




С КВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ

*Сборник статей
к 80-летию
ЛЕОНИДА ГЕНРИХОВИЧА
ФРИЗМАНА*



С КВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ

*Сборник статей
к 80-летию
Леонида Генриховича
Фризмана*

Киев
Издательский дом Дмитрия Бурого
2015

УДК 821.161.2.09(082)=00
ББК 83.3(4Укр)я43
С45

С45 Сквозь литературу. Сборник статей к 80-летию Леонида Генриховича Фризмана. – Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2015. – 464 с.
ISBN 978-966-489-339-5

В сборник вошли статьи видных литературоведов Украины, Польши, Германии, США, Канады, Израиля, Узбекистана, России. Он охватывает широкий круг проблем истории русской литературы от древности до наших дней. В большинстве публикуемых работ исследуются актуальные, но недостаточно изученные вопросы, вводятся в оборот ранее неизвестные материалы, выявляются новые аспекты подхода к ним, определяются перспективы их дальнейшего изучения.

Статьи публикуются в редакциях, представленных авторами.

УДК 821.161.2.09(082)=00
ББК 83.3(4Укр)я43

ISBN 978-966-489-339-5

© Е. А. Андрущенко, 2015
© Издательский дом Дмитрия Бурого, 2015

КАКИМ МЫ ЕГО ЗНАЕМ

24 сентября 2015 г. исполняется 80 лет выдающемуся литературоведу, доктору филологических наук, профессору Леониду Генриховичу Фризману.

Каждая подобная дата в известном смысле веха, побуждающая и оглянуться на прошлое, и задуматься о будущем. Так было и в биографии нашего юбиляра. Двадцать лет назад его коллеги прислали свои работы для публикации в выпущенном в его честь «Историко-литературном сборнике». Он был поскромнее нынешнего, но открывала его статья одного из крупнейших литературоведов XX века М. Л. Гаспарова, которого на протяжении более чем трех десятилетий связывали с Л. Г. Фризманом необыкновенно теплые дружеские отношения.

К его семидесятилетию был выпущен объемный сборник его собственных работ, озаглавленный «Предварительные итоги», где увидели свет некоторые произведения в советское время запрещенные или изуродованные цензурой. Вступительная статья к этому изданию, которую написал ученый с мировым именем, действительный член Академии российской словесности В. И. Коровин, была озаглавлена «Писать Вы можете...» – это слова из письма Твардовского, который благословил ими совсем тогда еще юного Фризмана на его будущую деятельность.

А пять лет тому назад в свет вышел сборник «Наука и жизнь», в котором были собраны очерки, написанные о Л. Г. Фризмани его учениками и коллегами. Поскольку он был издан небольшим тиражом и оказался малодоступен, опубликованные в нем материалы не получили широкого распространения. А они стоят того, чтобы напомнить о них в нашем юбилейном издании.

Так, основатель и бессменный генеральный директор Крымского центра гуманитарных исследований, заведующий кафедрой русской литературы Таврического национального университета имени В. И. Вернадского В. П. Казарин признавался: «Мы

счастливые люди, потому что являемся современниками этого удивительного человека – Леонида Фризмана. Он – связующее звено между нашей эпохой филологического безвременья и великим периодом деятельности классиков филологической науки. Благодаря Фризмону нашими современниками являются Ю. Лотман и Л. Гинзбург, Г. Фридендер и И. Ямпольский, Б. Мейлах и С. Рейсер, А. Аникст и М. Гаспаров, Ю. Оксман и Д. Благой, М. Алексеев и Д. Лихачев... Этот ряд имен можно продолжать очень и очень долго.

Я принадлежу к ученым младшего поколения той эпохи, когда Леонид Фризман был уже маститым литературоведом. Я рос в атмосфере уважения к его трудам, выходявшим в самых авторитетных издательских сериях той поры – «Библиотека поэта», «Литературные памятники», «Известия АН СССР», «Вопросы литературы» и др. Я до сих пор помню тот трепет, который я, молодой ученый, испытывал при первых встречах с ним. С гордостью могу сказать, что это волнение я испытываю до сих пор, когда разговариваю с ним по телефону, встречаюсь на конференции или получаю от него письмо. Он имеет право на такое подчеркнутое уважение со стороны каждого из нас, потому что в известном смысле он участвовал в той или иной мере в формировании всех нас как ученых».

В очерке «Его школа» мне приходило в голову сравнение с обычной школой. «Школа, которую многие из нас закончили, совсем другого рода. Дымок сигареты, неспешный разговор о классиках, как о живых, о великих, как о близко знакомых или действительно знакомых, о политике и политиках, ученых и неучах, о нравах; литературные и житейские “байки”... Иногда в разговоре он упоминает имена или события, о которых мы только что-то такое слышали, читали в учебниках. Правда, “разговоры” – это громко сказано... Под плеск воды в бассейне или под хруст огурчика на импровизированном застолье – это разве разговоры? “Трёп”, как он любит выражаться. А ведь именно так выстраивались концепции наших работ, пролагался “путь в науку”».

Эта школа навсегда меняет жизнь, открывая в ней за бытовым и житейским бытийное и жизненное. Иногда мне кажется, что каждый из тех, кто вышел из его школы, реализовал какую-то сторону личности ее основателя. Крепкие литературоведы, профессора, доценты – кто-то администратор, заведующий кафедрой, а кто-то журналист, библиограф, писатель... Но где бы мы ни были, чем бы ни занимались, на каждом из нас стоит знак качества школы, из которой вышли. И в каждом – что-то неуловимое, прочитывающееся в манере вести беседу, общаться со студентами, коллегами, одеваться, наконец. Этот щегольской кожаный пиджак и джинсы, когда вокруг только унылые серые костюмы! Разве он не разрушал стереотипы? Еще как разрушал. И если сегодня взглянуть на его учеников, во внешности каждого из них есть что-то эдакое.

Но его влияние сказалось не только в этом, конечно. В каждом из нас он видел и растил первооткрывателя, каким был сам. Помню, как в конце 1980-х поразила меня глава «Потомки» в книге «Декабристы и русская литература». Сама ее интонация разительно отличалась от наших учебников, бесконечно клеймивших и уничижавших, не говоря уже об именах, фактически вычеркнутых из истории литературы. Там была такая запомнившаяся мне фраза: “Все это нужно анализировать заново”. Пожалуй, он так подходил не только к темам, изуродованным советским литературоведением, но и к русской классической литературе. Его ученики, как и он сам, “анализируют заново” и открывают неизвестные имена, произведения, литературные явления. Наши статьи полны его характерными выражениями: “нельзя не видеть”, “это только часть истины, другая в том...”, “красной нитью”... Даже придуманный им когда-то подзаголовок темы – “проблематика и поэтика” – прочно вошел в практику.

Меня всегда впечатляла щедрость, с которой он раздавал свои идеи, предлагал темы, намечал стратегию будущих исследований. То, что сегодня мыслится, как know-how, он легко дарит всем, кто приходит к нему учиться, лишь огорчаясь, когда одаренный бросает работу на полдороге. Его едкая и беспощадная ирония

заставляла и заставляет нас критично относиться к собственным писаниям. Он не выносит наукообразия, прикрывающего беспомощность и творческое бесплодие, а к инструкциям относится, как тяжелой болезни: вылечить нельзя, придется с этим жить. Думаю, если бы ему поручили руководить аттестацией научных кадров, степень присуждали бы как до революции – за идею, изложенную коллегам в устной форме... <...> Мне даже иногда жаль его учеников нового, последнего поколения. Они понятия не имеют, что это такое: что его умение писать оценил когда-то А. Твардовский, что эта линия науки восходит к Г. Гуковскому, что текстологические подходы созвучны подходам С. Рейсера... Что его собеседниками были Лихачев, Вацура, Михайлов, Билинкис... Да и знают ли они эти имена? Не говоря уже о том, что такое это родство, когда ты совсем не родственник.

Он остается самим собой. Прочно завоевав место «первого пушкиниста Украины», он вдруг написал об авторской песне, а потом о Максимовиче и о многом другом, читатели газет знают его острые полемические статьи, в которых аналитический подход соединяется с шестидесятническим пафосом и юношеским максимализмом. В этом никто из нас повторить его не может. Хотя он и озадачивает учеников суждениями типа «Настоящий литературовед не может быть хорошим писателем» или «Не стоит оставаться исследователем одной темы», все же такой разброс интересов под силу только ему. Об этом свидетельствуют его публикации последних десятилетий. <...> Обязательность, четкость, последовательность, точное, по существу, шахматное мышление, присущее всему, что он делает – сборник ли статей выпускает, где публикуются исследователи со всего постсоветского пространства, или собирается в отпуск. Он помнит имена, даты, годы, события с поразительной точностью, и то, что будет с ним, скажем, ближайшей зимой, он уже почти распланировал.

Наряду с этой, казалось бы, педантичностью в нем живет неисправимый романтик и донжуан. Сколько совершенно разных и, кажется, не заслуживающих его внимания женщин после

встречи с ним заливаются румянцем и чувствуют себя умницами и красавицами. И вне зависимости от его творческих планов, здоровья и образа жизни, эту его особенность ничто не способно изменить, даже приближающийся почтенный юбилей».

А вот как вспоминает свое знакомство с Л. Г. Фризманом другой выпестованный им профессор – И. В. Черный. «Помню, как к нам на первом курсе пришли преподаватели кафедры русской и зарубежной литературы Харьковского пединститута «агитировать» заниматься научной работой. Среди них был и молодой темноволосый профессор со щегольскими легкомысленными усиками. Он скромно сидел с краю стола и время от времени иронично поглядывал на студентов и коллег. Но в основном его взгляд, казалось, блуждал не здесь и видел не то, что было перед ним на самом деле. И когда Фризман, наконец, взошел на кафедру, чтобы рассказать о себе и сфере своих научных интересов, мне показалось, что со мной заговорило само Время. В речи Леонида Генриховича я расслышал и «раздающийся гром победы», и стремительный бег птицы-тройки, и стун вещей пламенные звуки, и многое-многое другое.

Потому по окончании мероприятия, не раздумывая, подошел к профессору и озадачил его желанием написать научную работу о... Фаддее Булгарине. А ведь это был 1981 год. Полтора года назад официальный рупор идеологии журнал «Коммунист» опубликовал разгромную рецензию на статью В. Мещерякова, в которой содержался призыв отойти от стереотипов в оценке Видока Фиглярина (как называл своего современника и коллегу по перу Пушкин). «Нет у Фаддея шансов на оправдание. Ни в прошлом, ни в будущем!» Этим, казалось, была поставлена жирная точка в любых попытках объективно оценить булгаринское наследие. Но Леонид Генрихович сумел из этой точки сделать многоточие, и так началось наше долгое и плодотворное сначала знакомство, потом сотрудничество, а впоследствии и дружба.

Меня всегда поражала исследовательская смелость и свобода Л. Г. Фризмана. Уже сразу после первого знакомства я стал вхож в его дом, получив доступ к библиотеке и архиву Учителя. Леонид

Генрихович дал мне для образца несколько научных исследований, среди которых были и его собственные работы разных лет. Я начал изучать их в хронологическом порядке, чтобы иметь представление о том, как развивался стиль, формировался исследовательский «почерк» наставника. Среди прочего мне попала и его первая, еще студенческая научная работа «Общественное лицо лишнего человека». Листая пожелтевшие от времени страницы, я просто поражался, как мог мой ровесник написать такое. Чеканные и в то же время изящные формулировки, смелые, нетривиальные предположения, подкреплявшиеся строгой аргументацией. В более поздних работах все это сохранилось, приобретая окончательную шлифовку. Иные фразы, как самые лучшие стихи лучших поэтов, просто запоминались наизусть. Например: «Отмахнуться от булгаринского вранья было невозможно. Оно гремело над страной начальственным басом». Каково, а? Не научное исследование, а роман.

Еще одно качество, поражавшее меня в Леониде Генриховиче и его работах, — это страсть во всем дойти до самой сути, стремление к первооткрывательству. Фризман стал поистине Колумбом многих тем в русском литературоведении. Он первым написал диссертации о творчестве Баратынского и эволюции русской элегии, первым стал изучать запрещенных до поры до времени Галича и Чичибабина. Одним из первых выступил в защиту русского языка и литературы на Украине. И не боялся за последствия. И никогда ничего не просил у власть имущих, иные из которых, вероятно, многое бы отдали за то, чтобы видеть его в рядах своих приближенных».

Многие знавшие Л. Г. Фризмана обращали внимание на остроумие и смелость его гражданской позиции, на те качества, которые принесли ему известность как политическому публицисту. «Потрясало, — писал С. Д. Абрамович (Черновцы), — что этот “главный человек по русской элегии” (так назвал его М. Гаспаров), воистину созданный не для житейских треволнений, а для звуков сладких, умеет внимать не только бряцанью старинных лир, но и реву

пучин нашей многострадальной современности. Многие ли отважились тогда на столь отчетливые поступки? Сегодня мы все уже знаем, что в его статьях бдительные идеологические пришибеёвы из самого ЦК КПСС выявляли “неконтролируемый подтекст”, запрещали их публикацию».

Долго работавший с ним рядом В. В. Юхт вспоминал: «Путь Леонида Генриховича никто не усыпал розовыми лепестками. Незавидные внешние условия не помешали ему, однако, стать ученым с мировым именем. А вторая половина 80-х открыла нам нового Фризмана. Спокойный академизм высшей пробы никуда не делся. Многочисленные статьи в самых престижных изданиях, публикации альманахов золотого века русской поэзии, монографии и диссертации – все это осталось магистральной темой. Но историк литературы обратился к современности, “кабинетный” ученый стал ярким публицистом, азартным спорщиком. Причем эмоции никогда не перехлестывали через край. Страстность полемиста уравновешивалась трезвым анализом.

Переломная дата запомнилась с точностью до дня. 16 февраля 1988 состоялось первое заседание Филологического общества. Инициатором его создания был, как нетрудно догадаться, Леонид Генрихович. А темой его дебютного доклада стала поэзия Александра Галича – “отщепенца, махрового антисоветчика, злопыхателя, эмигранта-НТСовца”. Выбор такого героя т а м и т о г д а свидетельствовал о недюжинной смелости исследователя. Горбачевская “перестройка”, напомним, воспринималась на местах специфически: пусть все меняется, но так..., чтобы ничего не менялось. Харьков проснулся лишь весной 1989-го, когда на выборах в Верховный Совет с треском прокатали выдвиженцев партноменклатуры. А в начале 88-го город был еще погружен в зимнюю спячку, бонзы долдонили про “социалистический выбор”... Кто мог знать, куда повернет колесо истории.

В 1988-1991 вектор публицистических выступлений Леонида Генриховича совпадал с общедемократическим: десталинизация, утверждение истинной демократии, переход от тоталитарной

системы к правовому обществу. А потом произошло... то, что произошло. Власть захватили ретрохуторяне, и ученому пришлось бороться с новыми врагами. Он с честью преодолел то, на чем обломались многие демократы на рубеже 80-х и 90-х. Они – осознанно или неосознанно – превратились в ”национал-демократов” (такой же оксюморон, как ”сухая вода”). А Фризман остался демократом в изначальном смысле слова: права личности выше прав партии, класса или даже нации.

Если проанализировать публицистику Леонида Генриховича 90-х годов, собранную в книге ”Эти семь лет” (Харьков, 2000), станет ясно: филолог сражался на два фронта. С одной стороны, коммунизм всех оттенков: от розового до красно-коричневого. С другой же – пещерный национализм. В новом тысячелетии коммунистический реванш едва ли способен стать реальной угрозой. Зато ксенофобия разрастается, как бурьян на заброшенном поле. Каких только мутантов не понародилось! От ”родного” антисемитизма киевского разлива до белого расизма, импортированного то ли с запада, то ли с северо-востока.

Горько, что ряды врагов не редуют. Но когда видишь, *как* борются ветераны, чувствуешь только гордость да белую зависть. Гражданская позиция Леонида Генриховича, его принципиальность и непримиримость – урок тем, кто годится ему в сыновья и внуки. В его душе и сегодня – ”ни одного седого волоса”. Хрестоматийная цитата кажется банальной? Тогда вот вам слова другого футуриста:

Сегодня снова я пойду

Туда, на жизнь, на торг, на рынок,

И войско песен поведу

С прибором рынка в поединок!

А вот слова его ученицы Э. А. Обуховой, живущей ныне в Канаде: «Он известный историк литературы, ученый с мировым именем. Но есть и другая сторона его деятельности – его политические эссе, которые представляются мне образцами гражданственности. Появляясь в украинских изданиях, они регулярно

перепечатаются русскоязычными газетами, выходящими в Ванкувере и в Торонто, и завоевали здесь немалый авторитет: к ним прислушиваются, их ждут. Если бы он излагал их с трибуны, представляю, насколько сильное впечатление оставалось бы у его слушателей».

Видные специалисты по авторской песне А. Е. Крылов (Москва) и А. В. Кулагин (Коломна) выделяют в наследии Л. Г. Фризмана то, что им наиболее близко, в частности, книгу о Галиче, которую Л. Г. «должен был написать»: «... без нее его научный портрет был бы неполон, и важная грань его личности осталась бы в тени для читателей и коллег <...> Последовавшие за тем годы показали, что интерес филолога к поэзии своего времени не ограничивается Галичем: помимо книги о земляке, харьковском поэте Борисе Чичибабине, Л. Г. написал серию статей об Окуджаве, напечатанных в посвящённом поэту альманахе “Голос надежды”. Работы его о бардах опубликованы и в альманахе “Мир Высоцкого”, в серийном сборнике “Галич. Новые статьи и материалы”».

А Ю. М. Никишов (Тверь) говорит как о научном подвиге о «Семинарии по Пушкину»: «Какую колоссальную эрудицию тут нужно было проявить! И самостоятельная концепция в отборе материала просматривается. Педагогический, воспитательный потенциал книги велик». Покойный М. В. Теплинский (Ивано-Франковск) размышлял о книге «Это было жизнь тому назад...», которая привлекла его «особое внимание прежде всего необычностью жанра. Профессор Фризмман хорошо известен в нашей науке не только новаторским подходом к освещению самых сложных явлений в истории литературы. Привлекает и оригинальность его исследовательской манеры. Он стремится найти тот “волшебный магический кристалл”, глядя сквозь который он по-новому раскрывает таинственный и волшебный мир литературы. А в новой книге он размышляет над страницами полученных им некогда писем. Оказывается, это дает очень многое. Во-первых, перед нами очень интересная автобиография. Впрочем, в послесловии автор утверждает, что его книга “может быть отнесена к мемуарному

жанру лишь с большой долей условности” и что он стремился к тому, чтобы со страниц книги о нем говорили другие, а его голос звучал “как можно реже”. Это получилось. И все же со страниц книги возникает очень привлекательный и трогательный образ человека, который, преодолевая немалые трудности, без какой-либо сторонней помощи и поддержки сам прокладывал свою дорогу, сам строил свою биографию, добиваясь поставленной цели и не изменяя тем высоким нравственным принципам, которые определяли его “поведенческую модель”. Последние слова в книге звучат так: “Это моя жизнь. Другой не было”. Хорошо сказано, черт возьми!<...> В том-то и значение книги Л. Г. Фризмана, что он воскрешает для нас, сегодняшних, образцы не просто сочувственного внимания к собеседнику людей, еще так недавно живших среди нас, но и великолепные примеры того эпистолярного жанра, который, казалось бы, навсегда утрачен. Я сознательно пишу: “казалось бы”, потому что и в наши дни лучшие традиции человеческого общения в письменном виде (прошу прощения за несколько напыщенный стиль) все же не исчез совершенно. Яркий пример сказанного – письма самого Леонида Генриховича. В своей книге он щедро цитирует своих корреспондентов. Да будет позволено и мне привести несколько писем самого профессора Фризмана, которые столь ярко характеризуют и его самого и то *время*, в которое они создавались».

И. Я. Лосиевский, напоминая, что Л. Г. Фризман «и как публицист обстоятелен и убедителен», обращает внимание на другое: «...Главная научная и культурная его ценность в том, что он – выдающийся ученый-литературовед. В области изучения русской и мировой литературы с наибольшей полнотой и блеском проявился его замечательный дар проникновения в суть явлений. Жертвенный дар, потому что ни строчки Л. Г. не написал, оригинальничая и других авторских амбиций ради, как это нынче модно у “исследователей”-постмодернистов, резво двинувших от объекта в сторону собственных ... интерпретаций. И в этом смысле Л. Г. традиционной ориентации. Как мне кажется, он близок к идеалу исследователя-гуманитария на все времена. Объект

исследования для него – всегда вещь в себе, чьи тайны начинают раскрываться, когда исследователь проявит уважение и внимание к художественным законам, по которым она сотворена в контексте своей эпохи. Таков пушкинский завет, которому, как мне представляется, столь же неуклонно, как Л. Г., следовал мудрейший и учнейший М. Л. Гаспаров, старший его коллега и друг.

Литературоведческий труд для Л. Г. – пусть по преимуществу рациональное, но *живое вдохновенное занятие* (еще одна пушкинская аллюзия здесь как нельзя кстати). Увлеченно и вдохновенно Л. Г. занят классиками и современниками – от Пушкина и Баратынского до Галича и Чичибабина. Да, разговор у Л. Г. с ними идет на равных. Впервые я заметил это в свои студенческие годы, когда прочитал его статью в подготовленном им же издании рылеевских «Дум» в серии «Литературные памятники» (вышло в 1975 году). Прочитал и убедился, что словом и мыслью Л. Г. владеет, как опытнейший хирург – скальпелем и как скрипкой владеет виртуоз-скрипач. Удивительная у него способность «собираться в мысль» (запомню, чей это афоризм). Думаю, и самого А. С. Пушкина, как известно, самого умного человека в России, он переубедил бы: удалось же Л. Г. смягчить известный пушкинский приговор... Похоже, сбиваюсь я на панегирик, но не корысти ради, а любви. Очень хороший Л. Г. человек, надежный товарищ, верный друг. Заботливый наставник аспирантов и докторантов, педагог, отдающий львиную долю своего времени многочисленным ученикам. Собственные его труды уже выдержали испытание временем, о чем свидетельствует и высокий показатель цитирования, ссылок на фризмановские работы в научном мире XXI века.

Э. А. Обухова добавляет «Леонид Генрихович – труженик, каких можно встретить нечасто. Он получает удовольствие от интеллектуальной работы, его всегда волнуют сразу несколько тем и он может работать одновременно в разных направлениях. При этом всю жизнь – ежедневное жесткое планирование дня и непременно выполнение плана. И в этом тоже видна крупная личность, черты большого ученого».

В. А. Кошелев (Новгород Великий), вспоминая знакомство с Л. Г. Фризманом, произошедшее в 1971 г., пишет: «...Я его на всю жизнь запомнил, каким он был в те поры: молодой, язвительный, веселый, очень умный и немножко занудный. Таковым он, кажется, остался до сих пор: потом было много всяких конференций и совещаний, на которых мы познакомились, и подружился, и даже, несмотря на разницу в годах, перешли на "ты". Для меня, во всяком случае, он остался человеком, сохранившим свои изначальные качества. Качества эти были как будто специально созданы для филолога, жившего "жизнь тому назад": в те времена те задачи, которые решала даже такая специальная дисциплина, как история русской словесности, – выглядели совсем иначе. В эпоху господства «марксистско-ленинской идеологии», которую насаждали в ту эпоху, как картофель при Екатерине II, нельзя было высказываться о русской литературе иначе, чем это было разрешено "свыше". Я, к примеру, в 1970-е годы активно занимался русскими славянофилами, а Л. Г. Фризман – историей русской элегии. И к тому, и к другому явлениям принято было применять эпитеты "реакционный" и "консервативный": "реакционное учение", "консервативный лирический жанр"... Явление, оцененное таким образом, воспринималось как однозначно "плохое", далекое от "передовых убеждений". (Хотя, замечу в скобках, ничего негативного в этих понятиях нет. Пришедшее из французского языка слово *консерватор* В. И. Даль в своем словаре определяет как "боронитель, сохранитель", а латинское образование *реакция* (*re* – против, *actio* – действие) определяется им же как "противосилие, отпор, противодействие, сопротивление" – то есть действие, возникающее в ответ на то или иное воздействие). И много требовалось усилий, чтобы не просто на фактах показать, что эти "нехорошие" эпитеты неприменимы ни к элегии, ни к славянофильству – но так показать, чтобы всё это *напечатали*. Здесь Лёня был как раз на высоте – и в этом смысле славянская культура очень ему обязана...

Не последнюю роль в этом сыграло его научное "занудство". Именно это замечательное (и редкое!) качество настоящего

ученого позволило ему осуществить яркие (и замечательно откомментированные) издания дум К. Ф. Рылеева, журнала И. В. Киреевского "Европеец", эстетических трудов декабристов, альманаха М. А. Максимовича "Денница", антологии русской элегии в "Библиотеке поэта" и т. д. Тут нужна не только то качество, которое именуется "научной добросовестностью" – но и обширная эрудиция, и то особенное тяготение к труду, которое делает из человека "трудоголика"».

