это стилизованный образ крупной птицы. Она напоминает орла, дана фронтально, с крупной головой и мощными раскрытыми крыльями, которые прорастают растительными побегами<sup>5</sup>.

В верхней части наличников часто встречается стилизованная женская фигура, напоминающая берегиню русской северной вышивки. Она поставлена фронтально в центре узорной композиции и тоже прорастает замысловатыми растительными побегами. Увлечение таким мотивом, возможно (если принять во внимание устное свидетельство об этом, полученное нами от старожилков г. Ливны Орловской обл.), связано и с тем, что в здешние города завозили свои шаблоны плотники-мастера из Костромской, Ярославской губерний.

Обычен для узорочья орловских домов также мотив древа жизни: на стоянках наличников и на пилястрах — в технике накладной резьбы. На пилястрах

(подобно холстинным полотенцам) высокое дерево «произрастает» из вазона. Характерна для них и так называемая «русская виньетка», составленная из переплетающихся S-образных и производных от них фигур с розеткой в центре композиции.

Любопытен на орловских домах мотив «рожицы» — условного контурного изображения человеческого лица с обозначением на нем глаз, носа, губ, выражающих «грусть» или «радость». Мотив «смеющегося лица» встречается и в соседних областях, например, Тульской<sup>6</sup>. Рожницы выполнены с добрым юмором. В Орле подобный мотив обнаружен, например, в украшении лобовой доски дома № 50 на ул. Панчука (*фото 3*), на которой в узоре обозначены смеющиеся рожницы разного рисунка. Одни — с бородой, которая, в свою очередь, тоже является смеющейся рожницей; и в колпаке, наподобие скоморошьего. У других рожниц рот раскрыт в удивлении; а если мысленно перевернуть изображения, то возникают рожницы, у которых рот искривлен в «унынии». Между ними снова — смеющаяся рожница собственного рисунка. У всех рожниц глуповатый вид. Удалось обнаружить также образец рожницы на одном из домов на ул. Пушкинской — в украшении наличника окна: глуповатая и веселая круглая рожница помещена приемом накладной резьбы наверху стояков наличника.

В литературе высказывается предположение, что «прообраз “смеющегося лица” в надомной резьбе существовал в глубокое время. В VIII–X вв. люди из племени кочевников-булгар, появившиеся на Волге, носили пояса с бляшками в виде человеческих лиц. Лица на поясах и те, в наличниках, очень похожи, выполнены в одной манере. Это наводит на мысль о том, что резчики изображали лики, памятуя о любимых в народе потешниках-скоморохах. Но это лишь догадка»<sup>7</sup>.

В надомной резьбе города есть и примеры модерна. Так, дом № 116 по ул. Карачевской (*фото 4*), принадлежавший в свое время (по словам его жителей в 1969 г.) купцу Бологову, производителю и продавцу пива, повторяет, за исключением мелких элементов, резное оформление дома в г. Мценске на ул. Щемиловской. По воспоминаниям же старожилов в Мценске (полученных нами в том же 1969 г.), этот дом украшал мастер Писчухин («уличная кличка»). Он был хозяином мастерской, в которой работали столяры, они же занимались и надомной резьбой. Быть может, с именем Писчухина связано и создание декоративного резного оформления названного дома в Орле, выделяющегося здесь крупнолопастным украшением наличника.

Другой особо приметный дом есть на ул. Панчука: он украшен в стиле классицизма с элементами барокко (*фото 5*). Выстроен в 1850–1860-е гг. купцом Ильмениным для любимой дочери как подарок к ее свадьбе. Во вкусе купца было наделить узорочье дома крупными рельефными изображениями разных фруктов.