В прошлом студент Л. Г. Фризмана, Вадим Назаренко, ныне живущий в Америке, напоминал: «Сегодня, с исторической дистанции, когда достоянием гласности стали факты и документы советских времен, становится очевидным, что путь к вершинам мастерства и заслуженному признанию был для Леонида Генриховича не легким. Как известно, антисемитизм являлся негласной составляющей партийной политики. <...> Сегодня, спустя десятилетия, очевидно, что получение ученой степени доктора филологических наук в семидесятые годы прошлого века, как тогда говорили, "лицом еврейской национальности" было своего рода подвигом».

Мы начали обзор очерков, помещенных в сборнике «Наука и жизнь», со слов, которые написал о Л. Г. Фризмане В. П. Казарин. Ими и завершим: «Он человек трудной судьбы. Поэтому скажем ему все те хорошие слова, которые мы ему задолжали, прямо сейчас. Пусть он их услышит, пусть они помогут ему в наше трудное время, пусть они вдохновят его на новые замыслы и деяния. Часть его творческой и человеческой молодости прольется благодатным дождем на каждого из нас, живущего рядом с ним.

Я люблю тебя, дорогой Леонид Генрихович! Я рад, что могу это тебе прилюдно сказать. Я рад, что ты можешь это от меня самого услышать».

Думаю, к этим словам готовы присоединиться его ученицы и ученики, студентки и студенты, аспирантки и аспиранты, друзья, коллеги... Некоторые из них с радостью и живейшей готовностью отозвались на предложение сделать юбиляру коллективный подарок. Уровень этой книги, – охват тем, глубина постановки

проблем, свобода их решений, – свидетельствуют о состоянии науки, в которой работает Л. Г. Фризман, гораздо лучше многочисленных слов...

Не будет преувеличением сказать, что последние пять лет оказались едва ли не самыми плодотворными в его творческой биографии. Волей судьбы произошло его «возвращение» в серию «Литературные памятники». В 1970-1980-х гг. он активно сотрудничал в ней и выпустил четыре книги, наиболее значимой из которых было первое академическое издание стихотворений и поэм Баратынского.

Могут спросить: четыре памятника – это много или мало? В сравнении с тем, сколько подготовили ленинградцы и москвичи, особенно входившие в состав редколлегии, это, конечно, не много, иные из них выпустили по десятку и более памятников. Но второго литературоведа, который, живя за пределами Москвы и Ленинграда, выпустил бы четыре памятника, не было. И вот после многолетнего перерыва он подключился к подготовке издания «Борис Чичибабин в стихах и прозе»: написал сопроводительную статью, существенно усовершенствовал комментарий и этим спас книгу. На протяжении нескольких лет заявка на нее лежала без движения, но благодаря его вмешательству работа над ней была завершена и в 2013 г. она вышла в свет.

Прошел всего лишь год, и Л. Г. Фризман издал следующий литературный памятник – «М. П. Погодин. Марфа, Посадница Новгородская». «Изюминка» этой книги, конечно, не в том, что переиздана и заново прокомментирована драма Погодина, а в том, что обширный раздел «Дополнения» и сопроводительная статья впервые воссоздали почти двухвековую историю темы Марфы Посадницы в русской литературе. Примечательно, что в издательской аннотации эта статья определена как «исследовательская», что делается достаточно редко, можно сказать, в исключительных случаях.

Но Л. Г. Фризман не остановился и на этом. Он решил воскресить Г. Ф. Квитку-Основьяненко. Воскресить? – удивятся некоторые, – да он и так в чести: и памятник ему стоит, и улица в центре

города носит его имя! Напомним, что последняя книга о Квитке вышла более 35 лет тому назад, а то, что писалось о нем в 60-70-х гг. прошлого века, безнадежно устарело, что Квитка, считавший свое творчество неотъемлемой частью русской литературы, повести, написанные по-украински, сам переводил на русский язык, но расплывленные в журналах и альманахах конца 1830-начала 1840-х гг. практически недоступны современному читателю.

Л. Г. Фризман подготовил для серии «Литературные памятники» первое системное переиздание русскоязычного Квитки. Эта книга, объемом около 55 печ. листов, сейчас проходит редактирование и должна выйти в свет в начале 2016 г. Параллельно с ней появится и монография о нашем великом земляке, в которой впервые будет проанализировано не только его художественное наследие, но и многочисленные труды по истории Харькова и истории Украины. Она будет озаглавлена определением, которое дал писателю Белинский, – «Остроумный Основьяненко».

На последнее пятилетие пришелся выход книг «Уроки Страхова» (2012) и «Многообразии и своеобразие Юлия Кима» (2014) – это первая книга о Киме и первая книга о Страхове. Но самой резонансной в творческой биографии Л. Г. Фризмана стала его монография «Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе» (2015). Эта тема воссоздана впервые и на огромном, многообразном материале более чем полутора веков – от Отечественной войны 1812 года до крушения советской власти. До революции она была запретной по одним причинам, после революции по другим, относившиеся к ней произведения не допускались в печать, изымались из читательского оборота, тенденциозно перетолковывались. Требовался не только кругозор ученого, но и гражданское мужество, чтобы прорвать эту плотину. И не оказалось недостатка ни в том, ни в другом.

Изданная при поддержке нью-йоркского Фонда еврейской культуры, эта книга в первые же месяцы после своего появления вызвала оживленный интерес во многих странах: состоялась ее презентация в Гамбурге, беседа с автором прозвучала

по израильскому радио, печатаются рецензии в Польше, Дании, Израиле и, конечно, в Украине. Украинская рецензентка «Такой судьбы» Татьяна Шевчук, прочтя ее, воскликнула: «Это не книга, это бомба!» Она всколыхнула интернет, количество откликов, поступающих со всех концов земли, растет со скоростью лесного пожара. Отвечая вызванному ею интересу, издательство готовит в дополнение к ней своего рода книгу-спутник – «Евреи в произведениях русских писателей. Избранные тексты», в которой читатели найдут произведения, исследованные в монографии.

Не прекращалась в последнее пятилетие и деятельность нашего юбиляра как воспитателя научных кадров: за это время под его руководством защищен десяток диссертаций и, думается, этот перечень еще не завершен.

Леонид Фризман – человек стремительного пути. Сколько раз он открывался нам новыми, нередко неожиданными качествами, обретениями, прозрениями! Недавно его многолетний друг и попутчик, профессор Александр Кораблев отозвался на появление его книги словами: «Продолжаете удивлять!» Кто скажет, что это не так?

Е. Андрущенко

С. Д. Абрамович
(Каменец-Подольский)

СОТЕРИОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «КНИГИ ЕККЛЕЗИАСТА»

Книга קהלת קהלת (*Мегилат Кохелет*) – «Свиток Проповедника», известная русскоязычному читателю по старинному греческому переводу *Септуагинта* как «Книга Екклезиаста» (*Ἐκκλησιαστής*)¹, обычно расценивается как неожиданное для сакрального текста свидетельство сомнений и колебаний в вере в библейского Бога. Уже первые строки этой книги создают образ вечного круговорота вещей, удручающего своей бессмысленностью – здесь не за что уцепиться рефлектирующему сознанию. И автор этой книги, представившийся читателю, как человек, имевший всю полноту царской власти в Иерусалиме, как будто и впрямь растерян перед этой неотвратимой и механической круговертью, как последний нищий:

«Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки. Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит. Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои. Все реки текут в море, но море не переполняется: к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь. Все вещи – в труде: не может человек пересказать всего; не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием. Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем. Бывает нечто, о чем говорят: «смотри, вот это новое»; но *это* было уже в веках, бывших прежде нас» (Ек. 1: 4-10)².

¹ Это произведение называют, вслед за св. Иеронимом, еще и «Книгой Проповедующего в собрании».

² Здесь и далее ссылки на Библию даны по изданию: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1973. – 2357 с. (Текст русского синодального перевода).

Все это поверхностный или же тенденциозно настроенный читатель обыкновенно принимает за чистую монету, вплоть до того, что иные находят здесь прямо-таки атеистический настрой³. Исследователи, трактующие Екклезиаста как скептика, утомленного повторяемостью вещей, составляют немалое число⁴. Сосредоточимся на одном репрезентативном для нашей темы примере. Так, Андрей Есин, «известный талантливый литературовед и культуролог» (как сказано в аннотации к его учебному пособию), находит в Екклезиасте «сильное воплощение циклического времени – в противоположность христианскому»⁵. Идея *циклическости / линейности времени* в самом деле принципиально важна: ведь, строго говоря, от безысходной гибели можно спастись не во *Времени*, которое есть атрибут материи, а в *Вечности*, лежащей за пределами материального мира. Понятие же Вечности и идея спасения в ней формировались в иудейской мысли долго и трудно. Текст Екклезиаста и возникает в средостении древнейших споров обо всех этих интеллигибельных вещах.

Однако, прежде, чем перейти к рассмотрению сотериологической концепции Книги Екклезиаста, необходимо сказать несколько слов как о методологических принципах подхода к данному материалу, так и об исследовательских позициях, не совпадающих с позицией А. Есина.

Прежде всего, необходимо преодолеть инерцию влияния секуляризованного сознания, первая реакция которого на только что обнаруженные «глиняные книги» Месопотамии была, хочется сказать, злорадной – Библия, мол, ничего нового в традиционные сюжеты шумерско-аккадской словесности не внесла: «Читая эти замечательные создания древности [*месопотамские сказания*

³ Екклезиаст // Атеистический словарь / Абдусамедов А. И., Алейник Р. М., Алиева Б. А. и др.; Под общ. ред. М. П. Новикова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Политиздат, 1985. – С. 148.

⁴ См. обзор в начале разд. III в статье: Тантлевский И. Р. Оптимизм Екклезиаста / Игорь Романович Тантлевский // Вопросы философии. – 2014. – № 11. – С. 137–148.

⁵ Есин А. Литературоведение. Культурология : Избранные труды : учебное пособие / Андрей Есин. – М. : ФЛИНТА Наука, 2011. – С. 96

о потопе, гимнография и пр.; С. А.], невольно поражаешься громадным сходством их с теми произведениями, которые мы в нашем неведении считали оригинальными», – писал в 1901 г. В. Битнер, популяризовавший одновременно и науку, и оккультизм⁶.

К тому же, с тех пор, как идея «История началась в Шумере» утвердилась в умах, похоже, что в этой области стал исподволь действовать богословский текстологический принцип: *что раньше, то и достовернее*. Похоже, что для многих важнее то, *кто первый сказал А*, а не то, что, *сказав А, следует сказать Б*.

Тоска материального существования, чувство безысходной заключенности в одном лишь природном бытии, жажда Вечности ощущались весьма отчетливо уже в шумеро-вавилонском эпосе о Гильгамеше. Последний, помним, вдруг постиг, что от грядущего ужаса смерти не спасут ни сотни обесчещенных под стенами Урука девушек, ни героические победы над великаном Хумбабой и чудовищным быком, хотя они и дают несомненное основание «сделать себе имя» на гранитных скалах...

Между тем, в данной ситуации важно не то, кто первым поднял вопрос о порабощающем характере природы и ее циклов, а то, кто первым предложил выход из этого состояния. Библейское сознание не только абсорбирует языческие модели, но и активно с ними полемизирует. И поскольку, согласно совершенно верному мнению Н. Фрая, долго игнорируемая литературоведением Книга книг фактически определяет все мировоззрение цивилизованного человека и являет собой для него некий «код жизни», и следует, наконец-то, отнестись к ее концепции мира и человека всерьез; при этом здесь важно не интеллектуальное знание, но подлинная мудрость⁷.

Ведь Библия перевернула обычные для Древнего мира (как, впрочем, и для нашего неоязыческого сегодня) установки сознания, и многое, казавшееся иррациональным, перестало таковым

⁶ Битнер В. На рубеже столетий. Обзор главнейших научных и культурных приобретений XIX века. – Первый том. / Вильгельм Казимир Битнер. – СПб: Издание П. П. Сойкина, 1901. – С. 167.

⁷ Frye N. Wielki Kod. Biblia i literatura. Przeki. A. Fulicska. Bydgoszcz : Homini, 1998. – S. 43.

представляться. Даже смерть которая обычно воспринималось языческим сознанием как ужас и абсурд, в Книге Екклезиаста стала ощущаться как *надежда*.

В связи с этим нужно четко поставить вопрос: точно ли в Екклесиасте господствует идея цикличности времени, совершенно языческая по своей сущности?⁸

Конечно, древние евреи, несмотря на острейшее желание изолироваться от окружающего языческого мира, тем не менее, постоянно вынуждены были входить с этим миром в теснейшие контакты. Чего стоит одна уже женитьба Соломона (которому формально приписывается авторство Свитка Проповедника)⁹ на египетской принцессе, повлекшая за собой, как полагают, достаточно серьезные сдвиги в отношении к суровой Моисеевой традиции¹⁰. Но эта открытость чужому миру длилась относительно недолго. После попытки Антиоха Епифана уничтожить иудейскую культуру и неожиданной вспышки духовного коллаборационизма среди евреев, в конечном итоге массово отвергших контакты с паганизмом, возник негласный запрет на «греческие книги», которые мудрец Йоканнаан издевательски разрешал, например, читать «когда угодно, но только чтобы не днем и не ночью», отчего апелляция к языческой мудрости стала в иудейской мысли попросту немислима.

Конечно, внутреннее сходство текста Екклесиаста с великими произведениями древних литератур, в первую очередь вавилонской, все же очевидно. А. Мень, упомянув исследования, устанавливающие связи между Екклесиастом с одной стороны и египетскими, вавилонскими и античными источниками с другой (*В. Тарн. Эллинистическая цивилизация; А. Н. Mc Neile. An Introduction to Ecclesiastes; М. Hengel. Judentum und Hellenismus*),

⁸ На этой идее строится, например, вся орфическая религия Пифагора.

⁹ Напомним, что Екклесиаст входит в цикл т. н. «Соломоновых книг», объединенных вокруг личности этого библейского мудреца.

¹⁰ Впрочем, Р. Паттай явно фантазирует, уверяя, будто Соломонов Храм стал центром чуть ли не оргиастического культа языческого типа (см.: Паттай Р. Иудейская богиня / Рафаэл Паттай. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 368 с.).

делает вывод: «Если Книга Иова близка по духу к античным трагедиям, то Екклесиаст можно считать ветхозаветной параллелью к произведениям стоиков и эпикурейцев¹¹. Некоторые авторы даже думали, что эта книга, столь непохожая на другие части Библии, была создана под непосредственным греческим влиянием. На самом же деле Екклесиаст – чисто восточное творение, а сходство его идей с западной философией легко объяснить и без гипотезы прямого заимствования. Если уж говорить об источниках, которые питали воззрения автора книги, то их следует искать в сумрачной вавилонской мудрости»¹². Возможно даже, что автором этой книги действительно был Зоровавель, возглавивший евреев, вернувшихся после падения Вавилона в Иудею и в какой-то момент своей жизни внутренне отождествивший себя с Соломоном¹³.

Книга Екклесиаста и в самом деле написана, как согласно уверяет большинство исследователей, после окончания вавилонского пленения. Но все же действительно как-то не хочется говорить в данном случае о «влиянии». Скорее уж эта книга является неким «критическим диалогом» с вавилонским духовным опытом – иначе ее просто не включили бы в иудейский канон¹⁴. Ведь пафос Екклесиаста существенно отличается от «сумрачной вавилонской мудрости»; Кохэлет все же отстоит бесконечно далеко от наивного шумерско-аккадского Гильгамеша, не могущего вырваться из круга побед, пиршеств и плачей, подобно тому, как индуст не в состоянии вырваться из циклов реинкарнации в колесе материального существования – *сансары*.

¹¹ Мень А. Екклесиаст / Александр Мень // История религии: В поисках Пути, Истины и Жизни. – Т. 6. На пороге Нового Завета. – М.: Слово, 1993. – С. 137

¹² Тантлевский И. Р. Оптимизм Екклесиаста. – С. 137–148.

¹³ Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде. – СПб: Алетей, 1998. – С. 161–174.

¹⁴ Нельзя сбрасывать со счетов и сугубо национальную составную: у Г. В. Синоло есть, несомненно, основания говорить об «иудейской природе скепсиса Кохэлета» (Синоло Г. В. Библия и мировая культура / Галина Вениаминовна Синоло. – Минск : Белорусский государственный университет, 2013. – С. 25). Однако трудно отделаться от мысли, что таковая возникла все же не до, а после Кохэлета, и сформировал этот скепсис как черту еврейского национального характера в значительной мере именно он.

А. Есин все же увидел в книге Екклезиаста нечто прямо противоположное замыслу ее автора. Приписывание ветхозаветному мудрецу циклического ощущения времени неправомерно и продиктовано, похоже, всего лишь установкой вбить клин между Ветхим и Новым Заветами, которая приветствуется в определенных кругах. На самом деле, против представления о наличии у древних евреев «циклического времени» можно выдвинуть серьезные возражения.

М. Элиаде, признавая существование такого циклического времени в древнееврейской культуре, тут же отмечает, что данное явление касается не столько Библии, сколько древнееврейского фольклора, и возникает под влиянием окружающих языческих народов¹⁵. Э. Ауэрбах объединяет еврейские и христианские представления о времени и об истории, потому что они связаны с понятием Вечности и уже поэтому прямо противоположны языческому циклизму¹⁶. Г. Ольсен, подчеркивая, что линейность иногда наблюдается и в языческой мысли, тем не менее, признает: «Понятно, почему возник контраст между линейной и циклической концепциями времени. Еврейские и христианские мыслители время от времени отъединяли себя от окружающего их мира <...> рассматривали время как наиболее важную в содержательном отношении категорию, объясняя деянием Бога то, что в XIX в. стали называть спасением истории <...> Даже если оставить в стороне полемические мотивы (стремление опровергнуть языческих мыслителей), теологическая концепция придавала ценность течению времени и обнаруживала универсальный или единый смысл истории»¹⁷.

Собственно, все давно расставил по местам С. Аверинцев, написавший об «Экклезисте» следующее: «Автор, собственно,

¹⁵ Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде. – СПб: Алетейя, 1998. – С. 161–174.

¹⁶ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.

¹⁷ Ольсен Г. О циклической и линейной концепциях времени в трактовке античной и раннесредневековой истории / Г. Ольсен // Цивилизации. Вып. 2. – М.: Наука. – 1993. – С. 200, 219–237.

жалуется не на что иное, как на ту самую стабильность возвращающегося к себе космоса, которая была для греческих поэтов и греческих философов источником успокоения, утешения, подчас даже восторга и экстаза. Природные циклы не радуют «Кохэлэ-та» своей регулярностью, но утомляют своей косностью. „Вечное возвращение”, которое казалось Пифагору возвышенной тайной бытия, здесь оценено как пустая бессмыслица. Поэтому скепсис «Книги Проповедующего в собрании» есть именно иудейский, а отнюдь не эллинский скепсис; автор книги мучительно сомневается, а значит, остро нуждается не в мировой гармонии, но в мировом смысле. Его тоска – как бы подтверждение от противного той идеи поступательного целесообразного движения, которая так важна и характерна для древнееврейской литературы в целом. Постольку он остается верным ее духу»¹⁸.

Добавим, что само слово *Кохèлет*, образованное в качестве вольной поэтической импровизации как причастие женского рода от несуществующего глагола, намекает на загадочную Премудрость Божию¹⁹, которая в православной мысли известна под именем Софии, сотворенной прежде всех век, что нашло свое выражение в Книге Премудрости Соломона. А сущность Премудрости – понимание того, что, помимо космическо-материальных циклов, существует еще и некое вне-материальное движение мира к Богу-Творцу (עליון) – *олбм*) – как однонаправленный вектор.

Это был ответ языческому сомнению, языческому недоверию к миру, языческому страху перед *Sacrum* (*Нуминозным*, по Р. Отто), которое мыслилось изначально как нечто непонятное и враждебное, и, чтобы спастись, оставалось лишь бороться с ним – путем подкупа жертвами или связывания магическими акциями.

¹⁸ Аверинцев С.С. Древнееврейская литература / Сергей Аверинцев // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. М. Горького. – М., 1983. – Т. 1. – С. 297.

¹⁹ Юнц Э. Г. Книга Екклесиаста. Вступ. ст. пер. с др. евр. комм. / Эдуард Григорьевич Юнц // Вопросы философии. – 1991. – № 8. – С. 139–154.

Как пишет Г. ван дер Леу, на первых стадиях становления религиозного сознания спасителями, дарующими человеку радость освобождения, выступали такие одаренные непонятной силой вещи, как вода и дерево, плоды полей и лесные звери, наконец – даже собственные гениталии²⁰.

С формированием представления о культурном герое функция спасения начинает все более отчетливо связываться с *цельным образом человека*. Во многом таков тысячеликий герой Кэмпбелла – архетипический герой-спаситель, который проходит последовательно Отчуждение, Инициацию в «волшебный» мир и, наконец, Возвращение. И в первую очередь он все же стремится выйти за пределы материального бытия: «Отсутствие или слабость, несформированность трансцендентной функции обрекают человека на дисгармоничное, смятенное существование, бесцельные блуждания в поисках потерянного рая целостности и красоты. На Востоке это называется дао – Срединным Путем. Иногда, как показано у Кэмпбелла, этот путь тоньше волоса, но только он ведет к спасению. Отсюда – сотериологическая (спасительная или спасающая) функция мифа и его героя»²¹. Но герой Кэмпбелла все же *возвращается в обычный мир*, и в целом этот архетип варьируется более в языческих системах, построенных на теургическом дерзании человека, по сути – на богоборчестве. А в языческом мифе бытие как таковое циркулирует *исключительно в материальном мире* – другого, что называется, не дано. Даже в высокоразвитом язычестве, например – в индуизме, сфера, скажем, мысли, идеи – просто «тонкая материя»), и это оставляет поле для представления о посмертной реинкарнации во плоти²². Правда, в Древнем

²⁰ Van der Leeuw G. [Герард ван дер Леу<в>]. Fenomenologia religii / G. van der Leeuw. – Warszawa: Księżka i Wiedza, 1978. – S. 143.

²¹ Калина Н. Миф в современном мире [Предисловие] / Н. Калина // Дж. Кэмпбелл. Тысячеликий герой. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.litmir.me/br/?b=110099

²² Лишь в классическом буддизме Хинаяны Сакья Муни освобождает и от уз телесного, материального бытия (сансары).

Египте сложилось уже и довольно развитое представление о загробном путешествии души, о посмертном суде над душой²³. Но и тут господствовала теургия: предполагалось, что одно уже вмешательство в этот процесс жреца-психагога и наличие в качестве амулета хоть бы фрагмента Книги Мертвых обеспечивают *любому умершему* спасение на суде Озириса.

Однако механическая по своей сути ворожба, пусть и производимая «специалистом-волшебником», явно не удовлетворяла: период возникновения мировых религий, когда складывается человек нового типа (усл. между 500 – 200 гг. до н.э., «осевое время» К. Ясперса), уже насквозь пронизан поиском *личностного духовного спасения*. В буддизме и джайнизме, в развитом язычестве античного и эллинизированного общества постепенно формируется *сотериология*, т.е., учение об искуплении и спасении человека при его обязательном собственном усилии (греч. σωτηρία – *спасение* + λόγος – *учение, слово*).

В Библии человек – прежде всего, *нйфеш* (נֶפֶשׁ – евр. *душа*); Впрочем, его душа и тело связаны некой божественной духовной силой *Робх* (רוּחַ), и он способен понять свое место в не только в этом мире, но и в горнем.

Но в то же время и сам он, человек, и весь земной мир, были в какой-то изначальный момент *сотворены*, а, следовательно, являются конечными. Для библейского сознания мир создан *из ничего*, точнее – *мэаин* (מֵאִין), «без», или «за отсутствием» <материи>. Бог творит своим Словом саму материю как бы из ничего – *ex nihilo* (שֵׁבֹלֵית – *шиболит*: в значении *бездна*²⁴). Но при этом земля и небо не вечны: в Новом Завете Христос говорит: «небо и земля прейдут» (Мк. 13: 31). Это линейно-эсхатологическое время не оставляет человеку никакой надежды зацепиться за непрерывное телесное существование – хотя бы в виде жалкого «базаровского» лопуха.

²³ Помимо тела, по представлениям египтян, существовали еще 8 его спиритуальных двойников Я (Бат, Ка, Рен и др.).

²⁴ Второе значение слова шиболит («колос») мы здесь в расчет не берем; важнее другое: сходство исконного значения этого слова с понятием изначальной бездны (χάος), описанной в «Теогонии» Гесиода.

В Библии спасителен порыв к не-материальному Абсолюту, пребывающему вне привычных нам рамок времени и пространства. И ветхозаветная мудрость вовсе не билась в силках языческих представлений о «цикличности земного времени» и о «неясности», а то и «фиктивности» загробного бытия (о последнем – детально чуть позже).

Ведь последние стихи книги Екклезиаста самым недвусмысленным образом подытоживают все *pro* и *contra* текста, хитро построенного как почти что сплошное повторение извечных человеческих сомнений, манифестированных в многословной языческой мудрости. Но именно в этих итоговых формулах – ответ, именно о них, как о гранитные валуны, разбиваются волны, все набегающие и набегающие из глубин сомнений:

«А что сверх всего этого, сын мой, того берегись: составлять много книг – конца не будет, и много читать – утомительно для тела. Выслушаем сущность всего: бойся Бога и заповеди Его соблюдай, потому что в этом всё для человека; ибо всякое дело Бог приведет на суд, и все тайное, хорошо ли оно, или худо» (Ек. 12: 12–14).

Т. е., Екклезиаст, как верно заметил И. Р. Тантлевский, «вполне оптимистичен в отношении получения праведниками если не земного, то, во всяком случае, загробного воздаяния; и именно эта идея наполняет (должна наполнить) смыслом и значимостью всю их жизнь и деятельность»²⁵.

В этой связи исследователь указывает на еще одно очень важное обстоятельство. Часто говорят, что *шеол* – некая безысходность, вроде греческого Аида. Но это – безысходность для неверующего в будущую жизнь. Есть обстоятельные теолого-филологические доказательства того, что *шеол* в Ветхом Завете – все же *временное страдание*, а вовсе не синоним безысходной смерти²⁶. Более того, вероятно, существовало представление о том, что в *шеоле* происходит суд – «взвешивание» души (сердца) почившего, причем

²⁵ Тантлевский И. Р. Оптимизм Екклесиаста. – С. 137.

²⁶ Риз Г. Л.. Гадес (хадес, ад) и временное пристанище умерших / Г. Л. Риз. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.bibleapologet.narod.ru/statii/reese/hades.htm

души нечестивцев навеки оставались здесь, а души праведных воспаряли на небеса к своему Творцу²⁷.

Добавлю, что представление это, возможно, было заимствовано у египтян но – полемически переосмыслено: во-первых, праведники получают воздаяние, отличное от воздаяния нечестивцев, во-вторых, у египтян не фигурировало Небо как перспектива посмертного воздаяния.

В таком мире для спасения необходима протянутая рука Божества и встречное движение человека к своему Творцу. Но здесь и в самом деле пока не возникает представления о некоем Посреднике между Богом и человеком, нет Машиаха, Спасителя, о котором через несколько столетий будут вопиять Пророки: тут прослеживается мысль: *Человек, помоги себе сам*. Это свидетельствует о необыкновенном и для языческого сознания, и для израильской почвы чувстве ценности собственной личности. Недаром автором этой книги позже стал мыслиться сам Соломон Премудрый.

В христианстве это чувство ценности *Я* еще более укрепляется, но возникает существенная переакцентуация. Спаситься отныне можно лишь через посредничество Машиаха, который, по христианскому представлению, и есть Христос-Спаситель, Предвечное Слово Божие, творившее мир из ничего и воплотившееся ради спасения человека. Возникает градация *раба* и *Сына*, весьма важная для будущей христианской схоластики. Иисус из Назарета властно говорит евреям: «...всякий, делающий грех, есть раб греха. Но раб не пребывает в доме вечно; сын пребывает вечно. Итак, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете» (Ин. 8: 34–36). И еще более усложняется ситуация в формате представления о Воскресении Христа из мертвых. Так, для ап. Павла, пережившего экстаз восхищения из тела, весьма важно то, что происходит с человеческим телом после Воскресения Иисуса²⁸.

²⁷ См.: Тантлевский И. Р. Мистическая сотерология иудейских псевдэпиграфов. – СПб : Академия исследований культуры, 2013. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.rfh.ru/downloads/Books/134393009.pdf. – С. 18).

²⁸ См. также: Frye N. Wielki kod. Biblia i literatura. – S. 53.

И, наконец, о том, почему же томящее «циклическое время» занимает в Книге Екклезиаста как бы центральное место, и, соответственно описание «томления духа», точнее – חַלְלוּם (халлоймес – «ловли ветра / призрака») почти доминирует, оставляя для поэтического утверждения противоположного лишь краткие заключительные стихи, которые способны произвести впечатление чуть ли не позднейшей вставки.

Дело в том, что диалогическая философская проза, однотипная с платоновскими текстами, становится в ту эпоху одним из ведущих жанров мировой литературы. Но на Востоке она формировалась в не столь отчетливом логическом противопоставлении *pro* и *contra*, как у постсократиков античности. В частности, в Древнем Израиле с самого начала было принято как бы маскировать окончательную истину, которая должна была быть скрыта от «непосвященных» – скажем, в Устную Тору (т.н. «мерцание смысла», широко практикующееся в позднейшем Вавилонском Талмуде)²⁹.

Этот прием перейдет к Филону Александрийскому, а от него – к Отцу Церкви Клименту Александрийскому. Последний же не только мог заимствовать его от некоего палестинского иудея, оказавшегося в Египте³⁰, но и сам происходил, подобно Иосифу Флавию, из «усыновленных» Веспасианом после падения Иерусалима иудеев, следовательно – вполне мог быть и прямым носителем традиции.

Но отсюда – и возможность совершенно искаженного толкования Книги Екклезиаста как очередного «манифеста мирового пессимизма»...

²⁹ Ковельман А. Б., Гершович У. Поэтика сокрытия: «Тэтет» и «Хагига» / Аркадий Бенционович Ковельман, Ури Гершович // Вопросы философии. – 2014. – № 11. – С. 149 – 162.

³⁰ Там же. – С. 160.

О. Л. Калашикова
(Днепропетровск)

БЕЛЛЕТРИЗАЦИЯ ДОКУМЕНТА ИЛИ ДОКУМЕНТАЛИЗАЦИЯ РОМАНА: ИСТОРИЯ ВАНЬКИ КАИНА

В малоизвестной по сей день истории первых этапов развития русского романа есть произведение, связанное с удивительной, знаковой исторической личностью – Иваном Осиповым по прозвищу Каин, сыном крестьянина Ростовского уезда, известным в XVIII веке профессиональным московским вором, ставшим внештатным сотрудником Сысского приказа. То ли тип вора-доносителя вызвал интерес, то ли сам феномен оказался живучим,

но история походов Ваньки Каина, только в России XVIII в. переиздававшаяся в разных вариантах 15 раз¹, получила продолжение и в русской исторической прозе XX ст. («Загадки Ваньки Каина» Д. Евдокимова – 1988 г.).

Впервые история Ваньки Каина была рассказана читателю легендарным Матвеем Комаровым, автором побившего все издательские рекорды и жившего на читательском рынке России сто тридцать лет² бестселлера XVIII в. – романа «Повесть о приключении Английского Милорда Георга и о Брандбургской маркграфине Фридерике Луизе» (1782 г.) – переделки



¹ Сиповский В. В. Из истории русского романа XVIII-го века (Ванька Каин). – СПб.: Тип. Импер. Акад. Наук., 1902. – 95 с. – С. 2.

² Шкловский В. Б. Матвей Комаров житель города Москвы. – Л.: Прибой, 1929. – 296 с. – С. 78.

популярной в России первой половины XVIII в. рукописной повести «*Гистория о английском милорде Гереоне*» (список 1741 г.). Именно этот «Милорд», как любовно называли его читатели, стал своеобразным знаком неразвитости эстетического вкуса массового читателя и был назван Н. Некрасовым «Милордом глупым», что, однако, никак не повлияло на его популярность у читателя.

Роман «*Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина всей его жизни и странных походов, соч. М.К. в Москве 1775*» (СПб., 1779), был переделкой бытовавших в рукописи автобиографических записок подлинного исторического лица – известного в 1740-е гг. московского вора и доносителя Сыскаго приказа Ивана Осипова Каина.

Толчком к созданию произведения послужила ставшая очень популярной у низового читателя книга «*Подлинное описание жизни французского мошенника Картуша и его сотоварищи*», переведенная в 1771 г. с немецкого языка на русский капитаном Неелов³. Это переводное произведение повлияло и на анонимные издания «*Жизни и походов российского Картуша, именуемого Каин*», датированные 1775 и 1777 гг.⁴

Читательская популярность истории Ваньки Каина и привлекла к ней внимание М. Комарова, всегда чутко улавливавшего конъюнктуру книжного рынка. Сам выросший на рукописной литературе, бывший крепостной Зотовых-Эйхлер, Матвей Комаров стремился приблизить рукописное чтение к литературе книжной. Одним из путей к этой цели была обработка любимых читателем рукописных произведений, мастером которой и был автор «*Ваньки Каина*», давший массовому, не очень грамотному читателю не только «*Милорда Георга*», но и «*Крестьянские сказки*» (1790 г.), авторство которых установил В.Б. Шкловский⁵, роман

³ Подлинное описание жизни французского мошенника Картуша и его сотоварищи собранное из производимых над ним процессных пунктов и других вероятных уведомлений. С нем. яз. перевел Капитан Матвей Неелов. – СПб., 1771.

⁴ Библиографию изд. см.: Сиповский В. В. Указ. соч. – С. 25-27.

⁵ Шкловский В. Б. Указ. соч. – С. 231.

«Невидимка. История о Фецком королевиче Аридесе и о брате его Полумедесе» (1789 г.), представлявший собою сплошные общие места рукописного романа первой половины XVIII в.

Ориентируясь на вкусы третьесловного читателя, которому адресован «*Ванька Каин*», М. Комаров опирался на опыт М. Чулкова – создателя первого русского социально-бытового романа о жизни обычного человека из социальных низов общества («*Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины*» – 1770 г.), хорошо знакомой самим «*мелкотравчатым*» сочинителям. «*Солдатский сын*» М. Чулков сделал героиней своего романа «*Пригожая повариха*» сержантскую вдову Маргону, бывший крепостной, а потом *Житель города Москвы* М. Комаров⁶ рассказал о беглом крепостном воре Ваньке Каине.

В программном Предуповедении к роману Матвей Комаров утверждал право на **свое** чтение «*не только для благородных, но среднего и низкого степени людей, а особливо купечества*», и, доказывая, что в России есть свои славные мошенники, не хуже французского Картуша, включил в круг возможных героев *истории* (так называет роман М. Комаров) не только градоначальников, великих героев и неустрашимых полководцев, но и «*великих мошенников, воров и разбойников*»⁷. Предлагая читателю мемуары вора, автор отстаивал право всякого человека на воспоминания, право любого на то, чтобы войти в историю, стать героем романа, рассказывающего о реальной жизни.

М. Чулкова и М. Комарова объединяло осмысление мира как эмпирической реальности, где человек был продуктом тех нравов и законов, которые царили в определенной социальной среде. Пространное авторское размышление на эту тему и открывает роман о Ваньке Каине, определяя важнейший принцип мировосприятия М. Комарова и ту призму, через которую нужно

⁶ Шкловский В. Б. Указ. соч. – С. 16.

⁷ Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина всей его жизни и странных походов. Сочиненное М. К. в Москве 1775 года. Печ. в СПб.: Сенат. тип., 1779. – 104 с. – С. нн.

рассматривать всю историю знаменитого вора и мошенника: «... *Разумные люди разум человеческой уподобляют водяному ключу, из которого текущая вода, если пойдет чрез пески и камни, то выдет самой чистой и кристалловидной источник; буде же течение иметь чрез тины, болоты и нечистые места, то явится мутная и ни к чему годная вода; так и человек как бы от природы разумен не был, но когда в юности своей не будет иметь доброго воспитания, и станет возрастать в обществе развращенных людей, то и сам развращенным явится...*», и потому Ванька, «сделавшись сперва маленьким мошенником, а потом большим вором и разбойником, наделал таких дел, которые наконец ввергли его в невозвратную погибель и составили об нем следующую историю...»⁸.

М. Комаров отразил в романе социальные конфликты своего бурного времени. Конфликт крепостного Ваньки и его хозяина, а потом конфликт живущего вне закона человека и общества определили весь ход событий в романе. Российская действительность подсказала и тип центрального героя.

Как сообщает автор в предуведомлении, идея написания этого произведения появилась у него еще в 1774 году. Это был разгар крестьянской войны под предводительством Емельяна Пугачева, обнажившей один из острейших социальных конфликтов России второй половины XVIII столетия. Выбор в качестве героя романа вора и разбойника Ваньки Каина был не только своеобразным эстетическим вызовом «высокому» искусству классицистов, но и вызовом общественным. Чернь, учиняющая разбой в российском государстве, и разбойник – герой романа – явления родственные. Не случайно в народном сознании образ Ваньки Каина сближается с другим образом: национальным героем-разбойником Степаном Разиным, и в историческом фольклоре Каин награждается

⁸ Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина всей его жизни и странных походов. Сочиненное М. К. в Москве 1775 года. Печ. в СПб.: Сенат. тип., 1779. – 104 с. – С. 2-3.

«разинскими» сюжетами, получает титул Есаула Разина⁹, а в издании истории Ваньки Каина часто включается «*Краткая повесть о Стеньке Разине*»¹⁰.

Во времена пугачевского движения вопрос о национальном характере – один из центральных в понимании истории в эпоху Просвещения¹¹ – приобрел политический смысл. На страницах русских журналов 1760-1780-е гг. развернулась бурная полемика о национальном характере¹². Отвечая на двадцатый из «*Нескольких вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особливое внимание*» Д. И. Фонвизина, напечатанных в Ч. 3 «Собеседника любителей российского слова» за 1783 г. : Въ чемъ состоятъ нашъ національный характеръ?, Екатерина II провозгласила: «*В остром и скором понятии всего, в образцовом послушании*»¹³. Другой точки зрения придерживались Н. И. Новиков, Д. И. Фонвизин, Б. Я. Княжнин, А. Н. Радищев, которые видели суть русского национального характера в свободолобии и бунтарстве.

Роман, предметом художественного познания в котором были отношения личности и общества, не мог оказаться в стороне от одной из главных проблем, над которыми билось общественное сознание России последней трети XVIII в. Проблема национального характера своеобразно преломилась в романе М. Комарова об исторической личности. И если в философско-политическом романе воспитания («*Приключения Фемистокла*» Ф. А. Эмина, «*Нума, или Процветающий Рим*» М. М. Хераскова), отразившем

⁹ Плеханова М. В. Литературные и культурные традиции в формировании литературно-исторического персонажа (Ванька Каин) // Типология литературных взаимодействий / Уч. зап. Тарт. ун-та. – 1983. – № 620. – С. 3-17. – С. 5.

¹⁰ История Ваньки Каина со всеми его сысками, розысками и сумасбродною свадьбою. – СПб.: Импер. тип., 1815. – 32 с.

¹¹ Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе // Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII - начало XIX в. – Л.: Наука, 1981. – С.38-41.

¹² Стенник Ю. В. Полемика о национальном характере в журналах 1760 – 1780-х годов // XVIII век. Сб. 22 / Под ред. Н. Д. Кочетковой. – СПб.: Наука, 2002. – 437 с. – С. 85–95.

¹³ Собеседник любителей российского слова.– 1783. – Ч.3. – С. 116.

классицистические представления о неизменности вечной действительности и сути человека, условное историческое прошлое было лишь формой изображения столь же условного настоящего, то в «*Ваньке Каине*», художественная структура которого основывалась на иной концепции действительности, прошлое осознано как исторически конкретное и помогает поэтому понять столь же конкретное настоящее, обусловленное именно этим прошлым¹⁴.

Вся биография Ваньки Каина состоит из постоянных столкновений с законом и представляет собой непрерывный ряд преступлений. Воровские проделки Каина, как и любовные похождения содержанки Мартоны – героини «*Пригожей поварихи*» М. Чулкова – не являются чем-то неординарным: они закономерны в мире, где человек может оказаться за бортом жизни. Но естественные, с точки зрения социально-экономического анализа природы общества, похождения Ваньки необычны, с точки зрения романтических представлений. Вот почему в названии автор определил похождения своего героя как «*странные*», настаивая при этом, что описание «*добрых и злых дел российского мошенника*» «*обстоятельное*» и «*верное*».

Романские представления о жизни как цепи увлекательных приключений, не выдерживают проверки реальной действительностью, где все значительно грубее и в то же время драматичнее, где даже любовь, составляющая основу романного сюжета, деформируется, принимая уродливые формы. Так, не знающий иных отношений Каин принуждает к любви приглянувшуюся ему девушку – дочь отставного сержанта – сначала деньгами, потом пытается покорить ее своим видом в немецком платье и парике, а потерпев фиаско, оговаривает возлюбленную в Сыском приказе и после того, как ее избивают плетью, наконец, получает согласие на брак.

¹⁴ Любопытно, что в романе-фельетоне Д.Евдокимова «Загадки Ваньки Каина», опубликованном в 1988 г. в газете «Московский комсомолец», сюжет романа М. Комарова использован как одно из звеньев в цепочке загадочных событий, происходивших в Москве в середине 80-х гг. XX в., но причины которых кроются в эпохе Ваньки Каина.

Любопытно, что М. Комаров, хотя и включил в свой роман любовный эпизод, отсутствующий в автобиографических записках Каин¹⁵, но поместил его в документальную, протокольную часть произведения *«Дела Каиновы, учиненные во время бытность его сыщиком»*, подчеркивая тем самым общую природу всех поступков вора и доносчика, обусловленную социальным бытием героя.

Углубление историзма и исторического чувства, характерное для мироощущения человека эпохи Просвещения, выявилось в стремлении М. Комарова раскрыть конкретный исторический смысл места действия, времени, социальных условий жизни героя.

События, описанные в романе, расположены в системе четко очерченных пространственно-временных координат. Действие происходит не просто в *«царствующем граде Москве»*, а в местах, хорошо известных третьесословному читателю, в тех местах, где обитает и орудует воровская братия. Это торговые ряды Китай-города, где Ваньку Каина поймали на цепь как бежавшего от своего хозяина; это Немецкая слобода и Лафертовский дворец, где Ванька обокрал иностранного доктора (отметим попутно, что автор употребляет вместо *«Лефортово»* простонародное *«Лафертово»*, которое бытовало в московском наречии еще и в начале XX века, о чем писал В. А. Гиляровский¹⁶). Действие разворачивается в доме генерала Шубина, огороде Татищева, доме г. Чернышева и т. п.

Художественное пространство романа существенно расширяется, по сравнению с *«Пригожей поварихой»* Михаила Чулкова, включая не только дом, внутри которого и происходили главные события жизни содержанки Мартоны, а улицы, воровские «малины», пригородные дороги, тюрьму, Сысканой приказ. Художественное пространство *«Ваньки Каина»* определено профессией героя: вора и сыщика одновременно. Сохраняя места походов Каина, указанные в документе – *«списке, написанном им самим»*,

¹⁵ История известного плута Ваньки Каина, им самим рассказанная. – М.: Тип. Семен, 1865. – 32 с.

¹⁶ Гиляровский В. А. Москва и москвичи. – Ташкент: Узбекистан, 1988. – 384 с. – С. 13.

Комаров стремится освоить те реальные обстоятельства, в которых жил его герой – человек определенной эпохи и определенного социального круга.

Эпоха и социальное положение Ваньки как важнейшие и определяющие его жизнь моменты названы в открывающих историю «анкетных данных» героя, структурно отделенных от основного текста: *«Иван Осипов сын по прозванию Каин, родился во время царствования Государя Императора Петра великого в 1714 году, от подлых родителей, обитающих в столичном Российской империи городе Москве»*¹⁷.

Дата рождения героя – 1714 год – и дата последнего тридцать четвертого по счету дела Каина – 1745 год – определяют временные границы истории Ваньки. Биографическое время – основное в романе-биографии мошенника – определяет хроникальный тип композиции произведения.

Сохраняя важнейшие типологические черты социально-бытового романа как особой жанровой разновидности, сложившейся в творчестве М. Чулкова, Комаров попытался усилить эффект достоверности. Опора на подлинный документ видоизменяет жанровую структуру романа. Документальная стихия становится в *«Ваньке Каине»* основной, что особенно очевидно при сопоставлении произведения М. Комарова с повлиявшим на него романом о французском мошеннике Картуше, где доминирует вымысел. Помещая оба произведения в одной книге (*«Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина со всеми его сысками, розысками и сумасбродною свадьбою, забавными разными его песнями и портретом его. Второго французского мошенника Картуша и его сотоварищей.»* – СПб., 1779. – 232 с.), М. Комаров, видимо, хотел привлечь внимание читателя на большую достоверность, а значит (в соответствии с эстетическими

¹⁷ Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина всей его жизни и странных пождений. Сочиненное М. К. в Москве 1775 года. Печ. в СПб.: Сенат. тип., 1779. – 104 с. – С. 1.

представлениями автора «*Ваньки Каина*») и бóльшее совершенство романа о русском мошеннике.

В свое время В. В. Сиповский и В. Б. Шкловский подробно проанализировали характер трансформации документальных автобиографических записок Ивана Осипова Каина в произведении М. Комарова¹⁸, попытаемся рассмотреть другую сторону этого процесса: как документ повлиял на жанровую природу «*Ваньки Каина*».

Уже название, в котором курсивом было выделено имя главного героя – популярной легендарной личности – ориентировало читателя на достоверный характер описания добрых и злых дел этого мошенника. На это указывали и слова «*обстоятельное*» и «*верное*», значение которых прояснялось в предупреждении, когда, сожалея о недоступности документов по делу Каина, имеющих в Московской полиции, в тайной канцелярии и в Сыском приказе, автор замечает, что «*сия история могла быть еще порядочнее и обстоятельнее*¹⁹. В таком контексте слово «*обстоятельное*», вынесенное в название, являлось синонимом не только «*правдивого*», но прежде всего «*документального*». В то же время такой тип названия связывал произведение Комарова с традицией низовой сатирической литературы жартов, факетий, сатирических повестушек, с «*Похождениями нового увеселительного шута и великого в делах любовных плута Совистдрала, Большого Носа*», переведенными с польского на русский язык как раз в 1775 г. , как утверждает Э. Малек²⁰.

Улавливая четко обозначившееся в общественном сознании России 1760-70-х гг. понимание роли исторических сочинений и отвечая на общественную потребность в изучении истории народа, М. Комаров стремился с документальной точностью

¹⁸ Сиповский В. В. Указ. соч. С. 36-38; Шкловский В. Б. Указ. соч. – С. 49-76.

¹⁹ Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина всей его жизни и странных пождений. Сочиненное М. К. в Москве 1775 года. Печ. в СПб.: Сенат. тип., 1779. – 104 с. – С. нн.

²⁰ Malek E. Z dziejów Cowizdrzala w Rosji // Studia polone-slavica-orientalis. Acts Litteraris VII. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdansk; Łódź, 1961. – С. 207-219. – С. 209

зафиксировать в романе историю отдельной личности, так как из таких маленьких историй, по мнению писателя, и складывается в конечном итоге большая история нации. Замечая в предуведомлении, что отечественной литературе необходимо иметь «столько ...истории писателей, сколько ныне стихотворцев и комедии сочинителей», автор определяет и путь к достижению этой цели: «... если бы... некоторые люди вели журнал своей жизни, то б безо всякого сомнения со временем показалось на свет немалое количество достойных любопытного чтения книг; и потомки наши с большим удовольствием читали в оных о делах своих предков, нежели деяниях иностранных народов»²¹.

Свою книгу как образец такого документального романа или истории, как ее назвал М. Комаров, и предлагает автор, перечисляя в предуведомлении те документы, которые послужили источником сюжета его произведения. Он сообщает, что еще в 1755 г. сам говорил с Ванькой в Сыскном приказе, а в 1774 г. ему попался «список о делах сего мошенника», по содержанию которого «надобно думать, что оригинал того списка писан им самим (Каином – О. К.) или другим кем по его объявлению, сверх же того по некоторым обстоятельствам имел я случай говорить с такими людьми, которые его довольно знали»²². Видя в документализации один из возможных путей обновления и развития романа, М. Комаров полемически завершает свои размышления о настоящем романе в предуведомлении, противопоставляя свое произведение «пустому Задековому предсказанию»²³.

Достоверность имен и походов, описанных в истории, подчеркивается в многочисленных сносках, сближающих структуру «Ваньки Каина» не только с различными жанровыми разновидностями «высокого» и «низового» русского романа

²¹ Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина всей его жизни и странных походов. Сочиненное М. К. в Москве 1775 года. Печ. в СПб.: Сенат. тип., 1779. – 104 с. – С. нн.

²² Там же. – С. нн.

²³ Там же. – С. нн.

1760-70-х гг., но и с научными сочинениями этого времени. Так, рассказывая о проделках Ваньки в домах немецкого доктора, немецкого портного, автор в сносках отсылает читателя к документу – автобиографическим запискам Каина: *«Имя сего Доктора в одном списке написано Елвах, в другом Ялвах, но я думаю, что оба оные наименования несправедливы, ибо у нас обыкновенно подлые люди как пишут, так и выговаривают иностранные слова несправедливо»*²⁴. Или отмечает неподтвержденные документом выдумки, вполне уместные в романе: *«Некоторые говорят, будто Каин сего доктора и с женою зарезал, только в имеющих у меня списках ни в одном о том не написано»*²⁵.