Старых деревянных домов в Орле остается всё меньше — на их месте вырастают современные жилые и торговые массивы. Город во многом теряет свой исторический облик. В 2011 г. редакция газеты «Коммунальные услуги» и краевед Дарья Фурманская на своих сайтах призвали молодых орловцев больше узнавать об истории старых деревянных домов и их прежних владельцах, а также присылать качественные фото для фотоальбома «Деревянный Орел». «Каталог домов, если создавать его совместными усилиями орловцев, — это то, что мы, будучи современниками, можем оставить потомкам»<sup>8</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Афонин И. П. Декоративная деревянная резьба в жилой архитектуре города Орла / рук. И. А. Круглый; Орловс. гос. пед. ин-т. Орел, 1970; Деревянное убранство старого Орла (ЖЖ Дарьи Фурмановской. Режим доступа: <http://daria-iz-orla.livejournal.com/5394.html>).

<sup>2</sup> Мандель А. Деревянные кружева. // Орловская правда. 1970. 16 авг.

<sup>3</sup> Умкина Н. Городские слова. Окно // Проза.ру: национальный сервер современной прозы. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2013/02/09/1587>; Медведева Г. В. Роспись наличника русской избы: конспект открытого урока по ИЗО (сайт Леснополянской нач. школы – дет. сада им. К. Д. Ушинского Ярослав. обл. Режим доступа: [http://sch-sad-les.edu.yar.ru/zhizn\\_shkoli/urok3.html](http://sch-sad-les.edu.yar.ru/zhizn_shkoli/urok3.html)).

<sup>4</sup> Ромашов В. Кокошник над крыльцом // Орловская правда. 1989. 28 дек. С. 3.

<sup>5</sup> Иванова Л. Солнце в орнаменте // Орловская правда. 1970. 16 авг. С. 3.

<sup>6</sup> Куликов В. В. Тульские деревянные кружева. Тула, 1981. С. 39.

<sup>7</sup> Комар А. О деревянных кружевах, сказках и истории.

<sup>8</sup> Фурмановская Д. Старинные дома города Орла. Улица Черкасская // Коммунальные хлопоты. 2011. № 6. 9 февр. С. 7.

#### ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ВКЛЕЙКЕ

*Фото 1.* Дом, в котором родился поэт Серебряного века П. П. Потемкин. Построен по проекту И. Ф. Тибо-Бриниоля до 1886 г. (ул. Карачевская, 61)

*Фото 2.* Дом купца. Фрагмент. Кон. XIX в. (ул. Карачевская, 122)

*Фото 3.* Дом нач. XX в. Фрагмент. Мотив «рожицы» в резном украшении лобовой доски (ул. Панчука, 50)

*Фото 4.* Дом купца Бологова. Нач. XX в. Элементы модерна в украшении наличников (ул. Карачевская, 122)

*Фото 5.* Дом купца Ильманинова. Фрагмент. Пример классицизма с элементами барокко в резном украшении дома. 1850–1860-е гг. (ул. Панчука, 50)

---

ПАМЯТИ ЭМИЛИИ МИХАЙЛОВНЫ ДЫНИНОЙ

Из далекой Америки в наш город пришла печальная весть о кончине *Эмили Михайловны Дыниной*. Известие болью отозвалось в сердцах многих борисоглебцев, знавших эту неординарную женщину.

Эмилия Михайловна Дынина родилась 22 января 1923 года в г. Нежин (Черниговская обл. Украины). Уже в школьные годы она проявила незаурядные математические способности, а во время войны в эвакуации стала студенткой математического факультета Ленинабадского пединститута (Узбекская ССР), который окончила в 1944 г. Вместе с мужем Борисом Осиповичем Корманом получили распределение в поселок городского типа Кокташ (Таджикская ССР) для работы учителями в средней школе. В 1945 г. семья переезжает в Сталинабад (ныне Душанбе), и Эмилия Михайловна начинает карьеру вузовского преподавателя на кафедре математики пединститута им. Шевченко. После Душанбе был Нежин, а в 1950 г. по приглашению руководства Борисоглебского учительского института (директор Е. В. Константинов) семья приезжает в г. Борисоглебск, где Эмилия Михайловна более 20 лет проработала старшим преподавателем кафедры математики этого института, ставшего затем педагогическим.