По мере развития событий автор включает элементы документа в описание походов своего героя. Воспроизводя стиль и структуру протокола допроса, Комаров нумерует клички воров – товарищей Каина – и места их поимки: *«1. Столп, 2. Кувай, 3. Легат, 4. Жузла»*²⁶, *«1-е) близ Московских ворот в Зарядье, в доме у Протопопа, взяли вора Якова Зуева, с товарищи двадцатью человеками... 5-е) На Москве реке против устья реки Яузы, взяли на стругу беглых бурлаков, с фальшивыми паспортами, семь человек»*²⁷.

Но и такое использование документа, видимо, кажется автору недостаточным. Вторую половину романа составляет рассказ о проделках Ваньки Каина-сыщика, преподнесенный в виде документа *«Дела Каиновы, учиненные во время бытность его сыщиком»*, и структурно выделенный как самостоятельная часть произведения²⁸. Каждое новое дело Каина получает в документе свой порядковый номер (от № 1 до № 34) и описано языком протокола: *«№ 6. Поймал воров. Алексея Журку, с товарищи четырнадцать*

²⁴ Там же. – С. 14.

²⁵ Там же. – С. 15.

²⁶ Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина всей его жизни и странных походов. Сочиненное М. К. в Москве 1775 года. Печ. в СПб.: Сенат. тип., 1779. – С. 41.

²⁷ Там же. – С. 57.

²⁸ Там же. – С. 62-104.

человек, которые признались в покраже денег и пожитков у секретаря Чубарова, и в других многих воровствах. 7. Сыскал семнадцать человек воров, которые покрали Сибирской приказ»²⁹. Даже любовная история Ваньки получает в протоколе порядковый номер – 16, хотя и представляет собой уже развернутую новеллу, имеющую самостоятельное название «*Описание Каиновой свадьбы*»³⁰.

Роль своеобразного документа эпохи выполняют и взятые, как установил В. Шкловский³¹, из чулковского «*Собрания разных песен*» (1770-74 гг.) народные песни, которые автор приписывает Каину и которые должны «свидетельствовать тому..., что Каин по своим делам во время свое был славен»³². Эти песни освещали скрытую от читателя сторону души героя, придавая образу Ваньки национальный колорит, передавая то бесшабашное русское удалство и смешанную с ним грусть, которые запечатлены в отобранных автором народных песнях: «*Ах! пал туман на сине море*», «*Ах под лесом, лесом, под зеленой дубравой*», «*Ах вы горы, горы крутые*», «*Ах тошным ли добру молодцу тошнихонько*» и др. Такой фольклорный «документ» как бы восполняет психологическую достоверность образа.

Документ, включенный в роман, рождает необычные формы повествования. Читатель легко выделит в «*Ваньке Каине*» два повествовательных слоя, отразивших две различные точки зрения на описанные события. С одной стороны, это авторское повествование: выделенные структурно отступления-размышления о мире и человеке³³, болтовня с читателем³⁴, сноски, обнаруживающие обширные познания автора, в том числе и из жизни социального дна. Автор анализирует описанные Каином похождения, пытается понять их причины и закономерность судьбы вора.

²⁹ Там же. – С. 65.

³⁰ Там же. – С. 67-79.

³¹ Шкловский В. Б. Указ. соч. – С. 49.

³² Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел ...– С.41

³³ Там же. – С.10, 31, 59 и др.

³⁴ Там же. – С. 22, 30, 59.

Но большая часть повествования отдана герою. Этот второй слой, контрастирующий с первым по стилю (сухая, лаконичная протокольная констатация содеянного), отразил каинов взгляд на мир. И даже когда рассказ от первого лица, характерный для документальных свидетельств о проделках Ваньки, сменяется повествованием от третьего лица, это несобственная прямая речь героя, рассказ о себе в третьем лице (в чем нельзя не увидеть развитие традиции русской мемуаристики начала XVIII в.: Б. Куракин, А. Матвеев, А. Посошков)³⁵. Роман о преступнике, вырастая из стихии протоколов, дел, хранящихся в Сыском приказе, которые и были подлинными мемуарами вора, выливается в форму *криминальной биографии* – своеобразный синтез исповеди и протокола допроса. Документальное начало нарушало жанровый стереотип плутовского романа, с которым «*Ваньку Каина*» отождествляют некоторые исследователи³⁶.

На пересечении двух точек зрения: авторской и каиновой – и появляется объемная картина России второй половины XVIII в. Отделяя героя от автора, признавая его сознание равноправным с авторским, Комаров показал Каина как личность со своим индивидуальным мироощущением, своим складом характера, проявляющимся не только в удачных выходках вора, но и в его речи, пересыпанной пословицами, составляющими своеобразный катехизис Каина. Подобная речевая организация романа была, безусловно, шагом к овладению романной полифонией.

Оплодотворяя роман документом, М. Комаров несколько видоизменил жанровую структуру социально-бытового романа, основные признаки которой определились в «*Пригожей поварихе*» М. Чулкова. Если «*Пригожая повариха*» М. Д. Чулкова являла собой имитацию мемуаров, основанную на художественном

³⁵ Гюбиева Г. Е. Этапы развития русской мемуарно-автобиографической литературы XVIII века: Автореф. дис. ... канд филол. наук. – М., 1968. – 17 с. – С. 5.

³⁶ Курилов А. С. Проза эпохи классицизма. Освоение новых художественных форм. Введение // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М.: Наука, 1982. – 391 с. – С. 177-188. С.180; Stridter J. Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur geschichte des russischen romans vor Gogol. – Berlin: Deitz, 1961. – 296 s. – S. 121.

вымысле, то продолжатель традиции Чулкова Матвей Комаров, беллетризировал подлинный документ, создав роман об исторической личности. Криминальная биография «*Ванька Каин*» М. Комарова отразила стихийный рост историзма в русской литературе последней трети XVIII в. и обогатила жанр приемами изображения исторического своеобразия человеческих судеб, осознанных как момент в живом историческом развитии нации, судеб, обусловленным временем и средой обитания.

*М. В. Строганов
(Тверь, Россия)*

«МОЕ ПРАЗДНОЕ ВРЕМЯ», ИЛИ ТВОРЧЕСТВО КАК НЕРАБОТА¹

Нас мало избранных, счастливых праздных.

Рубеж XVIII–XIX вв. был временем становления профессиональной литературной деятельности. Именно поэтому в это время обостренно оценивались те концепции творчества, которые сформировались в предыдущие эпохи. Описание этих ранних концепций литературной деятельности и составляет тему настоящей публикации.

Первое понятие, которое мы рассмотрим, – это ‘праздное время’.

«Праздное время, в пользу употребленное» – так назывался первый еженедельный частный журнал в России. Он печатался в типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса с разрешения его директора и на средства сочинителей. Они же были и издателями журнала, который выходил с января 1759 по июль 1760 г. «Сочинители-издатели» – бывшие воспитанники корпуса и его преподаватели: А. А. Нартов, С. В. Перфильев, С. А. Порошин, А. П. Сумароков и др. В 1759 г. журнал печатает в основном переводные произведения, знакомя русского читателя с европейской культурой. В 1760 г. печатались в основном произведения Сумарокова. В названии журнала актуально противопоставление праздности и пользы: литературная деятельность не может рассматриваться как служба (работа), это праздность, но совершенно очевидно, что она может приносить пользу. Так сами участники журнала оценивали свои литературные опыты. Представление

¹ Настоящая работа была прочитана в качестве доклада в рамках семинара «Дискурс о музее в России: досуг, праздность, свободное время» во Фрайбургском университете Августа-Людвига (Германия) 17 декабря 2014 г. Благодарю руководителя семинара профессора Э. Шорэ, которая привлекла мое внимание к этой интересной теме.

о праздном времени, которое приносит пользу, восходит к античным представлениям о соединении приятного и полезного², дела и безделья, к чему мы вернемся в конце наших заметок.

Вслед за авторами журнала «Праздное время» (правда, с некоторым перерывом) этот концепт стал воспроизводиться в названиях поэтических сборников. Князь Г. А. Хованский издает сборник «Мое праздное время, или Собрание некоторых мелких сочинений и переводов в стихах» (СПб., 1793). Князь Н. М. Кугушев издает сборник «Праздное время инвалида» (1814). Участник «Зеленой лампы» Я. Н. Толстой с большим опозданием от них и от запросов времени выпускает сборник «Мое праздное время, или, Собрание некоторых стихотворений» (СПб., 1821). Вариацией *праздного времени* являются названия сборников Л. Я. Кричевской «Мои свободные минуты» (Харьков, 1817) и Ф. П. Львова «Часы свободы в молодости» (СПб., 1831), В. В. Попугаева «Минуты муз» (СПб., 1801), в которых словосочетания *свободные минуты*, *часы свободы*, *минуты муз* означают очень ограниченное время праздности, досуга, безделья, при этом *свобода* и *музы* становятся контекстуальными синонимами.

Ту же самую концепцию литературного творчества, что и понятие ‘праздное время’, выражало понятие ‘досуг’. Во всяком случае, мы видим, что оба они употребляются в литературе в сходных контекстах и функциях. В. К. Третьяковский писал в предисловии к своему собранию сочинений:

Досужных дней труды или трудов излишки,
О! малые мои две собранные книжки,
Вы знаете, что вам у многих быть в руках
Пространных Росских царств и в дальних городах...³

М. И. Попов издает сборник «Досуги, или Собрание сочинений и переводов» (СПб., 1772). Е. В. Аладьин выпускает сборник

² См. об этом: Струганов М. В. Историческая поэтика: Учебное пособие. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2007. С. 26–27.

³ Третьяковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою: В 2 т. СПб.: Наука, 2009. Т. 2. С. 339.

«Мои досуги» (СПб., 1824). Кроме того, известны еще книги, в которых использован этот концепт. Это сборники народных произведений: «Весельчак на досуге, или Собрание новейших песен» (Собрал колл. р. Ив. Ф. Л. 2 ч. М., 1797–1798) и «Весельчак на досуге, или Простонародные сказки» (М.: В тип. П. Кузнецова, 1829).

А. С. Пушкин в стихотворении 1835 г. делает это понятие, разумеется, предметом рефлексии и насмешки:

В мои осенние досуги,
В те дни, как любо мне писать,
Вы мне советуете, други,
Рассказ забытый продолжать.
Вы говорите справедливо,
Что странно, даже неучтиво
Роман не конча перервать,
Отдав уже его в печать,
Что должно своего героя
Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить,
И лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта вывести вон.

Вы говорите: «Слава богу,
Покамест твой Онегин жив,
Роман не кончен – понемногу
Иди вперед; не будь ленив.
Со славы, вняв ее призванью,
Сбирай оброк хвалой и бранью –
[Рисуй и франтов городских
И милых барышень своих,
Войну и бал, дворец и хату,
И келью и харем
И с нашей публики [меж тем]
Бери умеренную плату,

За книжку по пяти рублей –
Налог не тягостный, ей<-ей>»⁴.

Насмешливо-пародический характер сохраняется за этим концептом и далее, и поэты А. К. Толстой и братья Алексей, Владимир и Александр Жемчужниковы, создавшие в 1850–1860-е гг. литературную маску Козьмы Петровича Пруткова, сборник его стихов и прозы назвали «Досуги и Пух и перья». А филолог и искусствовед, профессор Московского университета, академик Петербургской АН, автор трудов в области славяно-русского языкознания, древнерусской литературы, устного народного творчества и древнерусского изобразительного искусства Ф. И. Буслаев сборник своих научных трудов издал под названием «Мои досуги» (СПб., 1886). Это была поздняя (может быть, запоздавшая) рефлексия по поводу старого понятия.

А Н. П. Брусилов издал два сборника: «Плоды моего досуга» (М., 1805) и «Безделки, или Некоторые сочинения и переводы Н. Б.» (СПб., 1795; 1803). Название второго сборника актуализирует третье понятие, в котором выражается та же концепция литературного творчества: ‘безделки’. Впервые это понятие появляется, как можно судить, у Е. И. Кострова в стихотворении «Безделка» (не позднее 1786):

Безделка нам во всём нужна,
Безделка нам во всём важна.
< >
Философ, богослов, пиита
И вся ученых пышна свита
В безделке часто спор ведут⁵.

Здесь слово *безделка* берется еще в своем прямом смысле, а причастными безделке признаются все: чиновники, государственные мужи, военные деятели, светские дамы. «Пиита» ничем не отличается от других. Но уже менее чем через десять лет

⁴ Пушкин. Полное собрание сочинений. [Л.]: АН СССР, 1937–1949. Т. III. С. 397–398.

⁵ Поэты XVIII века. Л.: Советский писатель, 1972. Т. 2. С. 154, 155.

именно «поэтические безделки» становятся предметом бурной полемики. Г. Р. Державин в стихотворении «Мой истукан» (первая половина 1794) отделяет поэтическое творчество от истинно «важных» деяний государственных мужей:

...Или постой немного:
Поищем, нет ли дел каких,
По коим бы, хотя нестрого
Судя о качествах моих,
Ты мог ответствовать вселенной
За труд, над мною понесенный.
Поищем! – Нет. Мои безделки
Безумно столько уважать,
Дела обыкновенны мелки,
Чтоб нас заставить обожать...⁶

И в том же году Н. М. Карамзин издает сборник «Мои безделки» (М., 1794). Позиция Державина строится на уступке, поскольку он признает свои литературные труды не трудами, а безделками. Карамзин, как можно судить, занимает наступательную позицию и утверждает ценность своих сочинений. Название сборника Карамзина спровоцировало, видимо, большую войну на Парнасе. Мы знаем как минимум два непосредственных отголоска на нее. Н. М. Шатров сразу откликнулся на это издание эпиграммой:

Собрав свои творенья мелки,
Русак немецкой написал:
«Мои безделки».
А ум, увидя их, сказал:
«Ни слова! Диво!
Лишь надпись справедлива»⁷.

И. И. Дмитриев в поддержку позиции Карамзина выпускает через год сборник «И мои безделки» (М., 1795). Возможно, что

⁶ Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 203–204.

⁷ Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). Л.: Советский писатель, 1988. С. 137–138.

третьим отголоском этой полемики было предисловие Н. А. Львова к его переводу Анакреона (1794): «Но что отменного, что хорошего в Анакреоне? Всё безделки...» Однако на фоне современной претенциозной анакреонтики, пишет Львов, становится понятно, что «витийственные красоты новых писателей блистают в памяти, как искра в воздухе; древние же, постоянным примечанием человеческих дел красоты истинны в чистом источнике природы почерпавшие, умели в коротких сочинениях своих так оживотворить действием, что, проходя без усилия память, начертаются они в сердце приятным и утешительным впечатлением, и такова сила истины, что между писателем и мною, читавшим оного, остается какая-то взаимная доверенность, знакомство хотя не личное, но такое, по которому можешь себе иногда сказать: „он этого бы не подумал“, или: „он бы в сем случае так не поступил“». Это – по-карамзински. И далее: «Впрочем, безделки Анакреоновы для больших людей служили примерами подражания... и подражания еще не всегда удачного»⁸. Хотя речь идет об открытиях Анакреона в области стихосложения, но звучит это уже по-державински.

Некоторые эпизоды этой литературной полемики хорошо известны и прокомментированы. В частности, по поводу эпиграммы Шатрова А. Добрицын писал: «Пуанта восходит к латинской эпиграмме Дю Белле на один из сборников, озаглавленных „Nugae“ („Пустяки“ или „Безделки“), возможно, на одноименную книгу Никола Бурбона <...>, изданную в 1533 г. Двустиише Дю Белле озаглавлено „На название некоей книги“ („In titulum cuiusdam libri“, Ep. 10):

Paul, tuum inscribis Nugarum nomine librum:

In toto libro nil melius titulo

(Du Bellay 1984, VII: 87). Перевод:

Павел, ты называешь свою книгу „Безделки“;

Во всей книге нет ничего лучше названия.

⁸ Львов Н. А. Избранные сочинения / Предисловие Д. С. Лихачева. Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии К. Ю. Лаппо-Данилевского. Перечень архитектурных работ Н. А. Львова подготовлен А. В. Татириновым. Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. С.

Существовало несколько французских переложений этого дистиха»⁹.

Однако, кроме Дю Белле, у Шатрова был еще один источник, и Шатров мог знать его не только через французское посредство Дю Белле, но и непосредственно. Речь идет о сборнике стихотворений Гая Валерия Катулла в составе 116 стихотворений. Сборник этот (безымянный у самого Катулла) получил в европейской литературе название «Безделки» по эпитету *pugae*: так Катулл определил свои произведения в стихотворении, которое по традиции помещалось в сборнике на первом месте:

Для кого мой нарядный новый сборник,
Пемзой жесткою только что оттертый?
Он, Корнелий, тебе: ты неизменно
Почитал кое-чем мои безделки.
Ты в то время, из италийцев первый,
Нам дерзнул рассказать века в трех книгах –
Труд ученый, клянусь, и преусердный.
Так, каков он ни есть, прими мой сборник!
А твоим покровительством, о Дева,
Пусть он век не один живет в потомстве¹⁰.

Посвящение адресовано историку Корнелию Непоту; его «Летопись» в трех книгах, о которой пишет Катулл, была важным делом, поскольку представляла собой синхронистическую роспись событий римской и мировой истории с мифологических времен до последних лет. На этом фоне любовная лирика самого Катулла была безделкой.

К понятию безделья Катулл обращается в своем творчестве еще раз – в стихотворении «Кажется мне тот богоравным или», три строфы которого являются переводом известного текста Сафо, а четвертая строфа приписана самим Катуллом (перевод С. Ошерова):

⁹ Добрицын Андрей. Вечный жанр. Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII – нач. XX века // *Slavica Helvetica*, vol. 79. Bern: Peter Lang, 2008. С. 195

¹⁰ Катулл Гай Валерий Веронский. Книга стихотворений / Перевод С. В. Шервинского. Примечания М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1986. С. 5. Серия «Литературные памятники».

От безделья ты, мой Катулл, страдаешь,
От безделья ты бесишься так сильно,
От безделья царств и царей счастливых
Много погибло¹¹.

Ср. перевод С. В. Шервинского, где вместо *безделья* – его синоним праздность:

Праздность, мой Катулл, для тебя зловредна,
Праздности ты рад, от восторга бредишь;
Праздность в прошлом много царей и славных
Градов сгубила¹².

Праздность, безделье – общее место античной моралистики; об этом писал Теренций («Самоистязатель»), Овидий («Лекарство от любви») и другие авторы. Но нельзя считать, что именно эти авторы первыми зафиксировали данные представления, поскольку есть и более ранние тексты, в которых сформулирована критика безделья.

Платон в диалоге «Гиппий большой» приводит слова Гиппия: «Прекрасно и ценно нечто иное: уметь выступить с хорошей, красивой речью в суде, совете или перед иными властями, к которым ты ее держишь; убедить слушателей и удалиться с наградой, не ничтожнейшей, но величайшей – спасти самого себя, свои деньги, друзей. Вот чего следует держаться, распростившись со всеми этими словесными безделками, чтобы не показаться слишком уж глупыми, если станем заниматься, как сейчас, пустословием и болтовней». Словесные упражнения, по Гиппию, имеют смысл только в том случае, если приносят материальную пользу. Оппонент Гиппия Сократ возражает, приводя аргументы своего alter ego: «Вы всегда говорите то же, что говоришь теперь ты, – будто я хлопочу о глупых, мелких и ничего не стоящих вещах. Когда же, переубежденный вами, я говорю то же, что и вы, – что всего

¹¹ Библиотека всемирной литературы. Серия первая. М.: Художественная литература, 1968. Т. 4: Античная лирика. С. 365.

¹² Катулл Гай Валерий Веронский. Книга стихотворений. С. 31.

лучше уметь, выступив в суде или в ином собрании с хорошей, красивой речью, довести ее до конца, – я выслушиваю много дурного от здешних людей, а особенно от этого человека, который постоянно меня обличает. Дело в том, что он чрезвычайно близок мне по рождению и живет в одном доме со мной. И вот, как только я прихожу к себе домой и он слышит, как я начинаю рассуждать о таких вещах, он спрашивает, не стыдно ли мне отваживаться на рассуждение о прекрасных занятиях, когда меня ясно изблещили, что я не знаю о прекрасном даже того, что оно собой представляет. <...> И вот, говорю я, мне приходится выслушивать брань и колкости и от вас, и от того человека. Но быть может, и нужно терпеть. А может быть, как ни странно, я получу от этого пользу. Итак, мне кажется, Гиппий, что я получил пользу от твоей беседы с ним: ведь, кажется мне, я узнал, что значит пословица „прекрасное – трудно“»¹³.

Наконец (хотя конец этой истории едва ли различим во тьме времен), Диоген Лаэртский сообщает, что ученик Диогена Мони́м Сиракузский написал книгу «Безделки, с которыми незаметно смешаны важные вещи»¹⁴.

Я не хотел бы делать выводы к своим комментаторским замечкам. Но я желаю, чтобы «избранный» был «счастливец праздным». Это дает силу творчества.

¹³ Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 416–417. Серия «Философское наследие». Вообще проблема соотношения дела и безделья (попутного, промежуточного

¹⁴ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Перевод с древнегреч. М. Л. Гаспарова. М.: Мысль, 1986. С. 261.

Т. М. Марченко
(*Артемовск*)

КАЗАЦКИЕ ЛЕТОПИСИ В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ XIX ВЕКА: К ВОПРОСУ ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ СТАТУСЕ

Как известно, центральным постулатом эстетической теории романтизма стала мысль о том, что искусство развивается всегда в национальной форме, имеет национальную определённость. Эта идея позволила русским романтикам, особенно радикальным в её трактовке, значительно обогатить своё творчество тематически, включить в круг художественных поисков широкий исторический материал, в том числе и «инонациональный», экзотический по отношению к канонической русской истории. Для них интересна история «России совокупной» (О. М. Сомов), населённой множеством народов, не отделённых «ни пространством земель чужих, ни морями далёкими»¹. Одной из самых ярких среди многочисленных «инонациональных» тем русской романтической литературы стала украинская. Как справедливо отметил Ю. В. Манн, «украинский» материал, подобно «черкесскому», или «ливонскому», фигурировал тогда ещё на правах общероссийского, был «свой» и, одновременно, «не свой»². Его восприятие в русской романтической картине мира наглядно иллюстрирует метафорическое упоминание П. А. Вяземским «оконечностей живописных»³. А Н. И. Надеждин писал: «какое-то тайное согласие признаёт её (Украину – Т. М.) славянской Авзонией и предчувствует в ней обильную жатву для вдохновения. Наши поэты улетают в неё

¹ Сомов О. М. О романтической поэзии // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века / О. М. Сомов. – М. : Искусство. – Т. 2. – С. 545-562.

² Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.

³ Вяземский П. А. Письмо в Париж // Московский телеграф. – 1825. – ч. VI, № XXII, – С. 182-183.

мечтать и чувствовать; наши рассказчики питаются крохами её преданий и вымыслов <...> Как географическое положение, так и исторические обстоятельства расположили Малороссию быть торжественным выражением поэзии славянского духа»⁴.

Парадоксально, но наряду со столь восторженно-идеалистическим восприятием, ориентация на национально-историческую документальность стала творческой стратегией многих литераторов-романтиков, именно таким путём новая русская литература обретала основы, источники, которые её питали. Фольклор и произведения древней книжности – летописи, хроники, дипломатические документы и эпистолярный, активно осваиваемые эстетическим сознанием эпохи, способствовали пробуждению исторической памяти на новом этапе общественной жизни, усиливали историзм художественного мышления, обусловили эстетическое освоение истории.

Творческое внимание романтиков влекли те эпохи, «с которых начинается новое существование народов в их политическом и нравственном бытии» и которые давали возможность ощущать связь «истории целого мира с частной жизнью человека»⁵. Таким переломным, судьбоносным в «политическом и нравственном бытии» украинцев стало время, когда казачество превратилось в «авангард национально-освободительного движения в Украине», «а украинцы стали называться “казацким народом”»⁶. Для большинства русских литераторов история Украины – это история казачества.

Исследователи, обращавшиеся к изучению украинской исторической темы в русском романтизме – Г. Грабович, Н. М. Жаркевич, И. А. Лучник, В. И. Мацапура, подчёркивали непосредственную зависимость большинства сюжетов и образов, приоритетов в отборе объектов изображения от украинского летописного материала. Отмечается также, что памятники казацкого летописания

⁴ Надеждин Н. И. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической // Литературная критика. Эстетика. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 124-254.

⁵ Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX века. – М. : Наука, 1985. – 279 с.

⁶ Щербак В. О. Українське козацтво: формування соціального стану. Друга половина XV – середина XVII ст. – К. : Видавничий дім «KM Academia», 2000. – 296 с.