Она была ярким, незабываемым человеком, прекрасным, грамотным преподавателем. Ей довелось читать такие математические курсы, как теория чисел и элементарная математика. Лекции Эмили Михайловны отличались четкостью, безупречной логикой изложения, положительной эмоциональной окраской. Студенты относились к ее дисциплинам серьезно и боялись идти на экзамен к Дыниной без должной подготовки. Она, как великий Фейнман, в преподавании придерживалась правила: «Хорошо прочитать лекции и строго спросить на экзамене».

Бесспорно, Эмилия Михайловна в те годы лидировала на физико-математическом факультете. Она выделялась и общей эрудицией, и неравнодушием к общественной жизни института, и гражданской смелостью. Ее считали *совестью* факультета, борцом с несправедливостью. Многих преподавателей она смогла поддержать в конфликтных ситуациях.

Свой вклад Эмилия Михайловна внесла и в работу со школами города и района. Она выступала с методическими докладами перед учителями, вела

математический кружок для школьников, углубляя и расширяя их математические познания, знакомила даже с основами теории вероятностей.

Будучи незаурядной личностью, она оставалась скромным человеком, замечательной матерью своих сыновей, преданной женой профессора Б. О. Кормана. Весь быт ее большой семьи держался на ее трудолюбии и неутомимости. А для Бориса Осиповича она стала и другом, и соратником, и секретарем; делала всё, чтобы он состоялся как крупный ученый.

Наша память избирательна. Идут годы, многое забывается, и только крупные события и яркие люди остаются с нами. Память об Эмилии Михайловне Дыниной сохраняют ее многочисленные бывшие студенты и сотрудники Борисоглебского пединститута.

*Коллектив сотрудников  
и студентов пединститута*

(Борисоглебский вестник. 2013. № 96. 1 окт.)

\* \* \*

Эмилия Михайловна в Ижевске — это полная самоотдача ее большой семье в четырех поколениях: от мамы Цили Марковны — до трех внуков.

Эмилия Михайловна — это повседневная, в течение всей ее жизни, опора Бориса Осиповича, жена, собеседник, помощница, чтица, секретарь, его глаза, его защита от житейских невзгод и потрясений (которых было, как известно, немало!)...

Она — основа Дома, налаженного быта, распорядка, уюта, безупречной чистоты. Она — дар хлебосольства (осенью заготавливались батареи банок с компотами, соленьями и вареньем) и — открытость Дома друзьям и ученикам, готовность разделить с каждым радости и тревоги...

Живой интерес к жизни и проблемам кафедры литературы, филфака, университета, страны, мира — к событиям разного масштаба...

Она — хранительница семейной памяти, домашних фраз, шуток, продолжающих и сегодня звучать ее голосом... Остроумие, прямота оценок и высказываний. Неприятие всего, что нарушает элементарные нормы отношений между людьми — повсюду: «на почте, в отеле, в молочном отделе»... Ее рефрен: «Зачем чтоб так было?!».

Вечная память...

*Д. И. Черашняя*

\* \* \*

Эмилия Михайловна Дынина, Миля Михайловна, Миля...

Она оживляла любое общество остроумием, умением подметить забавную или характерную черточку в облике каждого.

Я явилась в дом Корманов незваной гостьей, с письмом. Ее мама Циля Михайловна была родной сестрой Златы Марковны, на которой женился брат моего отца. Корманы бывали в Ленинграде и семью тети Златы знали. Обо мне же ничего не слышали.

Знакомство началось с порога. Первый приход запомнился огромной яичницей, которую она соорудила в мою честь. Миля откормила бы гуся за таким завтраком... Оформившись в борисоглебском институте, я уехала в Ленинград за вещами. И потом постепенно стала сближаться с домом Корманов.