стали активным социокультурным фактором в процессе становления художественной словесности, тем более, что целая плеяда писателей-романтиков своими корнями, обстоятельствами жизни была тесно связана с Украиной. Поэтому изучение источниковой базы романтической тематики и образности в контексте украинской исторической темы русской литературы обозначенного периода следует начать с рассмотрения онтологического статуса украинских летописных произведений в культурной жизни России, их влияния на интеллектуальную и художественную жизнь писателей того времени, на формирование национальной картины мира.

Речь идёт, в первую очередь, о казацких летописях Самовидца, Григория Грабянки, Самуила Величко, историософском трактате «История Русов» – произведениях, которые отобразили государственные устремления украинского народа и благодаря огромному духовному потенциалу, в них заложенному, стали тем художественным и информационным фактором, который обусловил ряд художественных замыслов и творческих начинаний многих литераторов-романтиков. Их успешной рецепции в широкой общероссийской культурной аудитории способствовало то обстоятельство, что, будучи одновременно памятниками историческими, научными, документальными, они воспринимались и как произведения художественные. Так, Г. Карпов подчёркивал, что летописи писались для лёгкого чтения, для «публики», а не для узкого учёного кружка специалистов⁷. Вспомним в этой связи и оценки «Истории Русов» А. С. Пушкина («Множество мест в “Истории Малороссии” суть картины, начертанные кистью великого живописца»⁸) и М. А. Максимовича («“История Руссов” – набросок столь желанной для нас художественной истории малороссийского народа»⁹).

⁷ Карпов Г. Критический обзор разработки главных русских источников к истории Малороссии относящихся. – М., 1870. – 477 с.

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. – Л. : Наука, 1978. – Т. 7: Собрание сочинений Георгия Конисского, архиепископа Белорусского. – 1978. – С. 223-235.

⁹ Максимович М. А. Об историческом романе г. Кулиша «Чёрная рада», 1857. (Письмо к Г. П. Галагану) // Фризман Л. Г., М. А. Максимович-литератор / Л. Г. Фризман, С. Н. Лахно. – Харьков : Изд во ХНАДУ, 2003. – С. 441-453.

В сложившейся в первые десятилетия XIX века общественно-политической ситуации летописные тексты, в том числе и казацкие, выполняли ещё и просветительские, воспитательные – «целительно-будительные¹⁰», как выразился В. Дончик, функции. Эта характеристика известного украинского литературоведа спроектирована, прежде всего, на украинский литературный процесс, на новый этап духовного развития украинской нации. Однако реконструкция соответствующих реалий общероссийской культурной жизни эпохи романтизма позволяет говорить о более широких масштабах «будительности» памятников казацкого летописания, об их непосредственном влиянии на мировоззрение Ф. Н. Глинки, К. Ф. Рыльева, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. В. Булгарина, В. Т. Нарезного, Е. П. Гребёнки, Н. А. Маркевича, М. А. Максимовича и других, менее известных литераторов. Ряд приведенных имён ещё раз напоминает о необходимости учитывать тот факт, что эпоха романтизма стала временем расцвета творчества литераторов-бикультуралов – тех, кто с полным правом принадлежат сразу двум национальным культурам – русской и украинской.

Итак, активное внедрение украинских летописных памятников в общерусский культурный контекст началось в начале XIX века. К тому времени ещё целиком рукописное наследие казацких летописцев распространяется в списках и, несмотря на такой локальный, элитарный доступ к читательской аудитории, вызывает определённый культурный резонанс. В научных трудах Д. Багалея, В. Шевчука, Я. Дзыры и др. приводятся довольно разрозненные факты, освещающие процесс знакомства русских читателей с древними рукописями. Объединим наиболее интересные из них в единую картину. Так, известно, что одна из известнейших летописей XVII века – летопись Самовидца, существовала в нескольких списках. Честь её открытия принадлежит П. Кулишу. Первый издатель памятника – Осип Бодянский (1846), славист и знаток древней письменности, профессор Московского университета, имел в своём распоряжении три списка, в том числе

¹⁰ Дончик В. Національна історія як духовне опертя української літератури // Слово і час. – 1997. – № 9. – С. 6-9.

и русскоязычный перевод XVIII века, который принадлежал известному историку А. Ригельману. По свидетельствам М. А. Максимовича, существовали и другие списки летописи Самовидца, не учтённые первым издателем. Количество списков, открытых библиофилами, увеличивалось и после издания О. Бодянского.

Менее известной была летопись С. Величко, довольно объёмная, что и вызывало трудности с её переписыванием, копированием. Существовал, фактически, единственный список, так называемая копия Судиенко, которую в 1840 году купил на аукционе после смерти коллекционера И. Лаптева историк М. П. Погодин. Список хранился в основанном учёным «Древнехранилище» – уникальном собрании старинных книг и рукописей. После многочисленных неудачных попыток достать деньги на содержание коллекции М. Н. Погодин передал рукопись в Киевскую археографическую комиссию, где она публиковалась на протяжении ряда лет. I том вышел в 1848 г., II – в 1851 г., III том увидел свет в 1855 г., завершилось же издание в 1864 г.

Самыми популярными украинскими летописными произведениями XVIII века были летопись Гадяцкого полковника Григория Грабянки (Д. Багалей писал о существовании двадцати¹¹, а Ю. Луценко – более пятидесяти списков¹²) и анонимная «История Русов» – по выражению Н. Ульянова, «Катехизис, Коран и Евангелие украинства¹³».

Публикация летописи Г. Грабянки осуществлена И. Самчевским в 1854 г., «История Русов» была опубликована в 1846 г. благодаря усилиям О. Бодянского, но задолго до публикаций эти произведения приобрели известность в широких научных и читательских кругах. Так, в одном из писем 1870 года к О. Бодянскому М. Максимович вспоминал, что известность «Истории Русов» началась со списка, который ещё в 1820-е годы приобрёл историк

¹¹ Багалей Д. І. Нарис української історіографії : джерелознавство // Збірник історично-філологічного відділу Укр. Акад. наук. – Вип. II. – К., 1925. – С. 1-108.

¹² Луценко Ю. Григорій Граб'янка та його літопис // Літопис гадяцького полковника Григорія Граб'янки. – К. : Знання України, 1992. – 192 с.

¹³ Ульянов Н. Происхождение украинского сепаратизма. – М. : Мысль, 1996. – 476 с.

Д. Н. Бантыш-Каменский у Степана Ширяя. Ю. Оксман свидетельствует, что при содействии того же М. А. Максимовича рукописный список «Истории Русов» получил А. С. Пушкин. Это произошло осенью 1829 года. Поэт, как и большинство его современников, считал автором трактата известного писателя и архиепископа белорусского Георгия Конисского. В 1836 году, приветствуя на страницах журнала «Современник» издание его собрания сочинений, он писал: «<...> но главное произведение Конисского остаётся до сих пор неизданным <...> Как историк, Георгий Конисский ещё не оценён по достоинству, ибо счастливый мадригал приносит иногда более славы, нежели создание истинно высокое, редко понятное для записных ценителей ума человеческого и малодоступное для большого числа читателей¹⁴». В связи с приведенными фактами подчеркнём обоснованность утверждений представителей американской украинистики О. Прицака и Н. Ульянова о том, что именно «История Русов» стала главным источником исторических сведений об украинском прошлом для историков и литераторов. «Последовательный, цельный и законченный морализаторско-беллетристическо-исторический рассказ, написанный в блестящей манере европейского Просвещения, “История Русов” как раз и просвещала россиян и украинцев, закостеневших в их темноте и историческом беспамятстве, просвещала умело, грамотно, романтично, страстно¹⁵».

Уже первые, немногочисленные читатели рукописных списков казацких летописей смогли убедиться в том, что главным событием казацкой истории писатели-летописцы считали национально-освободительную войну 1648-1654 гг. под предводительством Богдана Хмельницкого. Интересно в этом смысле наблюдение В. Шевчука, который отметил, что в летописи Г. Грабянки на описание этой войны из 227 страниц отведено 123, предыдущая же история занимает всего 21 страницу¹⁶.

¹⁴ Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. – Л. : Наука, 1978. – Т. 7: Собрание сочинений Георгия Конисского, архиепископа Белорусского. – 1978. – С. 223-235.

¹⁵ Ульянов Н. Происхождение украинского сепаратизма. – М. : Мысль, 1996.

¹⁶ Ульянов Н. Происхождение украинского сепаратизма / Н. Ульянов. – М. : Мысль, 1996.

В летописных памятниках налицо апология гетмана, сознательно создаваемый его литературный культ. У С. Величко и Г. Грабянки он – «новый Моисей» народа малороссийского, в «Истории Русов» – «отец нации», «казацкий герой». Присущая всякому летописному повествованию «художественная неразвёрнутость» образа Хмельницкого не мешает стремлению казацких летописцев показать Богдана человеком необыкновенным ещё до выхода его на историческую арену. Весьма избирательно и лаконично излагая сведения о нём, авторы сосредоточены на преимущественном изображении боевых подвигов казаков и их лидера, воссоздании трагического характера войны 1648-1654 гг. События Хмельниччины изображены как явление не только национальное, но общеевропейское. К примеру, неизвестный автор «Истории Русов» сравнивает украинского героя с Помпеем и Цезарем, а С. Величко подчёркивает вовлечённость многих народов в происходящее на Украине.

От внимания учёных не укрылась тенденция акцентировать внимание читателей на утопических картинах благородного поведения малороссов, такие эпизоды, по мнению Е. Зарудного, буквально пронизывают «Историю Русов». «Чего стоит, – пишет исследователь, – вассально-рыцарское отношение к королю как к суверену и помазаннику Божьему – гетман приказал всему воинству своему, чтобы никто во время боя не посмел поднять убийственную руку на Короля и прикасаться к нему, яко к лицу освящённому, сиречь помазаннику Божьему, но при всяком случае почитал бы его с набожностью <...> Король несколько раз был окружён казаками, но к нему никто не прикасался и даже ничем на него не метал, а пропускали его уважительно <...> Плутарховы великие мужи словно ожили на украинских просторах¹⁷».

Подобный подход к эпохе Хмельницкого, закреплённый окончательно в «Истории Русов», был взят на вооружение русскими литераторами-романтиками. Как отмечает Г. Грабович, в первые десятилетия века XIX, «принимая эту культуру как свою, то есть

¹⁷ Зарудный Е. «История Руссов» катехизис, Коран и Евангелие украинства // Сайт міжнародної громадської організації «Інститут україніки» Режим доступа: <http://www.ukrainica.com.ua>

как областной вариант, обогащающий широкую всероссийскую словесность, русский читатель и критик ещё как бы не замечал, что <...> её нельзя так просто интегрировать в русскую, “отечественную” и что она на глазах превращается во что-то другое»¹⁸.

В результате рецепции летописных текстов с их чёткой и определённой трактовкой образа Богдана Хмельницкого, всего казачества в русском романтическом сознании были заложены определённые «горизонты ожидания», реализованные затем в литературных произведениях, созданы идейные условия для конструирования художественного образа украинского гетмана, всей его эпохи в творчестве русских поэтов и писателей по определённой, героико-харизматической модели.

Следует отметить, что процесс знакомства русских читателей с событиями украинской истории и национальными героями осуществлялся при активном участии русской периодической печати. Русские литературные журналы охотно публиковали документы, разного рода архивные материалы, касающиеся украинской истории. Их подробный перечень дан в книге Г. Карпова «Критический обзор разработки главных русских источников, к истории Малороссии относящихся» (1870)¹⁹, мы же приведём лишь несколько подтверждающих примеров. К числу первых документов украинской истории, ставших известными русским читателям, отнесём «Манифест Богдана Хмельницкого» и «Краткий летописец», они были напечатаны в 1793 году, в журнале «Российский Магазин». В «Северном архиве» (ч. XV) за 1825 год опубликованы фрагменты из сочинений Гийома Лавассера Боплана, французского военного инженера, который в 1630-1648 гг., находясь на службе у польского правительства, руководил строительством крепостей на юге Украины. Его «Описание Украины» в полном объёме было издано в Петербурге в 1832 году. В 1827 году журнал «Вестник

¹⁸ Грабович Г. Теорія та історія: «горизонт сподівань» і рання рецепція нової української літератури // До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. – К. : Основи, 1997. – С. 46-137

¹⁹ Карпов Г. Критический обзор разработки главных русских источников к истории Малороссии относящихся. – М., 1870. – 477 с.

Европы» напечатал переписку Богдана Хмельницкого и Ивана Выговского с патриархом Никоном. Харьковский романтик О. С. Евецкий в 1835 году печатает на страницах «Московского телеграфа» «Универсал гетмана Богдана Хмельницкого», а в «Телескопе» пишет «Об изгнании Зиновия Хмельницкого из Субботова». Журналы «Отечественные записки» (1851, № 2, т. 74) и «Современник» (1859, вып. 4) предоставили свои страницы Н. А. Маркевичу – известный писатель рассказал об истории своего уникального архива, относящегося к истории Украины XVI – XVIII вв. Коллекция содержала двенадцать тысяч памятников, а О. Бодянский, говоря о ней, отмечал: «...счёт старинным рукописям идёт не номерами, а пудами²⁰».

Важную роль в деле утверждения украинской проблематики в научной, издательской и литературной сферах играло Общество истории и древностей российских. Созданное в 1804 году при Московском университете, обладая правом снимать копии со всех летописей и архивных документов, оно сосредоточило внимание на публикации памятников старины – старославянской, древнерусской и украинской письменности. О масштабах его культурно-просветительской деятельности свидетельствует материал, собранный в монографии О. В. Тодийчук «Украина XVI–XVIII вв. в трудах Общества истории и древностей российских» (1989). Исследовательница проанализировала публикации, которые появлялись на страницах периодических изданий, прежде всего в журнале «Чтения Общества истории и древностей российских», который с 1845 года редактировал уже упомянутый нами О. Бодянский. Это, в первую очередь, источники, освещающие ход Освободительной войны 1648–54 гг. Кроме «Истории Русов» и летописи Самовидца были напечатаны Львовская, Киевская и Густинская летописи, диариуш Ханенко, Реестр Войска Запорожского 1649 года, летописная «Повесть о том, что случилось на Украине со времени покорения её Литвой до смерти Богдана Хмельницкого», «Краткое описание о казацком малороссийском народе» П. Симовского и т. д. В числе уникальных документов,

²⁰ Косачевская Е. М. Н. А. Маркевич (1804–1860). – Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. – 286 с.

ставших доступными русским читателям, отметим «Перевод с грамоты турецкого Магомет Салтана, что писана к запорожских черкас гетману Богдану Хмельницкому 1653 года, в месяце марте», изданный Осипом Бодянским в 1848 году.

Презентация исторических документов и произведений казачьего летописания русской читательской аудитории сопровождалась и первыми попытками их научного изучения. Одной из первых проблем, затронутых не только учёными, но и литераторами, активно обсуждавшихся, стала проблема авторства летописных памятников. Так, была поставлена под сомнение широко распространённая тогда идея о Георгии Конисском как авторе «Истории Русов». М. А. Максимович писал о попытках проникнуть в архив Лубенского полковника Полетики, по заказу которого Г. Конисский якобы и написал «Историю...»: «...чрезвычайно мне интересно было бы узнать имя многоталантливого анонима, сложившего эту фактически неверную, но высокохудожественную подмалёвку “Истории Малороссии”. А что она написана не Георгием Конисским, а другим лицом, чуть ли не в первой четверти XIX века ещё живым – в том я так убеждён, что и против ваших возражений готов выдержать диспут²¹». Это письмо, адресованное О. Бодянскому, отображает один из эпизодов научной полемики, длившейся в 20-40-е годы XIX века, в которой с разной степенью активности приняли участие А. С. Пушкин и Д. Н. Бантыш-Каменский, М. П. Погодин и Н. И. Костомаров, другие авторитетные в научных и литературных сферах современники.

Были сделаны попытки, пока ещё робкие и малоубедительные (О. Бодянский, М. Максимович), определить имя человека, которого, начиная с П. Кулиша, называли Самовидцем, назвать место создания летописи, событий, свидетелем которых был автор, исследовался язык произведения, выявлялись позднейшие дополнения к основному тексту.

²¹ Максимович М. А. Об историческом романе г. Кулиша «Чёрная рада», 1857. (Письмо к Г. П. Галагану) // Фризман Л. Г., М. А. Максимович-литератор / Л. Г. Фризман, С. Н. Лахно. – Харьков : Изд во ХНАДУ, 2003. – С. 441-453.

Распространение и популяризация летописей, других исторических документов, их издание и начало научных исследований сопровождались не только научными и общественными дискуссиями, но и возникновением на их фактографической основе историографических трудов, созданных по законам как научного, так и художественного творчества, так называемой беллетризованной историографии. Эту особенность духовной жизни эпохи особенно важно учитывать, помня, что художественность как неотъемлемая черта была присуща и летописям, поэтому в трудах историографов-романтиков XIX века она может считаться традиционно унаследованной.

Как известно, в 1818 году вышли в свет первые восемь томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, которые, говоря словами А. С. Пушкина, открыли читателям историю отечества, до тех пор запечатлённую в труднодоступных летописях и архивных документах. Великий историограф блестяще решил сложную дилемму: как совместить «художественное словесное произведение» и строгость науки, где «нельзя прибавить ни одной черты к уже известному». Над его текстами, считает доктор исторических наук А. Ф. Смирнов, как будто трудились два человека: один – глубокий учёный, критик источников, другой – писатель, парящий на крыльях творческого вдохновения²². «Живописность его пера необычайна: в истории же России это главное дело: мысль разрушила бы нашу историю, кистью одной её можно создать»²³. Этот восторженный отклик П. Я. Чаадаева об «Истории...» Н. М. Карамзина отмечает быстро ставшее традиционным стремление русской литературы к эстетизации исторического мышления, установку на восприятие истории как художественного артефакта, базировавшееся ещё и на мощной философской основе.

Ряд историографических произведений, имеющих как научное, так и художественное значение, продолжил Д. Н. Бантыш-Каменский, по словам А. С. Пушкина, «настоящий историк, а не

²² Смирнов А. Ф. Страницы жизни и деятельности историка // Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях её важнейших деятелей. – М. : Олма-пресс образование, 2004. – С. 5-84.

²³ Исупов К. Г. Русская эстетика истории. – Санкт-Петербург : Изд-во ВГК, 1996. – 156 с.

поверхностный рассказчик или переписчик»²⁴. Он стал автором первой удачной попытки систематического научного изучения истории Украины. Четырёхтомная «История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетманства» увидела свет в 1822 году, её успех в широких читательских кругах показал необходимость новых дополненных изданий, которые и были предприняты в 1830 и 1842 годах. Созданная в жанре беллетризованной историографии, книга Д. Н. Бантыш-Каменского выполнила сходную с «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина функцию. Она стала не только собранием исторических сведений, служила их популяризации, но подобно труду Н. М. Карамзина – источника литературных сюжетов на темы русской истории, долгие годы питала украинскими историческими сюжетами литературу русского романтизма.

Итак, появление и развитие в русском литературном процессе того времени многообразной в своих проявлениях украинской исторической темы, её идейно-образных констант во многом предопределено творческой рецепцией летописных текстов и возникшими на их основе историографическими трудами. Так возникает уже известный, в общем то, факт – наличие тесной связи, генетического единства новейшей русской литературы с научными изысканиями, с так называемой «профессорской культурой». Целый ряд учёных, профессоров стали активными участниками живого литературного процесса, сделали многие события в учёном мире фактами литературной жизни. Вслед за Д. Н. Бантыш-Каменским тип «художника-историка», «учёного-литератора», «научного романтика» демонстрирует нам наследие М. А. Максимовича и Н. И. Костомарова. В 30-50-е годы XIX века, в пору бурной общественной полемики о праве украинцев иметь собственную историю, язык, национальную культуру, все они успешно сочетают в своих позициях чувство украинского патриотизма и общерусской политической верноподданности. Подобная неразграниченность позиций в общественном и эстетическом сознании первой

²⁴ Карамзин и Пушкин : письма их к Д. Н. Бантыш-Каменскому : 1818-1835 // Русская старина. – 1871. – № 4. – С. 526-527.

половины XIX века объяснима, считает Г. Грабович: «Украина de facto и формально, а также в своём коллективном самосознании была хоть и колоритной и исторически-своеобразной, но только провинцией российской империи²⁵». Известный учёный отмечает существование в русско-украинском (едином в то время – Т. М.) литературном контексте первой половины XIX века концепции-парадигмы «смерть Украины», заимствованной из летописных текстов. Суть этой парадигмы сводится к следующей идее, воплощённой как в историографии, так и в литературном творчестве романтиков – прошлая (т. е. казацкая, свободная, героическая) Украина перестала существовать, для неё в современном и будущем мире нет места. Это трагический, но рационально-закономерный прогресс, «переход от чего-то аутентичного и органичного, в безрадостную современность»²⁶.

Как видим, рецепция казацких летописей в России прошла несколько этапов – распространение рукописных списков и первичная популяризация, первые публикации, начало научного изучения, историографическая беллетризация, эстетизация исторического материала и вовлечения его в литературное творчество. Эти уникальные тексты обусловили содержательную определённую и идейный потенциал целого корпуса художественных произведений. На основе летописей романтики творят особенную художественную реальность, которая существует параллельно истории и не есть её копией. Исторические факты и свидетельства летописцев можно рассматривать как атомы, первоэлементы авторского и читательского исторического мировоззрения, которые, в соответствии с эстетическими вкусами времени, складываются в единую, национальную картину мира.

²⁵ Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. – К. : Основи, 1997. – С. 38-44.

²⁶ Там же.

*М. Ю. Перзеке, А. Б. Перзеке,
(Псков, Россия)*

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Реалистическое, новаторское произведение Грибоедова, глубоко погружённое в реалии своей эпохи, сюжетно-событийную ткань которого представляет собой контаминированную сложную структуру, включающую в свой состав принцип триединства античной драматургии, отдельные элементы комедии эпохи Возрождения, мотивы романтической баллады и другие известные литературные формы в их творческой интерпретации автором, подверглось почти за два века, прошедшие с момента создания, глубокому всестороннему изучению. В ходе его раскрывались история замысла и художественные пути воплощения, литературные традиции, исторические прототипы персонажей, авторская позиция во всех её нюансах, инвариантный характер комедии для последующей русской словесности и другие особенности, а также постоянно уточнялся авторский концепт. Сегодня в полной мере можно констатировать, что литературоведение в своих многочисленных подходах и интерпретациях создало усилиями исследователей многоплановое, целостное, глубокое представление о великом произведении, занявшем одно из главных мест в массиве русской литературы Золотого века.

Вместе с тем, «Горе от ума» имеет поистине огромный семантический потенциал, раскрытие которого призвано значительно дополнить сложившиеся представления о его социально-психологических, нравственных, философских и художественно-конструктивных стратегиях за счёт органичного включения в существующую исследовательскую парадигму комедии ещё одного её измерения – мифопоэтического, позволяющего с особой ясностью понять, почему она бессмертна, как и все высокие творения человеческого духа.

Природа творческого дара Грибоедова выразилась в удивительно тонкой, точной и детальной проработке всех элементов своего произведения и создании высочайшей степени типической концентрации при воплощении сюжетных положений, отношений, а также персонажного ряда во главе с главным героем. Благодаря этому событийно-образный строй комедии, не теряя неповторимой жизненной конкретики, реалистически-достоверной пластики, перерастал породивший его московский хронотоп и обретал динамику восхождения от конкретно-исторической и традиционно-литературной типизации на архетипический смысловой уровень. Именно с позиций такого подхода «Горе от ума» открывается как художественная система, заключающая в себе различные грани мифопоэтического измерения, которое позволяет осмыслять конфликт реалистического произведения Грибоедова в контексте сложившихся в культуре представлений о скрытых преходящими внешними формами извечных, сущностных механизмах бытия, связанных с эросом и противостоянием сил света и тьмы, которые неизбежно определяют внутренний мир, путь и судьбу истинного героя.

Создание мифопоэтического измерения комедии с Чацким в роли героического персонажа, как и в случаях со многими другими произведениями, где оно присутствует, безусловно, происходило, органично, не входя в прямое авторское задание, а выступая непреднамеренным творческим результатом как отражение своеобразия художественного мышления Грибоедова, важнейшим свойством которого явилась способность воспроизводить в пластике образов и ситуаций их архетипические смыслы. Стоит учитывать и идеологическое господство в культурной атмосфере грибоедовской эпохи романтизма с его широким включением в пространство своей поэтики фольклорных мотивов, образов и сюжетов, что подспудно могло влиять на творческое сознание автора «Горя от ума».

Обратимся к конкретному примеру. В структуре комедии в ряду многих фольклорных элементов можно увидеть присутствия семантики «инога царства», наиболее выразительно обозначенной в жанре волшебной сказки. Уточним, что на сегодняшний день

в научной литературе наиболее полным остаётся описание топоса «иноного царства» как важнейшей составляющей фольклорного волшебного-сказочного хронотопа в классических трудах Е. Трубецкого и В. Проппа.