Его можно было называть филиалом Армии спасения. Друзей они принимали избирательно, но тот, кого приняли, был защищен дружбой и участием.

Инка (одна из нас, молодых преподавательниц), завивая щипцами волосы, подпалила брови и ресницы. Частично. К кому бежать? К Миле, конечно.

Как-то мы крупно нахулиганили. У меня в мышеловку попала крыса. А рядом, через двор, жил Иуда. Так мы называли зав. кафедрой математики, где работали Миля и Инка. Инка и подбросила ему крысу на крыльцо. Через какое-то время оттуда послышались вопли. Мы сидели тихо, в темноте. Но Миле всё рассказали.

Ох и ругала она нас! Но всё равно мы с ней всегда делились.

Миля помогала нам, литературоведам. Тогда, с легкой руки Ю. М. Лотмана, увлеклись математикой и филологи. И Миля читала нам курс. Многого я не понимала, но было очень живо и интересно

Миля была более подвижной и темпераментной, чем Б.О., хотя он умел оживлять общество. Запомнились ее выражения: *стыдобушка* (часто повторяю это выражение). *Ангел улетел* — это когда прекращалась дружба, вроде бы без причин на деле...

Меня она называла *шлемазлницей* (добрая, но невезучая — на идиш) — не очень лестно... Но прошли годы, вроде оправдываю...

А так хотелось бы физически передать атмосферу кормановского дома, где хозяйка поддерживала, по-хорошему поддерживала меня, часто ругала за дело и одновременно — ободряла...

Т. Л. Гурина  
Санкт-Петербурге

\* \* \*

Я впервые увидел ее летом 1977 года, когда после двух лет переписки с Борисом Осиповичем был приглашен им на очную встречу, чтобы обсудить черновик моей первой статьи. Так я впервые в жизни оказался в «профессорской» квартире.

Чтобы понять, как я себя там почувствовал, нужно напомнить, что эти два года я по распределению — и с удовольствием! — учительствовал в сельской школе и жил сельскими заботами: тридцатью шестью часами русского языка

и литературы в неделю в удмуртской школе, весенней посадкой и осенней уборкой картошки, заготовкой и колкой дров и ношением воды на коромысле (летом из ближней колонки, а зимой с дальнего ключа), обязательной помощью колхозу на покосах и ворошении сена, «шабашками» в летние каникулы (за 5 лет я участвовал в строительстве 2 мостов, 2 бань, погонного километра деревянного забора и переборке 2 срубов).

Ижевск, университет, переписка с Борисом Осиповичем, кандидатский минимум и неуклюжие попытки «научной» работы были какой-то параллельной реальностью, которая имела к этой жизни весьма и весьма опосредованное отношение.

Вот с этим ощущением «параллельности» я и переступил порог «профессорской» квартиры. Дверь мне открыла Эмилия Михайловна, и я сразу почувствовал себя двоечником на экзамене. Она непривычно для меня ставила вопросы, а ответы выслушивала так, словно оценивала, стоит ли вообще тратить на меня время. Бегло поинтересовавшись моими коллегами-учителями, не дала мне ответить и с ходу предположила: «Воздуха, скорее всего, не озонируют». Меня это предположение обидело — в Сосновке нас с женой встретили удивительно открытые, искренние и доброжелательные люди. Со многими из них мы до сих пор поддерживаем почти родственные отношения.

Только много позже, складывая в единую картину разные эпизоды из совсем не легкой, а порой глубоко драматичной жизни семьи Корманов, я нашел объяснение той (и не только той) резкости: Эмилия Михайловна в какой-то момент заняла передовой окоп на той линии фронта, которой решительно и навсегда отделила «своих» от «чужих». Чтобы оказаться среди «своих», нужно было раз за разом останавливаться у этого окопа и мгновенно и точно произносить «пароль». А кто его не знал, мог даже не надеяться на снисхождение или прощение.

Уверен, что и я не назвал бы правильный «пароль»-пропуск, если бы не Борис Осипович, который мягко, но непреклонно останавливал экзаменовки, переключая внимание Эмилии Михайловны на бытовые вопросы.

Позже, когда наши отношения с Борисом Осиповичем устоялись, открытые экзаменовки закончились, но ощущение, что в присутствии Эмилии Михайловны я на минном поле, меня никогда не оставляло.

«Фронтовой» лексикон здесь не случаен: Эмилия Михайловна постоянно находилась в состоянии чаще всего открытой и редко тайной войны с «советской действительностью», которую ей не за что было не то что любить, но и просто терпеть. Война эта носила самые разные формы, то наступательной, то оборонительной, и всегда непримиримой.

Поэтому всё то и все те, что и кто находились вне «своего» круга, оценивались безусловно негативно или, в самом мягком варианте, с огромным сомнением. Зато всё то и все те, кто оказывался в «своем» круге, могли уверенно рассчитывать на покровительство, защиту и поддержку.



Иногда это было почти слепое осуждение или одобрение, заданное не реальным содержанием человека, а некими представлениями Эмилии Михайловны о должном. Но и осуждение, и одобрение были неизменно искренними и эмоционально полнокровными.

Иногда мне казалось, что в такой жесткости и однозначности суждений и оценок есть какая-то избыточность, чрезмерность. А сейчас понимаю: она не могла иначе. «Иначе» — значило бы предать, забыть, перечеркнуть ту огромную цену, которую они с Борисом Осиповичем заплатили за право быть самими собой.

*В. И. Чулков*

## ПОСЛЕДНЯЯ ИЗ МОГИКАН

В середине 80-х мы с мамой смотрели замечательный фильм «Чингачук — Большой Змей». Было много слез и восторгов, и одна главная мысль — найти и прочитать книгу. Могу себя назвать счастливым ребенком, родившимся в оптимально подходящей семье в нужное время. Моя мама, Тамара Лукияновна Власенко, работала на филфаке и приносила мне книги из университетской библиотеки, но «Последнего из могокан» среди них было.

Вожделенная книга нашлась. В самом необычном доме. В самой необычной квартире. В самой необычной прихожей, правая стена которой с пола до потолка представляла собой сплошной стеллаж с книгами. Среди них мое зрение внезапно выцепило два голубых корешка с заветными названиями — «Копи царя Соломона», «Последний из могокан». Это было сродни чуду. Много раз проходя по этому коридору, я с тоской скашивала глаза вверх и вправо... Не осмеливалась попросить... Дают ли книжки детям в этом взрослом мире? Ведь мы обычно сидим чинно на диване или играем в шашки и шахматы, а в основном слушаем разговоры взрослых, сидящих вокруг длинного стола.

Впрочем, о маленьких гостях здесь не забывают, нет. Наступает предвкушаемый момент — и радушная хозяйка дома, всплеснув руками, плавно подплывает к чему-то вроде старинной горки у окна и достает волшебное блюдо с не менее волшебными коврижками и эклерами. И сама она — женщина необычная и, как я теперь понимаю, сильная духом, а одновременно — очень добрая, гостеприимная, внимательная к мелочам. С прекрасным чувством юмора. И по голове погладить... И прислать мне тех же коврижек и эклеров с мамой, если я не пришла в гости... А вот этот овощной супчик «исключительно полезный» (ближе к 40 годам я вынуждена с этим согласиться!) И никаких вопросов о школе, как будто ее и нет. Как будто это не то место, куда каждый день ходят 12-летние девочки и которым интересуются все взрослые без исключения... Но и Эмилия Михайловна — не такая, как все взрослые. Она — исключение. Эмилия Михайловна Дынина так же необычна, как ее дом и заве-

денный в нем порядок. Она казалась мне кем-то вроде фрекен Бок — ничего привычного, советского. Строгая и решительная «домоправительница», на которой держится вся семья. Впрочем, «фрекенбоковской» мне тогда представлялась больше внешность — выражение лица, фигура. Ну и, конечно, кулинарные способности, забота о семье и гостях. И, конечно, никто бы не посмел эту женщину «укрощать» и «низводить», это мне было ясно уже тогда.