В. Пропп совершенно определённо указывает, что композиционной основой волшебной сказки является наличие двух миров¹, один из которых и представляет собой чудесное тридесятое («иное») царство. Уникальность его в том, что в нём сконцентрированы сказочная магия, сверхъестественные силы, волшебные предметы и помощники, благодаря которым сказочное тридесятое царство становится областью неограниченных возможностей. Все основные события волшебной сказки: пространственные перемещения героя, испытания, обретение искомого и т.д., тоже происходят в тридесятом царстве.

Е. Трубецкой в работе «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке» называет именно так эту часть волшебного-сказочного хронотопа². Сказочное тридесятое царство, отмечает В. Пропп, совершенно точно соответствует представлениям, которые когда-то создал человек о потустороннем мире, куда он должен попасть после смерти³.

С позиций семантики «иноного царства» можно рассматривать московский дом Павла Афанасьевича Фамусова как локус иномирия в хронотопе комедии А. Грибоедова. Прежде всего, это отдалённость и труднодоступность, на которые указывают Е. Трубецкой и В. Пропп, отмечая, что для достижения «иноного царства» нужно преодолеть бесконечные расстояния и несчётные препятствия. Те же признаки мы находим в репликах Чацкого, адресованных Софье:

*Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше седьмисот пронёсся, – ветер, буря;*

¹ Пропп В. Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки М.: Лабиринт, 1998. 520 с.

² Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Лит. учёба. 1990. Кн. 2. С. 113.

³ Пропп В. Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. С. 279.

*И растерялся весь, и падал сколько раз ...
Звонками только что гремя
И день, и ночь по снеговой пустыне,
Спешу к вам голову сломя...
Людей и лошадей знобя...⁴*

Здесь, помимо указания на отдалённость и труднодоступность, проявляется узнаваемая архетипическая семантика, связанная с совершением героем самоотверженного и жертвенного подвига по преодолению трудностей ради встречи с возлюбленной, что также характерно для сказочной традиции. Причём, в качестве топоса «инога царства», куда стремится и попадает Чацкий по велению любви к Софье, обретающей в подобном преломлении черты семантики сказочной царевны, за которой в этот волшебный локус отправляется сказочный герой, выступает совершенно определённый город – Москва. Как отмечают названные выше исследователи, иногда место, куда он прибывает в сказочном сюжете, описывается как город или государство⁵. А в фамусовской Москве есть даже свой особый «иной» язык, в роли которого выступает ставшее нарицательным смешение «французского с нижегородским».

Семантику тридесятого царства в комедии усиливает тот факт, что Москва в восприятии Чацкого – город, в котором, как и в этом волшебном-сказочном сегменте, остановилось время:

*Что нового покажет мне Москва?
Вчера был бал, а завтра будет два.
Тот сватался – успел, а тот дал промах.
Все тот же толк, и те же стихи в альбомах...⁶*

*Ну что ваш батюшка? все Английского клоба
Старинный, верный член до гроба?⁷*

⁴ Грибоедов А.С. «Горе от ума». Сочинения. М.: Правда, 1986. С. 20.

⁵ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во. ЛГУ, 1986. С. 283.

⁶ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 22.

⁷ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 22.

*А тетушка? все девушкой, Минервой?
Все фрейлиной Екатерины Первой?*⁸

И далее, в перечислении занятий родственников и знакомых проступает всё та же застывшая неизменность, установившаяся ещё задолго до отъезда главного героя. Это застывшее или замедленное время выступает одним из ярких фантастических и одновременно смысло-жизненных феноменов в сказках. Как часто герой, пробыв в «ином царстве» совсем немного времени, вернувшись, обнаруживает, что в родном краю прошли десятки лет.

Согласно наблюдениям Е. Трубецкого и В. Проппа, «иное царство» – это страна нескончаемого изобилия, где никто не работает, но при этом никогда не исчерпываются материализованные земные представления о богатстве и изобилии. В комедии Грибоедова в описании дома Фамусовых хотя и нет блеска золота, серебра и драгоценных камней, как в сказочных дворцах и теремах, но есть обильные обеды, хлеб-соль для всех без разбору, праздность, частые балы, изысканные дамские наряды, конные выезды, слуги и лакеи, что предполагает немалый достаток и самого хозяина, и большинства знатных гостей. К тому же «служба», о которой постоянно с пафосом говорит Фамусов, в его особом мире носит характер не столько реального дела, сколько некоего магического источника пополнения не скудеющих волшебных благ. В самом деле, чиновничья служба, заключающаяся в разборе и бездумном подписании бумаг, возможности достичь успеха по примеру дядюшки Максима Петровича, «отважно жертвуя затылком», предстаёт в комедии «Горе от ума» в общем контексте сказочной семантики скорее неким магическим средством для обогащения, чем реальным служением на благо государства.

Не менее условно-волшебной выглядит в блистательном комедийном воплощении Грибоедова и военная служба Скалозуба, проходящая в «погоне за полком», в которой раздаются ордена за сидение «в траншее», а достоинство армии определяется «прилаженностью» мундиров, узкими «тальями» и такими

⁸ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 23.

просвещёнными офицерами, которые «даже говорят, иные, по-французски». И не случайно в «Горе от ума» приобщиться к этому волшебству допускаются лишь свои, избранные. Те же, кто вдруг, набравшись «каких-то новых правил», оставляют службу, воспринимаются как вольнодумцы, посягнувшие на устои.

В числе примет волшебного «инога царства», наряду с богатством и изобилием, его исследователями отмечается и звучащая в нём музыка. Дополняя другие проявления его семантики, мелодия присутствует в комедии с самого её начала. Это звуки «фортепиано» с флейтой из спальни Софьи, бой и музыка из переведённых Лизою часов, и, конечно же, вальс, в котором «все кружатся с величайшим усердием», ставший фоном обличительному монологу главного героя.

Следующая группа семантических признаков «инога царства», выделенных В. Проппом, касается населяющих его персонажей. Как указывает учёный, не всегда тридцатое царство представляет собой царство людей. В некоторых сказках его населяют животные, змеи или птицы⁹. Население фамусовской Москвы тоже достаточно разнородно. При ближайшем рассмотрении в свете мифопоэтической семантики можно различить, что некоторые из его обитателей, так или иначе появляющихся в комедии, на самом деле не вполне люди, а существа, наделённые зооморфными признаками. При этом некоторые персонажи по своей внешности и свойствам предстают как бы не вполне живыми, несут на себе печать семантики двигающихся и говорящих мертвецов, что точно соответствует мифологическим представлениям об «ином царстве» как царстве смерти и о возможности живых людей входить в контакт с его обитателями, причём не только в распространённой мифологеме схождения героев в его пределы, но и при возможном проникновении зловещих представителей мира мёртвых в мир живых.

Сам Фамусов, вельможа и хозяин дома, в рассказе Софьи о вымышленном сне, входящем в резонанс с проступающим из-за

⁹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во. ЛГУ, 1986. С. 286-287.

реалий мифопоэтическими смыслами «Горя от ума», не случайно предстаёт в прямом выражении этаким главным чином преисподней в окружении фантазмагорической свиты:

*Раскрылся пол – и вы оттуда,
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!
Тут с громом распахнули двери
Какие-то не люди и не звери, ...
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!¹⁰*

В этом же ряду персонажей с фольклорной семантикой неживого среди живых стоит завидный, по мнению Фамусова, жених: «И золотой мешок, и метит в генералы». Это полковник Скалозуб, за говорящей фамилией которого ощутим череп и оскал смерти. Её дыхание ощутимо в проступившей «через три дни» седине престарелой родственницы хозяина богатого дома, забывшей волосы чернить. Заметим, что наряду с золотом, признаками царства мёртвых также могут быть серебро и белизна, с которыми ассоциируется седина. И далее, по ходу развития действия, совершенно очевидно, что упоминаемые и мелькающие в комедии старички, «разрушающиеся в ветхой коже», тётушки и бабушки, «за древностию лет» скорее мертвы, чем живы. Представители же молодого поколения своим поведением напоминают скорее управляемых зомби, своего рода мертвецов, нежели реальных людей, как, скажем, шесть дочерей четы Тугоуховских, сам «глава» семьи или превращённый в безвольную куклу Платон Михайлович Горич. Стоит задаться вопросами: какое существо представляет собой дядюшка, «отпрыгавший» свой век? Кем может быть «черномазенький, на ножках журавлиных»? И кто же, как не весёлый, толстый, языческий Бахус может быть обитателем дома, раскрашенного под зелёную рощу? Все они предстают обитателями иномирия.

Мертвенная сущность фамусовского мира подчёркивается в творении Грибоедова и нарочитой обыденностью рассуждений его главного заправилы и носителя идеологии о смерти. В них нет

¹⁰ Грибоедов А.С. «Горе от ума». Сочинения. М.: Правда, 1986. С. 15.

ни печали, ни эмоционального отклика, только констатация достойного завершения жизненного пути: «Что за тузы в Москве живут и умирают!»

Контрастом всем фигурам, связанным с домом Фамусова, на которых в разной мере отсвечивает отблеск иномирия, служит горничная Лизанька. Живая, острая на язычок, тайно вздыхающая о буфетчишке Петруше, девушка ощутимо тяготеет к типичному для европейской драматургической традиции образу умной и находчивой служанки, помогающей своей госпоже найти выход из трудной ситуации, который можно встретить у Шекспира, Лопе де Вега, Мольера, Бомарше. Не случайно только она и симпатизирует Чацкому – живое тянется к живому.

В отношении главного грибоедовского героя немаловажен тот факт, что он отсутствовал три года. Не случайно по воле автора и Фамусов, и Лиза, и сам Чацкий неоднократно упоминают эту сакральную для фольклорной традиции цифру:

Бедняжка будто знал, что года через три... (Лиза);¹¹

Три года не писал двух слов! (Фамусов о Чацком);¹²

Неужли так меня три года изменили? (Чацкий).¹³

Причина его отъезда странная и непонятная обывателям – «охота странствовать», «ума искать», «от скуки» – очень сходна с желанием сказочного героя «людей посмотреть, себя показать». Результатом странствий в мифопоэтической традиции, как известно, становится инициация героя: обретение им новых качеств, изменение социального статуса. У Грибоедова Чацкий тоже возвращается иным. Путешествуя по свету (а в мифопоэтическом пространстве комедии локус «света», откуда появляется герой и куда он бежит, противостоит «иному царству» фамусовского дома в Москве, куда он попадает в тщетном стремлении найти своё счастье), он обрёл новые знания, новый взгляд на мир, которые и позволили ему, единственному из всех персонажей комедии,

¹¹ Грибоедов А.С. «Горе от ума». Сочинения. – М.: Правда, 1986. – С. 18.

¹² Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 26.

¹³ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 62.

увидеть истинное неприглядное лицо царства мёртвых, в которое он невольно «сошёл» вслед за героями мифопоэтической традиции, и ощутить в себе ужас от его леденящего дыхания.

Резкий в оценках и высказываниях, и одновременно открытый и незащищённый, герой страдает от непонимания, косности, умственного убожества, замшелости, клеветы. Но пуще всего его ранит неразделённая любовь, в поисках которой он напрасно совершил подобное «схождение». Образ Софьи противоречив и не в полной мере прописан, оставляя часть своей семантики в зоне умолчания. С одной стороны, она образована, начитана, умна, с другой – оказывает предпочтение Молчалину, не видит в друге детства Чацком ровным счётом ничего положительного и, по сути, подло распускает слух о его безумии. И это при том, что три года назад она не была к нему равнодушна. Это видно и из упрёка: «Ах! Если любит кто кого, / Зачем ума искать и ездить так далёко?», и из её взволнованных вопросов к проезжавшим: «Не повстречали где в почтовой вас карете?» В чём же причина столь разительных перемен в отношении к бывшему другу в непроявленном во внешней сфере действия сюжете о юной влюблённости?

Рациональное объяснение здесь простое: трёхлетнее отсутствие рядом предмета ранней влюблённости и заполнение его опустевшей ниши французскими романами, где герой непременно беден, а любовь несчастна, готовность и желание любить, запустившие механизмы переноса чувства на другого, что очень верно подмечает сам Чацкий:

*Бог знает, за него что выдумали вы,
Чем голова его век не была набита.
Быть может, качеств ваших тьму,
Любуясь им, вы придали ему...¹⁴*

Но осязаемая семантика волшебной сказки, просвечивающая сквозь реальные положения и события, даёт возможность другого объяснения перемен в чувствах и поведении девушки. Кто же

¹⁴ Грибоедов А.С. «Горе от ума». Сочинения. М.: Правда, 1986. С. 119.

Софья в сказочном раскладе? Безусловно, царевна «иног царства», в которое за ней и приехал герой. Заметим, что В. Пропп указывает на существование двух архетипов сказочных царевен. Первый – это верная невеста, она ждёт своего суженого, отказывая всем, кто домогается её руки в отсутствие жениха. Второй архетип – женское существо коварное, мстительное и злое, готовое убить, утопить, искалечить, обокрасть своего жениха, лишённое любви и сострадания. У Грибоедова в отношении Софьи к Чацкому сквозь реалистическую мотивировку определённо проявляются некоторые черты царевны второго типа. Она с первых минут встречи демонстрирует свой негативный настрой к нему, её раздражают его слова и поступки, она не просто не откликается на искреннее, сильное чувство героя, но враждебно играет против него и стремится наказать, а объективно – извести, распустив слух о постигшем безумии.

Причина подобной разительной метаморфозы – в мифопоэтическом измерении «Горя от ума», имеющем свои мотивы в происходящем, и лежит за пределами логики реального мира, заключаясь в архетипе колдовства, печать которого можно увидеть на образе Молчалина. В плане внутренней семантики этот образ после образа Чацкого самый сложный и «многослойный». Даже его жанровую принадлежность трудно определить однозначно. С одной стороны, носитель «говорящей» фамилии, он органично вписывается в безмолвное царство смерти, одновременно имея конкретные черты жениха-мертвеца с их фольклорным истоком. Конечно, в комедии нет той формульной развёрнутости: «Месяц светит, мертвец в санях едет, боишься ли ты, девица, меня?», троекратно повторяемой в народных мифологических рассказах о женихе-мертвеце, которые нашли литературное воплощение в творчестве поэтов-романтиков, да и девицу-Софью никто не похищает, поскольку жених-мертвец уже в доме и безраздельно подчинил её себе, и таким образом определённые черты этой фольклорной фигуры в комедии оказываются узнаваемы.

Знаменательно, что время Молчалина – ночь. Их полуночные свидания с Софьей, проходящие при свечах и под звуки музыки, так очаровывают девушку, что рассвет вызывает у неё огорчение:

*И свет и грусть. Как быстры ночи!
Идите; целый день еще потерпим скуку...*¹⁵

При этом его неестественно робкое поведение способно одурачить только Софью:

*Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит...*¹⁶

У живой, озорной Лизы оно вызывает смех. У околдованной Софьи неадекватна реакция на незначительную травму Молчалина, и на его сомнительные достоинства. Чацкий, глядя на него другими глазами и при свете дня, видит серость, посредственность и убогость софьиного избранника, объяснение его воздействия находит только в колдовстве, которое, являясь в реальном измерении фигурой эмоциональной речи, на мифопоэтическом уровне выглядит весьма точным и проницательным:

*Вон он на цыпочках, и не богат словами;
Какою ворожкой умел к ней в сердце влезть!*¹⁷

Мало того, очарован Молчалиным и сам деспотичный глава дома. В отношении своего исполнительного секретаря Фамусов даже нарушил одно из главных правил – допускать к службе только членов семейного круга: «Один Молчалин мне не свой, / И то, затем, что деловой». Его влияние на хозяина, (и не только!), со слов Софьи, поистине безгранично:

¹⁵ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 49.

¹⁶ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 19.

¹⁷ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 112.

*Смотрите, дружбу всех он в доме приобрел;
При батюшке три года служит,
Тот часто без толку сердит,
А он безмолвием его обезоружит,
От доброты души простит.
И, между прочим,
Веселостей искать бы мог;
Ничуть: от старичков не ступит за порог;
Мы резвимся, хохочем,
Он с ними целый день засядет, рад не рад,
Играет...¹⁸*

При этом в заигрываниях с Лизой и истинном холодном и прагматичном отношении к романтической Софье проявляется не просто житейский цинизм Молчалина, целью которого является стремление максимально укрепиться в доме и среде, куда он попал, а его душевная омертвелость и поэтому тяготение к «иному царству», которое ему близко по своей тёмной сути.

Ворожба и колдовство, исходящие от Молчалина и оказывающие воздействие на полезных ему окружающих, позволяют говорить ещё об одной грани этого персонажа, усиливающей его мифопоэтический подтекст. Наряду с семантикой принадлежности к царству мёртвых, каковым в сказках является топос «иноного царства» и черты жениха-мертвеца, Молчалин в большой степени соответствует образу колдуна фольклорных быличек. Характерно, что колдуны (чародеи, ворожбиты) народных представлений в большинстве случаев существа безродные, как и Молчалин:

Безродного пригрел и ввел в мое семейство...¹⁹

При этом они, как и он, неизменно холосты, но заручаются, однако, любовницами, которых завораживают и безоглядно привязывают к себе, что в отношении мифологической семантики в образе фамусовского секретаря подтверждается событиями

¹⁸ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 83.

¹⁹ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 13.

комедии в точных деталях. Так, например, Лиза предполагает скорую свадьбу Молчалина с барышней, на что получает ответ: *«Без свадьбы время проволочим»*.

К вопросу о возможности интерпретации его образа в подобном ключе стоит добавить, что если, согласно народной мифологической парадигме, избёнки колдунов маленькие, в одно окошечко, скособочившиеся, ютятся на самом краю деревни, то комната Молчалина названа в комедии «чуланчиком» и находится где-то под лестницей. В этом ощутимы одновременно и могила жениха-мертвеца, и одинокая, стоящая на отшибе избушка колдуна.

По народным представлениям, днём колдуны спят, выходят только по ночам. Молчалин этому признаку соответствует лишь отчасти, поскольку днём он занят по службе, однако собственно колдовское дело – обольщение несчастной Софьи, творится ночью.

Обращаясь к другим чертам Молчалина в исследуемом ключе, приобретающем в этом персонаже системный характер, важно отметить, что он связан с бумагами, иначе – письменами, заключающую в себе своеобразную магию власти, в которых прекрасно разбирается, и это выглядит созвучным дару колдунов владеть тайнами чернокнижия. Верно подмеченные Чацким свойства Молчалина быть неразговорчивым, ходить насупившись, не поднимая глаз²⁰, в фольклорной традиции выступают устойчивыми признаками колдунов. В скрытном, скромном секретаре и робком любовнике, раскрывающемся в своём жизнелюбии лишь с Лизой, можно предположить далеко идущие планы грядущего возвышения. Приведённый подход даёт основание считать, что Молчалин как литературный тип лишь внешне предстаёт тихим «маленьким человеком», пустившимся в комедии на роковую для своего будущего хитрость. Мифопоэтическая семантика позволяет видеть в нём истине сильный и зловещий социально-психологический потенциал, который автором «Горя от ума» был прозорливо подмечен, но не получил в его комедии своего сюжетного осуществления.

²⁰ Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь славянской мифологии. – Н. Новгород: «Русский купец», «Братья славяне», 1995. – С. 149-156.

Молчалин, носитель «тёмных» смыслов, относится к толпе обитателей «киного царства», сконцентрированного в мифопоэтическом хронотопе «Горя от ума» в доме Фамусова, выступающего одной из его важных персон, куда московское общество собирается на бал. Именно во время него происходит пик противостояния Чацкого – героя из мира живых с чертами сказочного архетипа носителя правды, света истины, настоящих человеческих чувств и ясного ума, с миром, состоящим из точно и выразительно изображённых Грибоедовым в костюмах своей эпохи вымороченных персонажей «низшей мифологии», к которым по фольклорным представлениям относятся ведьмы, лешие, домовые и другие более или менее антропоморфные существа.

Мифологема бала получила достаточное распространение в русской литературе XIX века и широко исследуется в своей функциональности.²¹ При этом в «Горе от ума» она обретает в определённой мере семантику шабаша – в фольклорных представлениях своего рода «слёта» нечистой силы во всём её многообразии ради поклонения своему главарю и бесовского веселья, в которых главное место занимали танцы и пляски. Гости Фамусова тоже танцуют, хотя и вполне пристойно. Однако существует важная деталь, что московскую публику учил «заморским», то есть, чужеродным танцам, залётный француз Гильоме, «подбитый ветерком», как остроумно характеризует его Чацкий. В классическом шабаше танцы и пляски соотносятся с неистовым вихрем, и явная «ветренная» природа иноземного их распространителя указывает на его принадлежность к бесовскому племени.

Но главное бесовское веселье на званом балу начинается тогда, когда в галопирующем темпе распространяется фантастическая

²¹ Маркин П.Ф. Мифопоэтика губернского бала как бесовского шабаша в «Мёртвых душах» Гоголя // Мир науки, культуры, образования. – 2007. – Вып. 3 (6). – С. 102-104; Осипова Т.Н. «Предметный мир» бала (к вопросу изучения мифологеми бала в художественных текстах эпохи романтизма) // Культура и текст. Миф и мифопоэтика. – СПб – Самара – Барнаул, 2004. – С. 153; Юрченко Т.Н. Мифологема бала в русской литературе 20-х – 40-х гг. XIX в. // Вестник БГПУ. Гуманитарные науки. Вып. 3. – Барнаул, 2003. – С. 147-154.

сплетня о сумасшествии Чацкого, и в фигуральном смысле толпа, напоминающая по своей сути персонажей сна Софьи – «не люди и не звери», набрасывается на светлого героя, топчет и рвёт его на части под присущий им в мёртвом мире фамусовского дома «стон, рёв, хохот, свист чудовищ», что становится подлинной inferнальной расправой. Такова скрытая суть произошедшего кульминационного события комедии Грибоедова в свете архетипических смыслов. При этом семантика мёртвых обитателей «иног царства», вцепившихся в живого человека, не противоречит различной здесь же семантике шабаша бесов и бесовского действия, поскольку носит взаимодополняющий и взаимопроницаемый характер.

Если рассматривать фольклорно-мифологическое смысловое наполнение безумия, в котором обвиняют Чацкого, то с точки зрения сказочной семантики, как указывает В. Пропп, такое состояние души было свидетельством вселения духа, приобретения необыкновенных способностей, сил и знаний, покровительства высших существей²². В комедии его важнейшими причинами названы чтение книг и просвещение, открывающие истину о мире, которая грозит устоям традиционного консервативного общества – царству мёртвых и обители бесов.

Поскольку в комедии Грибоедова в ряду мифопоэтических смыслов главенствует важнейший сказочный сегмент – топос «иног царства», здесь же по логике сказочного жанра должна присутствовать и функционально свойственная этому жанру компенсаторная функция, которая, в свою очередь, предполагает обязательное разрешение внутрисказочного конфликта по законам добра и справедливости, и требует победы добра над злом. В рамках классической фольклорной парадигмы с помощью благотворных волшебных свойств, присущих «иному царству» наряду с силами тьмы, герой, так или иначе, «избывает» сказочную беду, решает трудную задачу, обретает искомое – например, похищенную красавицу.

²² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во. ЛГУ, 1986. – С. 188.

Что же в ситуации с Чацким? Тема чудес и колдовства знаменательно звучит в комедии из его уст очередной раз, когда до него доходят ужасные слухи о собственном сумасшествии:

*Что это? слышал ли моими я ушами
Не смех, а явно злость. Какими чудесами?
Через какое колдовство
Нелепость обо мне все в голос повторяют!*²³

«Иное царство» Москвы, с которым ему привелось столкнуться, оказывается скопищем мертвецов и фантазмагорических существ, волшебство – злым колдовством, прекрасная царевна – подлой, коварной и неверной возлюбленной. Возникает вопрос: присуща ли «Горю от ума» компенсаторная функция, происходит ли победа добра над злом в ситуации травли и изгнания героя, его горького разочарования во всех и вся, и вынужденного бегства?

*Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простаков,
Старух зловещих, стариков...*²⁴

На наш взгляд, несмотря на внешнее поражение героя, в комедии всё же торжествуют восходящие смыслы. Чацкий избавляется от плена иллюзорной любви и обретает свободу, которую в горькие минуты просто не успевает осознать, выходит на дорогу странствий, на которой может в будущем найти своё счастье. Его конфликт с миром Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Загорецкого, зловещих старух и других подобных обитателей проявляет их мёртвую сущность, сковывающую мир живых, к которому принадлежит сам Чацкий, Лиза и весь «разумный, бодрый наш народ», находящийся под спудом склонных к иностранщине обитателей «иноного царства».

²³ Грибоедов А.С. «Горе от ума». Сочинения. – М.: Правда, 1986. – С. 112.