А потом мы подрастали. И яснее понимали, кто такой Борис Осипович Корман для наших мам и кто такая Эмилия Михайловна для самого Бориса Осиповича, которого в то время уже не стало. И еще понимали, что она нас любит и что обожает своих уже появившихся и подросших внуков. Гордится кучей иностранных (на разных языках) слов, которые знает Яша, еще не пошедший в школу. И умиляется чернокудрому Даньке, неугомонно бегающему между гостей то ли в ползунках, то ли в колготках. И было совершенно ясно, что у них «самая лучшая в мире бабушка». У них, а вовсе не у Малыша и Карлсона. А еще было ясно, как ждет она всегда гостей, учеников своего мужа, как важно и дорого ей это общение в сложном, изменяющемся мире... где ей скоро предстоит сделать трудный выбор.

Я помню Эмилию Михайловну растерянной, или потерянной, только дважды. Как будто какой-то тихой и пустой. Это — день, когда умер Борис Осипович... И день, когда они уезжали в Америку... И какое-то, тоже пустое, ощущение от разоренной квартиры... все ходят в уличной обуви, не разуваясь... И пусты стеллажи, нет моих заветных книжек. А я всё же их прочитала, попросила маму попросить у Эмилии Михайловны. Та была очень удивлена и пытливо разглядывала меня. Точно ли прочитаю? Доверить ли? Прочитала. Вернула. Приходя в гости, смотрела на них как на старых добрых друзей. И вот их нет. Где теперь они стоят? Кого радуют? Не знаю. А потом, спустя много лет, я купила себе обе эти книжки. И теперь они стоят у меня на полке и напоминают о Вас, Эмилия Михайловна. Доброй. Самоотверженной. Честной. Последней из могикан.

*В. В. Власенко*

\* \* \*

Уже при первом взгляде на Эмилию Михайловну создавалось впечатление о неординарности этого человека. Несколько раз до знакомства я видела ее рядом с Борисом Осиповичем. Она излучала нечто, что делало ее примечательной. Выразительная внешность, острый живой взгляд, характерные жесты цепляли внимание. В паре с Борисом Осиповичем она была не тенью, не «женой профессора», а подругой, соратницей. Самоценность ее личности, богатое внутреннее содержание ощущались на расстоянии.

Для нас, студентов семидесятых, курсовиков и дипломников Бориса Осиповича и Нелли Александровны Ремизовой, дом, который вела Эмилия

Михайловна, был особенной ценностью. Тут среди книг, красивых столовых приборов и вкусной еды происходили настоящие духовные пиршества. Распахивались горизонты филологической науки, существенно пополнялось знание литературного процесса, обсуждались произведения, о которых нельзя было упоминать на лекциях, формировалось гражданское чувство через оценку истории отечества и современной политической ситуации.

И в этих разговорах емкие высказывания Эмили Михайловны имели не меньшее значение, чем пространные рассказы Бориса Осиповича. Он формировал объемное полное знание, погружал в процесс осмысления, она чаще всего выдавала метафору или метонимию, иногда со ссылкой на бытовые обстоятельства, что снижало тон разговора, но позволяло моментально расставить акценты.

Постоянное общение со студентами Бориса Осиповича, коллегами, друзьями-литературоведами, с которыми он поддерживал переписку, делало Эмилию Михайловну необходимой частью его профессиональной жизни. Она помогала ему работать — читала вслух, писала под диктовку, сопровождала в поездках на конференции, принимала приезжавших по разным надобностям коллег — то есть обеспечивала полноценную активную жизнь. При этом на ее попечении были дети и мать, а потом и внуки. И Эмилия Михайловна умела быть *необходимой всем*.

Светлая память дому, который она создала, — открытому, теплому, гостеприимному, в котором тебя встречали с расположением, где тебя любили не за какие-то твои достоинства, а только потому, что ты рядом с Борисом Осиповичем. Светлая память дому, который стал навсегда родным и метафизически не исчез. И это длящееся его существование обеспечила Эмилия Михайловна — создательница, хранительница и хозяйка очага, огонь которого продолжает гореть в наших душах.

*Е. А. Подшивалова*

## ПАМЯТИ ТАТЬЯНЫ ЛЬВОВНЫ ГУРИНОЙ

8 марта после тяжелой болезни в Петербурге ушла из жизни Татьяна Львовна Гурина, кандидат филологических наук, доцент.

Глубоко уважаемая студентами, умная, эрудированная, Татьяна Львовна знала в совершенстве зарубежную литературу, русское и зарубежное искусство, владела несколькими иностранными языками. Имея большое и любящее сердце, она свою жизнь посвятила студентам и науке.

Татьяна Львовна родилась 7 июня 1928 года в Ленинграде. После окончания аспирантуры Ленинградского государственного педагогического института была направлена в Борисоглебский педагогический институт, где проработала с 1960 по 1968 г. на кафедре литературы, руководимой тогда профессором Б. О. Корманом. Здесь Татьяна Львовна написала и защитила в Ленинграде кандидатскую диссертацию по роману Роже Мартен дю Гара «Семья Тибо».

За восемь лет работы в нашем вузе ей пришлось вести занятия по всем курсам зарубежной литературы, начиная с античной и заканчивая литературой XX века. Лекции Т. Л. Гуриной знакомили слушателей с историей идеи западноевропейской литературы. Студенты слушали ее скупые на эмоции лекции, затаив дыхание. Татьяна Львовна стремилась не просто читать лекции «в академическом духе», а учила нас «думать, служить народу...».

Это было счастливое и плодотворное время и для нашего обожаемого и любимого Учителя «зарубежки», и для нас, борисоглебских студентов, — мы ценили свою *альма матер*, свою борисоглебскую «Сорбонну». Позднее, вспоминая годы, проведенные в нашем городе и на кафедре, Татьяна Львовна писала: «...такой творческой атмосферы, как в БГПИ, не было нигде...». Это было время, названное ею «моими университетами».

После Борисоглебска Т. Л. Гурина трудилась в Воронежском государственном университете. В 1988 г. она возвращается в Ленинград и работает в педагогическом университете и других вузах.

Татьяна Львовна Гурина запомнилась нам не только как яркий, творческий, влюбленный в свою профессию педагог-новатор, но и как строгий, требовательный преподаватель и человек высокой нравственности. Вечная ей память!

*Студенты БГПИ 60-х годов  
Кафедра литературы  
и методики ее преподавания БГПИ*  
(Борисоглебский вестник. 2014. 21 марта)

\* \* \*

Татьяна Львовна Гурина родилась в Ленинграде 7 июня 1928 года. В 1951 году окончила Ленинградский государственный университет по отделению испанистики. Специализировалась на романской литературе. В 1963 г. защитила в Ленинградском педагогическом институте имени А. И. Герцена диссертацию на тему «Роман Роже Мартен дю Гара “Семья Тибо”». Много лет Татьяна Львовна проработала на кафедре литературы Борисоглебского (Воронежской области) государственного педагогического института. В 1968 году перешла в Воронежский государственный университет, где стояла у истоков кафедры зарубежной литературы, созданной в 1969 году. В ВГУ Т. Л. Гурина проработала 19 лет — до 1988 года. После этого Татьяна Львовна вернулась в Ленинград и еще почти 30 лет работала на кафедре зарубежной литературы сначала Ленинградского государственного педагогического института, а затем Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Одновременно с 2001 года Т. Л. Гурина преподавала в Петербургском институте иудаики, читая авторский, специально разработанный ею для нас курс «Еврейская тема в мировой литературе». В 2012 году Татьяна Львовна перешла к нам окончательно, расставшись с РГПУ имени А. И. Герцена.