²⁴ Грибоедов А.С. Указ. соч., с. 122.

Пройдя жертвенным путём, столкнувшись с предательством и подлостью, ощутив одиночество, испытав горе от своего ясного ума, сокровенный герой Грибоедова не побеждает. Но своим стремлением к правде и душевными страданиями он высвечивает и обличает зло, срывает с него личины благопристойности, открывает на всеобщее обозрение мёртвую и одновременно бесовскую суть нечисти, свившей гнездо в его Отечестве, которое он теперь вынужден покинуть. Попутно герой делает неосознанное добро Софье, косвенным образом способствуя своим активным поведением избавлению её как сказочной девицы-красавицы в традициях фольклорного архетипа от страшных угроз: колдовского дурмана Молчалина и назревающего брака с мертвецом-Скалозубом. Героическое деяние Чацкого заключается в том, что он своим одиноким мужеством обеспечивает возможность миру живых узнавать зло и называть по имени, что, согласно законам мифа, лишает его бессмертия и является залогом одоления.

Н. Л. Васильев
(Саранск, Россия)

«ТАК ОН ПИСАЛ ТЕМНО И ВЯЛО...»
(К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКАХ
ПУШКИНСКОГО КОММЕНТАРИЯ К ЭЛЕГИИ ЛЕНСКОГО)

В отечественной антологии русской элегии, с любовью собранной и тщательно прокомментированной Л. Г. Фризманом¹, пожалуй, не хватает преддуэльной лирической медитации одного из самых популярных, если не в средней, то оперной *школе*, элегиков начала XIX в. – В. Ленского². И неудивительно, поскольку роман вообще явление сверхжанровое, способное впитывать в себя, подчиняя художественной перспективе, иные «голоса» и тексты³. В отношении «Онегина» это, в частности, любовная переписка главных героев (гл. 3, 8), «Песня девушек» (гл. 3), надгробные надписи (2, XXXVI; 7, VI) и другие композиционно-сюжетные вставки. Обратимся к истокам одной из них, скрытой в романной форме...

В «Евгении Онегине» повествователь характеризует стихи Ленского: «Так он писал *темно и вяло* / (Что романтизмом мы зовем, / Хоть романтизма тут ни мало / Не вижу я; да что нам в том?)» (6, XXIII).

Курсив для Пушкина – средство метатекстовой игры, выполняющее разнообразные функции⁴, а сам роман – отчасти

¹ См.: Русская элегия XVIII – начала XX века / Вступ. ст., сост., подгот. текста, прим. и биогр. справочник авторов Л. Г. Фризмана. Л.: Сов. писатель, 1991.

² См. также: Фризман Л. Г. Семинарий по Пушкину. Харьков: «Энграм», 1995. С. 144–145, 158–163, 286–290.

³ См. об этом, напр.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. С. 76, 410–411.

⁴ См.: Васильев Н. Л. Функции курсивных выделений в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Н. Новгород: «Вектор ТиС», 2008. С. 302–313.

и филологический дискурс⁵. Перед нами явно признаки «чужой речи». В таком случае кому она принадлежит, откуда заимствована автором? (И, скорее, это должна быть поэтическая цитата, учитывая реминисцентный стихоцентризм Пушкина!) Посмотрим, что пишут об этом комментаторы произведения.

Н. Л. Бродский рассуждает здесь лишь о существе русского романтизма и отношении к нему Пушкина⁶.

В. В. Набоков подробно останавливается на указанном фрагменте романа: «Я долго и безуспешно искал пример этого очевидного галлицизма, пока не наткнулся в примечаниях Шатобриана⁷ к его изумительному прозаическому переводу поэмы Милтона «Потерянный рай» (1836)⁸ на следующее: «Нередко перечитывая свои страницы, я находил их темными или вялыми и пытался их улучшить <...>...»; «Некоторое представление о том, что Пушкин понимал под «темным» и «вялым», можно получить, обратившись к примечаниям на полях его экземпляра «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова, II, 166, к «Посланию И. М. Муравьеву-Апостолу» (1815) <...>. Наш поэт пометил строки 79–80: «вяло»; две последние строки (99–100) того же стихотворения – «темно»...»; «Пушкин выделил «темно и вяло», возможно, цитируя определение, данное неким рецензентом романтическому стилю»⁹.

⁵ Васильев Н.Л. «Евгений Онегин» как филологический метатекст Пушкина // Пушкин на пороге XXI века: Провинциальный контекст. Вып. 4. Арзамас: АГПИ, 2002. С. 92–105.

⁶ Бродский Н.Л. Евгений Онегин: Роман А.С. Пушкина / Пособ. для учителя. 5-е изд. М.: Просвещение, 1964. С. 252–253.

⁷ Среди книг Пушкина имелось 27-томное собрание сочинений Ф.-Р. Шатобриана, вышедшее в 1826–1831 гг. в Брюсселе. В 3-й том вложено письмо Анны Н. Вульф к О.С. Пушкиной (Павлицевой). См.: Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина (Библиогр. описание). СПб.: тип. имп. Академии наук, 1910. С. 190–191.

⁸ В пушкинской библиотеке были четыре книги Дж. Мильтона; три из них не разрезаны, в частности упоминаемая Набоковым (*Le Paradis Perdu de Milton. Traduction nouvelle, par M. de Chateaubriand. Paris. M.DCCC.XXXVI*), а в 4-ой, вышедшей в 1829 г. в Лондоне («*The poetical works of John Milton. To which is prefixed the life of the author*»), объемом в 488 с., разрезаны страницы «*Paradise Lost*» и «*Translations*». См.: Модзалевский Б.Л. Указ. соч. С. 290.

⁹ Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина [1964] / Пер. с англ. М.: НПК «Интелвак», 1999. С. 590–591. Заметим, что на полях книги

Ю. М. Лотман развивает указанное предположение: «Намек на оценку элегической поэзии Кюхельбекером: «Сила? – Где найдем ее в большей части своих мутных, ничего не определяющих, изнеженных, бесцветных произведений?»¹⁰ Ко времени работы над шестой главой *П* уже, видимо, знал и вторую статью Кюхельбекера: «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений», где элегическая школа называлась «вялой <...> описательной лже-поэзией»... Выделив слова «темно» и «вяло», *П* отделил их как чужую речь от остального текста. Это позволило ему создать двусторонний иронический эффект: и в адрес поэзии Ленского, и в адрес строгой оценки элегий Кюхельбекером»¹¹.

Эту точку зрения разделяет Е. О. Ларионова: «...намек на критику элегической поэзии в статье Кюхельбекера... и споры в русской критике по вопросам романтизма, которые особенно остро развернулись после выхода в свет в 1824 г. поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» с полемическим предисловием П. А. Вяземского... ставших своего рода манифестом русского романтизма»¹². В примечаниях к предшествующим главам романа, она пишет: «Пушкин, вероятно, имеет в виду резкий отзыв о Парни («пигмей французской словесности») в статье... Кюхельбекера... «О направлении нашей поэзии <...>»... Скрытая полемика со статьей Кюхельбекера не один раз встречается в тексте «Евгения Онегина» (3, ХХІХ); «Эта и следующие строфы заключают в себе полемику со статьей В. К. Кюхельбекера...» (4, ХХХІІ)¹³.

Батюшкова Пушкин использует определения вяло, темно неоднократно, а также иные: прекрасно, живо, прелесть, слабо, лишнее, галлицизм, проза, дурно, детские стихи, какая дрянь, слабо, пошло, дрянь, плоско, смело и счастливо, очень мило, холодно... См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. 2-е изд. М.: Воскресение, 1996. Т. 12. С. 257–284.

¹⁰ Имеется в виду статья критика «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824, ч. II).

¹¹ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий / Пособ. для учителя. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1983. С. 300.

¹² См.: Ларионова Е.О. Комментарии // Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб.: Изд. группа «Лениздат», «Команда А», 2013. С. 294.

¹³ Там же. С. 268, 274.

Итак, комментаторы романа возводят пушкинские эпитеты «темно и вяло» к прозаическим источникам – статьям Кюхельбекера, в одной из которых используется слово *вялый*; переводу Шатобриана «Потерянного рая» Мильтона, где французский автор рефлексировал в отношении своего переложения, называя его *темным и вялым*, что не могло послужить Пушкину при написании произведения; и маргиналиям самого поэта на страницах книги Батюшкова¹⁴, наиболее близким к онегинской формуле (*вяло... темно!*), которые, однако, нельзя признать «чужой речью»...

На время приостановим разговор о возможных истоках интригующей пушкинской строки и обратимся к «хронотопу», в рамках которого она возникла. Шестая глава «Онегина» создавалась Пушкиным в 1826 г. в Михайловском. Именно к этому периоду относится повышенное внимание классика к лирике Н. М. Языкова (1803–1847), студента философского факультета немецкоязычного Дерптского университета¹⁵.

Еще до знакомства поэтов их общие друзья, наставники заговорили о незаурядном таланте обоих. А. А. Дельвиг, знавший Языкова по Петербургу, посвящает ему послание «Младой певец, дорогою прекрасной...» (1822), сравнивая адресата с Пушкиным и Баратынским, на что Пушкин отвечает лицейскому другу 16 ноября 1823 г.: «На днях попались мне твои прелестные сонеты... Разделяю твои надежды на Языкова и давнюю любовь к непорочной музе Баратынского. Жду и не дождусь появления в свет ваших стихов...»¹⁶. А. И. Тургенев 28 августа того же года сообщает П. А. Вяземскому: «О молодом Языкове пишут чудеса из Дерпта: другой Пушкин!»¹⁷. Эта оценка могла исходить и от

¹⁴ Они предположительно появились под пером Пушкина в 1830 г. или несколько ранее. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 12. С. 467; ср. Т. 17. С. 480.

¹⁵ См.: История Тартуского университета: 1632–1982 / Под ред. К. Сийлиласка. 2-е изд. Таллин: Периодика, 1983.

¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. Т. 10. С. 71.

¹⁷ См.: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. Т. 1 / Сост. М. А. Цявловский. М.: СЛОВО/SLOVO, 1999. С. 329.

В.А. Жуковского, с которым Языков встречался в доме сестры литературного мэтра – Е. А. Протасовой: «Я очень хорошо познакомился с Жуковским... он меня принял с отверстыми объятиями... полюбил как родного... Он мне советует, даже требует, чтоб я учился по-гречески; говорит, что он сам теперь раскаивается, что не выучился... и что это обстоятельство очень сильно действовало на его стихотворения...» (Н. М. Языков – А. М. Языкову. 5 марта 1823 г.)¹⁸.

А. Ф. Воейков 21 апреля 1824 г. информировал Языкова: «На сей неделе молодой Лев Пушкин получил письмо от славного брата из Одессы. Он читал нам его при Ник. Дмит. Киселеве. Наш Байрон восхищается вашими стихами и пророчествует вам мирты, розы, лилии и вечнозеленые лавры. Киселев хотел писать об этом подробнее»¹⁹. 12 июня того же года Языков знакомится в Петербурге с Л. С. Пушкиным и Баратынским²⁰. В августе 1824 г. Пушкин, в свою очередь, сближается с приятелем Языкова студентом А. Н. Вульфом, приехавшим на каникулы в Тригорское и вскоре ставшим посредником между поэтами. 20 сентября 1824 г. Пушкин обращается с посланием «К Языкову»: «Клянусь Овидиевой тенью: / Языков, близок я тебе. / Давно б на Дерптскую дорогу / Я вышел утренней порой... / <...> / И возвратился б оживленный / Картиной беззаботных дней, / Беседой вольно-вдохновенной / И звучной лирою твоей. / Но злобно мной играет счастье: / <...> / Услышь, поэт, мое призванье, / Моих надежд не обмани. / <...> / Я жду тебя. Тебя со мною / Обнимет в сельском шалаше / Мой брат по крови, по душе, / Шалун, замеченный тобою; / И муз возвышенный пророк, / Наш Дельвиг все для нас оставит. / И наша троица прославит / Изгнанья темный уголок». Одновременно он пишет их общему другу: «Здравствуй, Вульф, приятель мой! / Приезжай сюда зимой, / Да Языкова поэта / Затщи ко мне с собой / Погулять верхом порой, / Пострелять из

¹⁸ См.: Языкова Е.В. Творчество Н.М. Языкова. М.: Просвещение, 1990. С. 50.

¹⁹ Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. 1. С. 391.

²⁰ Там же. С. 406.

пистолета, / Лайон, мой курчавый брат / <...> / Привезет нам, право, клад... / Что? – бутылок полный ящик. / Запируем, уж молчи! / Чудо – жизнь анахорета! / В Троегорском до ночи, / А в Михайловском до света; Дни любви посвящены, / Ночью царствуют стаканы, / Мы же – то смертельно пьяны, / То мертвецки влюблены»; «В самом деле, милый, жду тебя с отверстыми объятиями и с откупоренными бутылками. Уговори Языкова да отдай ему мое письмо...»²¹. В ноябре того же года Пушкин сообщает брату: «... отвыкни со временем от... вина и от Воейковой... Языков будет в Дерпт не прежде января»²².

Поэты нередко обмениваются стихами – напрямую или через Вульфа. Так, весной 1825 г. Пушкин пишет: «Любезный Алексей Николаевич... Обнимаю Вас братски. Также и Языкова – послание его²³ и чувствительная Элегия²⁴ – прелесть – в послании, после *тобой хранимого певца*, стих пропущен. А стих Языкова мне дорог. Перешлите мне его»²⁵. В конце августа он сообщает своему корреспонденту: «Кланяюсь Языкову. Я написал на днях подражание Элегии его *Подите прочь*»²⁶. 10 октября 1825 г. пишет Вульф: «Желал бы я очень исполнить желание ваше касательно подражания Языкову, но не нахожу его под рукой. Вот начало: «Как широко, / Как глубоко! / Нет, бога ради...»». Не написал ли Языков еще чего-нибудь в том же роде? или в другом? перешлите

²¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 100.

²² Там же. С. 106. См. также: Пушкин. Письма / Под ред. и с прим. Б.Л. Модзалевского: В 3 т. Т. 1. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 361–362.

²³ «А.С. Пушкину» («Не вовсе чужа бога света...», нач. 1825 г.).

²⁴ См. ниже.

²⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 137.

²⁶ Там же. С. 179. Вероятно, имеется в виду фрагмент будущего стихотворения «Поэт и толпа», опубликованного под названием «Чернь» в 1829 г.: «Подите прочь – какое дело / Поэту мирному до вас! / В разврате каменейте смело, / Не оживит вас лиры глас!» и т. д. В таком случае можно попытаться отгадать, о каком сочинении Языкова шла речь; предположительно это «Элегия», начинавшаяся словами: «Свободы гордой вдохновенье! / Тебя не слушает народ...» (24 января 1824 г.). Ср., однако, напр.: Пушкин. Письма Т. 1. С. 409, 499 (прим.); Кошелев В.А. Языков // Онегинская энциклопедия: В 2 т. М.: Рус. путь, 1999–2004. Т. 2. С. 765.

нам – мы будем очень благодарны»²⁷. По мнению В. А. Кошелева²⁸, речь идет о популярных в студенческой среде нескромных элегиях Языкова, написанных характерным двустопным ямбом («Ах, как мила / Моя Лилета! / Она пришла / Полуодета...» и т. д.), где, заметим, встречается и «модное слово» *идеал*: «Но вдруг отрадней / Исчезнул сон; / И, страстно жадный, / Разгорячен, / Я пробудился, / Лилету звал: / Не возвратился / Мой идеал! / Зевнув протяжно, / Я снова лег...»²⁹. И, скорее всего, Пушкин в условиях михайловского *воздержанья*, от которого, как известно, *муза чашнет*, действительно написал нечто в этом роде. Но полагать, что лирическое влияние Языкова на Пушкина ограничилось только этим и что автор «Тени Баркова» декларировал и декламировал младшим товарищам лицейскую резвость, мы бы не стали. Очевидно, что он ценил поэзию Языкова за нечто большее.

7 мая 1826 г. Пушкин нетерпеливо напоминает Вульффу о желании встретиться с Языковым: «...я жду вас, любезный филистер, и надеюсь обнять в начале следующего месяца. Не правда ли, что вы привезете к нам и вдохновенного? Скажите ему, что этого я требую от него именем славы и чести России. <...> Прощайте, любезный Алексей Николаевич, привезите же Языкова и с его стихами»³⁰. Вскоре произошло долгожданное знакомство поэтов, о чем Языков – в разной стилистической тональности – сообщал братьям и матери (первым, упоминая преимущественно о Пушкине; в письме к последней, наоборот, умалчивая о нем): «... в начале

²⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. С. 188.

²⁸ Кошелев В.А. Указ. соч. С. 765–766.

²⁹ В целом лексема *идеал* употребляется поэтом, начиная с 1824 г., 17 раз, приблизительно столь же активно, как и Пушкиным – с 1822 г. (см.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1957. С. 172; Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь Н.М. Языкова. М.: Флинта; Наука, 2013. С. 39). Для сравнения в поэзии Дельвига и Тютчева она встречается лишь раз (см.: Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь языка А.А. Дельвига. М.: Флинта; Наука, 2009. С. 52; Голованевский А.Л. Поэтический словарь Ф.И. Тютчева. Брянск: РИО БГУ, 2009. С. 265). О философско-литературных истоках этого концепта см., в частности: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: ГИХЛ, 1941. С. 47–49; Янушкевич А.С. Идеал // Онегинская энциклопедия. Т. 1. С. 452–454.

³⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 206.

наших летних каникул я поеду на несколько дней к Пушкину: кроме удовлетворения любопытства познакомиться с человеком необыкновенным, это путешествие имеет и цель поэтическую» (5 мая); «Не знаю, какая враждебная причина побуждает и побуждала тебя [А. М. Языкова] так долго не оживлять моих финансов; дело в том, что она чуть было не остановила моего путешествия в Псковскую губернию и знакомство с Пушкиным, да не тут-то было: я, что называется, перевернулся, и теперь там, где желал быть – и хвала за то Провидению!..» (23 июня); «Вот уже четыре дни, как я здесь (в Дерпте. – *Н. В.*). Лето провел в Псковской губернии у госпожи Осиповой, матери одного здешнего студента, доброго моего приятеля – и провел в полном удовольствии. Изобилие плодов земных, благорастворение воздуха, благорасположение ко мне хозяйки, женщины умной и доброй, миловидность и нравственная любезность и прекрасная образованность дочерей ее... все это вместе составляет нечто очень хорошее, почтенное, прекрасное, восхитительное...» (28 июля); «Об знакомстве моем с Пушкиным и о пребывании в Тригорском я уже писал вам довольно подробно; могу прибавить только то, что последнее мне было так приятно и сладостно, что моя Муза начала уже воспевать оное в образе небольшой поэмы, пламенно и торжественно!» (11 августа)³¹.

9 ноября 1826 г. Пушкин, будучи в гостях у П. А. Осиповой, увидел стихотворение Языкова «Тригорское» и без промедления обратился к автору: «Милый Николай Михайлович – сейчас из Москвы, сейчас видел *ваше* Тригорское. Спешу обнять и поздравить вас. Вы ничего лучше не написали, но напишете – много лучшего. Дай бог вам здоровья, осторожности, благоденственного и мирного жития! <...> Получили ли вы мои стихи?³² У меня их нет. Пришлите мне их, да кстати и первое послание³³. О Москве напишу Вам много»³⁴. В тот же день он сообщает Вяземскому:

³¹ См.: Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. 2 / Сост.: М.А. Цявловский, Н.А. Тархова. С. 145, 154, 160–161, 163.

³² «К Языкову» («Языков, кто тебе внушил...»).

³³ «К Языкову» («Издrevле сладостный союз...»).

³⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. С. 217.

«Здесь нашел я стихи Языкова. Ты изумишься, как он развернулся, и что из него будет. Если уж завидовать, так вот кому я должен бы завидовать. <...> Он всех нас, стариков, за пояс заткнет»³⁵. 21 декабря 1826 г. Пушкин снова пишет Языкову: «Письмо ваше получил я во Пскове и хотел отвечать из Новгорода – вам, достойному певцу того и другого. Пишу, однако ж, из Москвы – куда вчера привез я ваше Тригорское. Вы знаете по газетам, что я участвую в *Московском Вестнике*, следственно и вы также. Адресуйте же ваши стихи в Москву... оттуда передам их во храм бессмертия. Непременно будьте наш. Погодин вам убедительно кланяется. <...> Тригорское ваше, с вашего позволения, напечатано будет во 2-м № *Московского вестника*»³⁶. По словам С. П. Шевырева, Пушкин «с восторгом» читал московским друзьям языковское произведение³⁷. К 1827–1828 гг. относится запись Пушкиным двух строк стихотворения Языкова «Ала», помещенного в «Северных цветах на 1826 г.»: «Железной волею Петра / Преображенная Россия / Языков»³⁸. По словам С. П. Шевырева, «Пушкин кланялся стиху Языкова. В Полтаве и других произведениях можно заметить даже языковское влияние, в отношении к силе слова и течению рассказа»³⁹. Н. В. Гоголь вспоминал: «Живо помню восторг его в то время, когда прочитал он стихотворение Языкова к Давыдову... В первый раз увидел я тогда слезы на лице Пушкина...»⁴⁰. В записках В. Ф. Щербакова отмечено высказывание Пушкина: «Я надеюсь на Николая Языкова, как на скалу»⁴¹.

Еще в Тригорском поэты задумали пародийные «Нравоучительные четверостишия», анонимно опубликованные в «Невском

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 223.

³⁷ См.: *Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина*. Т. 2. С. 216.

³⁸ См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 17. С. 480–481.

³⁹ Цит. по: Языков Н.М. Стихотворения: В 2 ч. СПб.: тип. имп. Академии наук, 1858. Т. 1. С. LXXXIII.

⁴⁰ Там же. С. CVIII.

⁴¹ См.: Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. 3-е изд. СПб.: Гуманит. агентство «Академический проект», 1998. Т. 2. С. 43.

альманахе на 1827 г.», в связи с чем 7 июня 1828 г. Языков общал Вульффу: «Молва гласит, что Полевой ополчился на меня Дмитриева старца ради за апологи»⁴². Свидетельством дальнейших доверительных отношений писателей было и то, что Языков присутствовал, в числе немногих друзей Пушкина, на «поминках» по Дельвигу и «мальчишнике» по случаю пушкинской женитьбы, состоявшихся в нач. 1831 г. в Москве⁴³. Уважительное отношение классика к собрату по перу сохранялось до конца жизни: «Будьте моим сотрудником непременно. Ваши стихи: вода живая; наши – вода мертвая; мы ею окатили Современника. Опрысните его Вашими кипучими каплями. Послание к Давыдову – прелесть!» (Пушкин – Языкову. 14 апр. 1836 г.)⁴⁴.

Вполне вероятно, что во время непринужденного общения поэтов в 1826 г. в Тригорском, Михайловском, Пскове заходила речь и о стихотворении Языкова «Мой Апокалипсис», адресованном его дерптской приятельнице М. Н. Дириной, но отражавшем сложные отношения автора с подлинной музой – А. А. Воейковой, в девичестве Протасовой, родственницей Н. М. Карамзина по первой жене и племянницей В. А. Жуковского. 22 апреля 1825 г. Языков писал брату: «У меня с В<оейков>ой теперь как-то все расстроилось, все кончается, и я снова обращаюсь к Д<ирин>ой: напишу для нее несколько стихотворений и буду изъяснять в них свои **центробежные чувства в рассуждении моей важнейшей прельстительницы** (здесь и далее выделено нами. – *Н. В.*)»⁴⁵. Пушкин был хорошо знаком с А. А. Воейковой (1795?–1829) и ее мужем А. Ф. Воейковым (1777?–1839), поэтом, критиком, журналистом, с 1814 по 1820 г. профессором Дерптского

⁴² Языков Н. М. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Academia, 1934. С. 784 (прим. М. К. Азадовского). См. также: Кошкин И. В. «Нравоучительные четверостишия» Н. М. Языкова и А. С. Пушкина (к вопросу об авторстве) // Рус. литература. 2007. № 3. С. 76–90.

⁴³ См.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л.: Наука, 1988. С. 520–521; Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 3 / Сост. Н. А. Тархова. С. 296, 305.

⁴⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 573.

⁴⁵ См.: Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 526 (прим. К. К. Бухмейер, Б. М. Толочинской).

университета⁴⁶. Разговоры о поэтичной *Светлане* В. А. Жуковского, который с 1816 г. являлся почетным доктором философии Дерптского университета⁴⁷, семье Воейковых, *невинные* сплетни на этот счет⁴⁸, а тем более подогретые *вином* и расгоряченным воображением холостых поэтов, естественны и предсказуемы.