Татьяна Львовна воспитала много поколений студентов, вырастила много учеников. Мы гордимся тем, что в их числе есть и студенты Петербургского института иудаики.

\* \* \*

Самый — единственный по-настоящему — строгий преподаватель нашей любимой кафедры зарубежки, она была влюблена в свой предмет с детства: ведь вместо детских книг в доме ее родителей был Шекспир, пьесы которого девочка разыгрывала со своими куклами... Из этого дома она, преданная совсем не кабинетной научной работе, «пошла в народ», начав преподавать французский язык в вечерней школе для рабочих...

...Ее наставником в науке стал значительный ученый — А. Л. Григорьев. Аспирантуру она окончила в 1950-е годы, в эпоху борьбы с космополитизмом, закрывшую ей двери к преподаванию не только в вузах родного города, но и почти везде...

Она получает назначение в райцентр Борисоглебск Воронежской области. Там молодые девчонки-преподаватели попадают под обаяние интеллигентнейшего Бориса Осиповича Кормана, замечательного литературоведа, внесшего международно признанный вклад в теорию автора...

Своих воронежских студентов каждое лето она привозит в родной город на библиотечную преддипломную практику, в Публичку... Воронежцы и студенты из стран Восточной Европы окунаются в культурный мир нашего города,

где Татьяна Львовна водит их по музеям и дворцовым паркам с увлекательными рассказами о связи искусств и эпох, что для многих ребят из деревни похоже на чудо!

В Воронеже она находит время заниматься древними языками... погружается в живые споры шестидесятников о судьбах страны, приобщается к самиздатовской литературе. В литературном салоне Натальи Евгеньевны Штемпель она знакомится с Надеждой Яковлевной Мандельштам, вдовой поэта, сохранившей его (тогда запрещенное) наследие. Активно участвует в научных конференциях в разных городах страны... Бывшие студенты и друзья из Грузии и Армении приглашают ее к себе в родные места, и она наслаждается кавказским гостеприимством, оценив и красоты природы, и литературные традиции, связанные переводческими узами с русской литературой.

Вернувшись по выходе на пенсию в родной Ленинград, начинает работать в библиотеке и читать лекции для широкой аудитории от Общества «Знание» в учреждениях культуры города и области... получает предложение поработать на нашем факультете в особо трудные годы начала становления новой России.

Как исследователь и преподаватель она постоянно совершенствовалась (даже когда ей было за 80), освоив теории деконструктивизма, постмодернизма и пр., не забывая литературу на «родных» ей по вузовской специальности — испанском и французском. Пыталась освежить с нуля английский... почти до самой смерти она оставалась преподавателем Российской христианской гуманитарной академии и еще одного вуза.

Не стало одного из самых последних носителей старой высокой культуры... До последней недели жизни, несмотря на тяжелую операцию в декабре, Татьяна Львовна сохраняла полную ясность ума — лишь могла забыть, куда положила очки...

«Уж сколько их упало в эту бездну...»

*Григорий Зак  
Санкт-Петербург*

## **КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

Выпуск 13

Статьи и материалы Межвузовской научной конференции  
(Ижевск, 2014)

Редактор-составитель

**Д. И. Черашня**

Техническое редактирование, дизайн, верстка **И. Г. Абуговой**

Подписано в печать 07.04.2014

Формат 60 x 84 1/16. Печать — ризография. Гарнитура Arial.

Усл. п. л. 27,78. Заказ № .

Тираж 100 экз.

Издательство «Удмуртский университет».

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.

Тел./факс: (3412) 500-295 E-mail: editorial@udsu.ru

Типография Удмуртского государственного университета.

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.