В указанном стихотворении Языкова есть авторский комментарий, своего рода рефлексия в форме постскриптума:

Примечания

*Моей Камены беспорядки –
Здесь говорится о стихах,
Которых множество мой гений
В минуты сладких заблуждений
Писал на миленьких листах:
Мечты, элегии – безделки,
Они и все – не хороши.
В них мысли – вздор, а чувства мелки
И нет ни вкуса, ни души.
Так поднебесная Венера
За месяц вздохов и тоски
Внушила мне лишь пустяки.
Вот вам отрывок для примера,
Как заблуждался мой Пегас:
«Любовь, любовь, я помню живо
Счастливый день, как в первый раз
Ты сильным пламенем зажглась
В моей груди самолюбивой!
Тогда все чувства бытия
В одно прекрасное сливались;
Они светлели, возвышались,
*И гордо радовался я!»**

⁴⁶ См. Черейский Л.А. Указ. соч. С. 73–74.

⁴⁷ См.: История Тартуского университета... С. 159.

⁴⁸ О А.А. Воейковой и отношении к ней Языкова см., в частности: Языкова Е.В. Указ. соч. С. 64–84, 87.

Как это вяло, даже тёмно,
Слова, противные уму,
Язык поэзии наемной
И жар, не годный ни к чему!
Как принужденны и негладки
Четыре первые стиха!
Как их чувствительность плоха,
Как выражения не кратки!
Конец опять не без греха...⁴⁹

В полном объеме стихотворение при жизни поэта не печаталось. Лишь его 4-я часть была обнародована под названием «Элегия» («Поэту радости и хмеля...») в «Невском альманахе на 1826 г.», который Пушкин и Языков наверняка обсуждали, поскольку там было помещено и пушкинское послание «Н. Н.» («Примите «Невский Альманах»»). Свое стихотворение Языков – включая, по его словам, и «**комментарии** к стихам для Д<ирин>ой» – переслал брату на исходе лета 1825 г.⁵⁰ Следовательно, он не скрывал это произведение от близкого круга читателей.

Интересно, что в том же году (когда именно, неизвестно) П. А. Вяземский написал стихотворение «Станция», где использовал обширные прозаические «Примечания», заявив: «Поэт волею или неволею должен быть Кесарем, как Цезарь: писать комментарии на самого себя и на свои дела. <...> Только признаюсь, не люблю стихов занумерованных: цифры и поэзия – пестрота, которая неприятно рябит в глаза. Пускай читатель даст себе труд отыскивать сам соотношения между стихами и примечаниями»⁵¹. Учитывая, что Вяземский провел летние месяцы 1825 г. сначала в Петербурге, Царском Селе, а потом на лечении в Ревеле⁵², т. е. совсем недалеко от Дерпта, вполне допустимо предположение

⁴⁹ Языков Н.М. Стихотворения и поэмы. С. 159.

⁵⁰ Там же. С. 526–527.

⁵¹ Вяземский П.А. Стихотворения / Сост., подгот. текста и прим. К.А. Кумпан. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 178–179, 484 (прим.).

⁵² См.: Бондаренко В. В. Вяземский. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 206–217.

о дошедших до Языкова слухах, в частности через общих с Вяземским знакомых, относительно подобной литературной установки современника, следствием чего могла стать последующая экстраполяция данного жанрового новшества в его собственное поэтическое творчество. Во всяком случае, типологические параллели здесь налицо. По поводу же «модного слова *идеал*», а заодно и спаянного (и споенного) с ним *романтизма* – концептов, будораживших эстетическое сознание литературной «молодежи», Вяземский позже иронически заметил в послании Д. В. Давыдову: «Черт ли в тайнах *идеала*, / В *романтизме* и *дуне*, / Как усатый запевала / Запоет по старине» («К старому гусару», 1832). На что в другую поэтическую (или, наоборот, «непоэтическую») эпоху А. Н. Майков сочувственно, но адекватно ответил постаревшему Вяземскому: «Есть средство спать и без хлорала. / К нему прибегнуть я готов: / Жить без любви, без идеала / И вовсе не писать стихов» (1875)⁵³.

Косвенными указаниями на возможную языковскую реминисценцию в «Евгении Онегине» являются упоминания Пушкиным имени поэта в четвертой главе и вариантах «Отрывков из Путешествия Онегина», причем в контекстах, связанных с образом воспитанника германского университета: «Не мадригалы Ленский пишет / В альбоме Ольги молодой; / Его перо любовью дышит, / Не хладно блещет остротой; / Что ни заметит, ни услышит / Об Ольге, он про то и пишет: / И полны истины живой / Текут **элегий** рекой, / Так ты, **Языков** вдохновенный, / В порывах сердца своего, / Поешь, бог ведает, кого, / И свод **элегий** драгоценный / Представит некогда тебе / Всю повесть о твоей судьбе»; «...Везде, везде в душе моей / Благословлю моих друзей. / <...> / Воображать я вечно буду / Вас тени прибережных ив, / Вас мир и сон Тригорских нив. // И берег Сороти отлогий, / <...> / И дом, где пировали мы – / Приют сияньем муз одетый, / Младым **Языковым** воспетый, / Когда **из капища наук** / Являлся он в наш сельский

⁵³ См.: Вяземский П.А. Указ. соч. С. 526 (прим.). Комментарий ссылается на письмо Н.П. Барсукова к П.А. Вяземскому от 25 марта 1875 г., сохранившееся в архиве последнего.

круг / И нимфу Сороти прославил, / И огласил поля кругом / Очаровательным стихом...»⁵⁴.

Обратимся к комментариям пушкинистов в отношении знаковых ремарок автора «Онегина» о Языкове. В. В. Набоковым имя поэта упоминается на 11-ти страницах; одно из его замечаний заслуживает особого внимания: «**Младым Языковым... Очаровательным стихом.** <...> В этой... строфе Языков выходит на сцену **как дублер Ленского** (см. главу Четвертую, XXXI). Для поэзии Языкова характерно звучное, претенциозное, радостно-возбужденное кипение... сочетающееся, однако, с плоской вульгарностью чувств и мысли. Наш поэт в письмах и стихах бурно восхищался Языковым; но неизвестно, был ли доволен Языков... тем, что знаменитый друг **отождествляет его элегии с элегиями явно посредственного Ленского...**»⁵⁵. Однако в итоге исследователь упрощает потенциальные связи лирики Языкова и Ленского в творческом сознании Пушкина, а также творческий диалог писателей: «Стихи Языкова здесь представляют для нас интерес только в одном отношении – они воссоздают картину сельской жизни Пушкина»⁵⁶. Ю. М. Лотман пишет о Языкове, следуя своим рассуждениям о переключках Пушкина с приятелем-лицеистом, игнорируя любовные *откровения* дерптского ваганта: «Характеристика творчества Языкова... исключительно точно оценивает эстетическую природу лирики романтизма. Упоминание элегий Языкова вносит усложняющий оттенок в диалог с Кюхельбекером в строфах XXXII – XXXIII»⁵⁷. В. А. Кошелев, между тем, полагает, что «сопоставление... языковских эротических «Элегий» со стихами Ленского, которые он вписывает в альбом своей невесте<,> – продолжение той же шутки», какую Пушкин проделал в письме к Вульффу, изобразив себя подражателем нескромным элегиям Языкова»⁵⁸.

⁵⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 89, 561.

⁵⁵ Набоков В. Указ. соч. С. 859–860.

⁵⁶ Там же. С. 860.

⁵⁷ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 244.

⁵⁸ Кошелев В.А. Языков Николай Михайлович // Онегинская энциклопедия. Т. 2. С. 766.

Таким образом, комментаторы произведения, приближаясь к выводу о скрытых параллелях студенческой лирики Языкова с пылкой поэзией экс-студента Ленского («...его стихи / Полны любовной чепухи...»; «...**Текут** элегии рекой...»), не замечают, как нам представляется, указания на этот счет самого Пушкина в виде реминисценции из языковского стихотворения⁵⁹.

Между Ленским и Языковым есть и другие «сближенья»: оба пылкие, образованные юноши, незаурядные поэты⁶⁰, рано оставшиеся без родительской опеки; учились в немецких университетах⁶¹, вкусили плоды «туманной учености» (один – «поклонник Канта»; другой любил «немецкие науки»⁶²); имели счастливую внешность, благополучное материальное положение («...Красавец... И кудри черные до плеч⁶³... Богат⁶⁴...»), общее во взглядах, вербальном поведении («...вольнолюбивые мечты, всегда восторженную речь... и вечно вдохновенный⁶⁵ взор», «...сердца исповедь любя, / Поэт высказывал себя...»), не были врагами чувственных

⁵⁹ За пределами нашего внимания остался анализ откликов Языкова на творчество Пушкина, в частности реакции на его роман в стихах, что тоже могло стать предметом живого обмена мнениями между поэтами в 1826 г. и косвенно отразиться в исследуемой пушкинской строке.

⁶⁰ «И муз возвышенных искусства, / Счастливец он [Ленский] не постыдил» (2, IX).

⁶¹ «И муз возвышенных искусства, / Счастливец он [Ленский] не постыдил» (2, IX).

А.Н. Татаринов вспоминал: «...без Языкова наша русская, среди немцев, колония, слушая немецкие лекции, читая только немецкие книги, была бы совершенно чужда тогдашнему литературному движению...» (Языкова В.Е. Указ. соч. С. 40).

⁶² См. послание Языкова «Н.Д. Киселеву» (1824).

⁶³ Ср. характеристику Языкова, данную Ю.К. Арнольдом в декабре 1826 г.: «Нужностью своею представлял он настоящий тип великорусского молодца... ..Лицо у него было кровь с молоком. ...Открытый, широкий лоб под густыми кудрями светлокаштанового цвета...» (Языкова В.Е. Указ. соч. С. 3).

⁶⁴ По завещанию отца, Языков с 15 лет являлся наследником симбирского имения их семьи – с. Языково. А.Н. Татаринов сообщает: «Он был всех нас богаче: ему доставляли из дома ежегодно, кажется, до 6-ти тысяч рублей ассигнациями... Несмотря на это, у Языкова никогда не было денег... Некоторые из его приятелей брали чай, сахар, а главное – ром и вино на его счет...» (Там же. С. 19, 40).

⁶⁵ Напомним, что Пушкин в стихах и эпистолярной «прозе» дважды характеризует Языкова эпитетом вдохновенный.

наслаждений («– Налей еще мне пол-стакана... / Ах, милый, как похорошели / У Ольги плечи, что за грудь!»).

В любом случае перед нами еще одна интригующая перекличка хрестоматийных пушкинских строк с высказываниями современников писателя, на этот раз стихотворная и типологически близкая – как иронический метакомментарий поэтов к жанру лирической исповеди.

С. А. Кибальник
(Санкт-Петербург, Россия)

ПУШКИНСКИЙ СМЕХ

Смех у Пушкина становится важнейшим средством отграничения истинного от ложного и, тем самым, включается в сферу художественной истины, а соприродность ее с добром и красотой, которую предполагает понятие «идеала», предопределяет светлый и гуманный характер этого смеха. Пушкинский смех – это смех во имя утверждения идеала подлинных человеческих отношений и истинных жизненных ценностей. Вот почему в творчестве зрелого Пушкина он нередко оказывается проявлением авторского снисходительного подтрунивания над слабостями человеческой природы, подверженной болезненным уклонениям от идеала. Так, например, смех «Повестей Белкина» носит по преимуществу характер мягкой иронии над противоречием между романтическим флером, который набрасывают на себя герои, и здоровой естественностью их натур. Одна из общих тенденций развития комического начала в творчестве Пушкина может быть, по-видимому, охарактеризована как появление, помимо ориентации на французский юмор, основанный на *bon-mots*, каламбурах и т. п., также и интереса к британскому юмору, т. е. к искусству пародии и карикатуры.

Предлагаемые соображения, не претендуя на системный и исчерпывающий характер, преследуют цель определить в общих чертах место и роль пушкинского смеха в художественном мире поэта, зависимость его от некоторых течений западно-европейской эстетики, а также затронуть вопрос о его особенностях.

Еще Белинский справедливо писал о том, что Пушкин не был «ни поэтом грусти, ни поэтом веселья, ни трагиком, ни комиком исключительно: он все...». Отмеченная критиком черта составляет одну из существенных граней художественного универсализма Пушкина, который не раз декларировался самим поэтом. Применительно к затронутому нами аспекту уместно вспомнить,

например, известные строки статьи «Путешествие В.Л.П.»: «Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств, и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа... Благоговею пред созданием “Фауста”, но люблю и эпиграммы» (XII, 95). Близкая мысль, в которой вся палитра владеющих художником состояний сведена лишь к противоположению высокого и важного простому и комическому, высказана в стихотворении «С Гомером долго ты беседовал один...»:

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...
(III, 311)

Как известно, сходные мотивы звучат также в стихотворениях «Пророк» и «Эхо», в «Моцарте и Сальери» и «Египетских ночах».

Любопытно, что большинство из этих деклараций относится к 1830-м годам, между тем собственно комические жанры в творчестве Пушкина: эпиграмма, басня, шутливая поэма, комедия – почти не выходят за пределы 1820-х. Впрочем, и в пушкинском творчестве 1820-х годов эти жанры находятся на периферии, в то время как главные его творения, начиная с середины 1820-х годов, совмещают в себе и комическое и трагическое начала. Это нисколько не удивительно: ведь, как известно, принцип смешения трагического с комическим был почти общим местом литературных манифестов романтизма. Вполне усвоил его и Пушкин, писавший, например: «Высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и нередко близко подходит к трагедии» (1830), а также: «Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства? <...> Смешение родов комического и трагического» (период работы над «Борисом Годуновым»).

Не будет лишней, тем не менее, попытка проследить, из каких источников Пушкин мог усвоить это представление и, соответственно, в каком изводе оно было им воспринято. Мне уже приходилось писать о том значительном воздействии на становление эстетических взглядов зрелого Пушкина, которое оказали книги Ж. де Сталь «О Германии» и «О литературе». Исходя из этого, а также из чрезвычайной авторитетности в глазах Пушкина сочинений «повивальной бабки европейского романтизма», а также из того, что поэт мог познакомиться с ними значительно раньше многих других источников, уже в 1810-х годах, можно предположить зависимость от Ж. де Сталь Пушкина и во взглядах на комическое. И в самом деле, в главе XXVI книги «О Германии», озаглавленной «О комедии», читаем:

«Замечают у Шекспира и иногда также у немецких писателей смелый и особый обычай показывать смешную сторону человеческой жизни в самой трагедии; и когда умеют противопоставить этому впечатлению могущество патетического, общее действие пьесы становится от этого более сильным. Французская сцена единственная, где границы двух жанров, комического и трагического, были строго утверждены; впрочем, повсюду талант, как судьба, пользуется веселостью, чтобы заострить скорбь». Попутно заметим, что идея эта была воспринята де Сталь от А. Шлегеля, полагававшего: «Трагедийный писатель в силу самого своего искусства является одновременно и писателем комедийным», однако в ее передаче идея эта очищена от того смысла, который она имела в теории романтической иронии, как известно, оставшейся чуждой поэту. Впоследствии, развитие этой мысли Пушкин мог прочитать у таких романтических истолкователей Шекспира, как Ф. Гизо, А.-Ф. Вильмен, П. де Барант, С.-М. Кольридж и др. Особенно часто в связи с этим обращались к характеру Фальстафа, и безусловным отзвуком подобных обращений является рассуждение о нем в пушкинском “Table-talk”.

Впрочем, в усвоении Пушкиным принципа универсализма сыграло значительную роль не только романтическое истолкование

Шекспира, но и аналогичная интерпретация Гете – фактор, который обычно недооценивается. Еще в «Вестнике Европы» Владимира Измайлова, который исправно получали и читали лицеисты, в статье «Гете, Виланд и Шиллер, изображенные госпожою де Сталь (Из ее нового сочинения “О Германии”))» в переводе самого редактора журнала Пушкин мог прочитать о Гете: «Этот человек имеет разум всемирный, и от того беспристрастный; ибо в его беспристрастии нет равнодушия: двоякое бытие, двоякая сила, двоякое просвещение его в одно время озаряет во всякой вещи обе стороны вопроса». Впечатление, которое производит «Фауст» Гете, мадам де Сталь формулировала так: «трепетать, смеяться и плакать в одно и то же время». В этом же направлении истолковывали творчество Гете и любомудры, причем их истолкование могло непосредственно подтолкнуть Пушкина к созданию той диалектики соотношения между действительностью и художником, которая воплощена в «Моцарте и Сальери». Так, например, Н. М. Рожалин еще в статье 1825 года «Толки о Евгении Онегине», безусловно, известной Пушкину, следующим образом поправляет Полевого, а вместе с ним и Ф. Ансильона: «Если Природа отразилась в творениях Гете, то не должна ли она была отразиться сперва в нем самом? <...> Если Шиллер односторонен, а Гете нет, то сие потому, что последний получил от природы гений, ей самой равносильный, который в Природе видел второго самого себя в бесконечном разнообразии, и потому для всех идей своих находил в ней явления». Именно такую «равносильность» природе Моцарта и соответственно узость по сравнению с ней Сальери Пушкин изображает в своей «маленькой трагедии». Как верно заметил Л. А. Степанов, «смешное выстраивается в сознании его (Сальери – С.К.) в одном ряду с низким: так он оценивает и возможность пародирования Данте, и пиликание трактирного скрипача, и земной комизм Бомарше». Однако не «злодейство», как далее утверждает исследователь, не позволяет ему непринужденно воспринимать жизнь и искусство в их многоцветных гранях. Напротив, само это злодейство оказывается в конечном итоге

следствием той самой невосприимчивости Сальери к целым значительным областям реальности – тем самым областям, восприимчивость к которым подлинного поэта Пушкин декларировал в статье «Путешествие В.Л.П.».

Между прочим, этот мотив «Моцарта и Сальери» определенно соотносится у Пушкина также с книгой Вакенродера «Об искусстве и художниках», русский перевод которой в исполнении Н. М. Рожалина, С. П. Шевырева и В. П. Титова был издан в Москве в 1826 году. М. П. Алексеев показал, что, разрабатывая две основных проблемы, интересующих Пушкина в «Моцарте и Сальери»:

1) проблема гениальной одаренности в противопоставлении напряженному прилежанию талантливому художника (гениальной легкости и инстинктивности творчества и сложного рационалистического процесса творческого усиления) и

2) проблема зависти талантливому и прославленному мастеру и побеждающей его гордыню «божественной гениальности художника-соперника» поэт широко опирался на эту книгу. На наш взгляд, влияние этой книги сказалось также и в трактовке 3-й, выше обозначенной проблемы – проблемы восприимчивости художника к жизни в ее полном объеме.

Так, близкая пушкинской противоположность «пасмурной надменности» «ясности» и «безмятежности» очерчена в 12 главе первой книги «Временник живописцев», где о Рафаэле сказано: «В нраве его не было пасмурной надменности прочих художников <...> все земное бытие его было ровно, ясно, безмятежно, как вода текущая. Снисходительность его простиралась так далеко, что когда чужестранные, часто вовсе неизвестные в свете живописцы испрашивали у него своеручного рисунка, он отлагал свою работу и удовлетворял их». В другой новелле «Ученик и Рафаэль» создается сходный с пушкинским образ «чудесного гения», для которого его талант «остаётся» такой же «загадкой», как и для окружающих. В характере этого гения подчеркивается «обыкновенная его веселость». Прочие возможные сближения опускаем.

Остановимся теперь на одной функции и одной отличительной черте пушкинского смеха, которая также проистекает из общих законов эстетики поэта. «...веселость возвращает к природе», – заметила мадам де Сталь в книге «О литературе», а в книге «О Германии» упомянула о том, что «трагедия <...> возвышает человека, комедия <...> рисует нравы и характеры...» (глава ХУ «О драматическом искусстве»).

Вспомним же теперь, что почти всю раннеромантическую эстетику, на которую, как правило, опирался Пушкин, объединяет мысль о тождестве идеального и естественного в искусстве. Август Шлегель писал о том, что «в искусстве природа должна быть идеальной, а идеал естественным». Ту же самую диалектическую совмещенность «возвышенного» и «естественного» в понятии «изящного» отмечает один из непосредственных учителей Пушкина в эстетике А. И. Галич: «Все изящное есть идеальное, образцовое, то есть такое, в котором устраняются случайные черты, временные и местные ограничения, а удерживается только существенный характер целого рода или класса. Хотя сим возвышается оно над обыкновенною, действительною природою, однако ж отнюдь не выходит из круга естественного». Понятие «возвышенного» входит в это время как необходимое условие в содержание понятия «истина искусства». Согласно мадам де Сталь, обретение истины невозможно в сфере того, что принижает человеческую душу: «Рассматривая, впрочем, человеческое предназначение в общем, я полагаю, можно утверждать, что мы никогда не обретем истины иначе, как возвышением души; все, что ведет к тому, чтобы принизить нас, есть ложь». Эта же мысль в более полемически заостренной форме, но весьма сходным образом выражена Пушкиным в финале стихотворения «Герой»:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.

Разные стороны той же самой мысли Пушкин подчеркивал в других своих высказываниях. Например: «поэзия вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет» (XI, 175),

а также: «Служенье муз не терпит суеты // Прекрасное должно быть величаво» (II, 211).

Принципиальное значение всех этих деклараций для характеристики пушкинской эстетики до настоящего времени игнорируется. Между тем только с учетом этого принципа можно правильно понять главнейшие пушкинские создания. Так, например, ни одна интерпретация «Евгения Онегина» до настоящего времени не обходится без дебатирования вопроса о том, почему Татьяна не поддалась своему чувству к Онегину. Между тем уже сама постановка такого вопроса есть следствие игнорирования идеальной природы этого образа». Не случайно сам Пушкин говорит: «Татьяны милый идеал». Ахматова заметила, что роман «Евгений Онегин» закончился тем, что Пушкин женился. Это весьма пронизательное замечание легко объяснит нам, почему Пушкину в то время хотелось воплотить в своем искусстве идеал истинно верной жены. Весьма показательным, что оживленное обсуждение вопроса о том, почему Татьяна осталась верной женой, началось с Белинского, т. е. с 1840-х годов – времени торжества иной, совершенно чуждой Пушкину эстетики. Напомню, что, согласно выше приведенным эстетическим декларациям, наличие этого идеального начала отнюдь не исключает естественности образа. В этом смысле объяснение, данное Достоевским: «Ведь она же видит, кто он такой: вечный скиталец, увидал вдруг женщину, которую прежде пренебрег, в новой блестящей недосыгаемой обстановке» – также не отменяется.

Применительно к теме данной статьи принцип единства идеального и естественного означает, что начало комическое, в соответствии с выше приведенными суждениями мадам де Сталь, берет на себя по преимуществу заботу о естестве, трагедийный же пафос гарантирует возвышенность. Пушкинский смех оказывается при таком соотношении своеобразным гарантом от сальерианской выпренности и надутости.

Как отметил еще Вл.С. Соловьев, в основе пушкинского творчества лежит идея соприродности красоты, добра и истины (идея эта восходит к Платону, но Пушкиным воспринята в кантианском

изводе опять-таки прежде всего через посредство де Сталь и Галлича). С каким же из этих трех китов пушкинской поэзии соотносится в первую очередь его смех? По-видимому, прежде всего он включается в сферу художественной истины, а соприродность ее с доброй и красотой, в свою очередь, предопределяет светлый и гуманный характер этого смеха.

В первую очередь относясь к сфере художественной истины, смех становится важнейшим средством отграничения истинного от ложного. Но этот смех звучит не как осуждение, а как приятие. Ибо «там нет истины, где нет любви». «Цель искусства есть *идеал*, а не *нравоучение*» (XII, 70), – писал поэт. И пушкинский смех – это действительно смех во имя утверждения идеала подлинных человеческих отношений и истинных жизненных ценностей. Вот почему в творчестве зрелого Пушкина смех часто проявление авторского снисходительного подтрунивания над слабостями человеческой природы, подверженной болезненным отклонениям от идеала.

Так, например, смех «Повестей Белкина» носит по преимуществу характер мягкой иронии над противоречием между романтическим флером, который набрасывают на себя герои, и здоровой естественностью их натур. Вспомним простодушное удивление Лизы Муромской, узнавшей от своей горничной Насти про «румянец во всю щеку» и игру в горелки Алексея Берестова с девушками – того самого Алексея Берестова, который являлся «в кругу барышень» «мрачным и разочарованным», говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности и носил черное кольцо с изображением мертвой головы (VIII, 90-95).

Между прочим, обширный список литературных произведений, пародируемых в «Повестях Белкина», может быть пополнен также трагедией Владислава Озерова «Димитрий Донской». Во фразе об Алексее Берестове: «он ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской» – звучит отчетливая реминисценция из монолога Ксении, упоминаемого, между прочим, также и в наброске «О народности в литературе»: «Что

есть народного в Ксении, рассуждающей шести<стопными> ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?» (XI, 41):

Родимся, чтобы несть в терпении ярем
В дому родительском, в супружестве своем,
Которое всегда отцов решится властью,
И редко счастливы четы взаимной страстью.

Ксения произносит этот монолог в ситуации, сходной с положением Алексея Берестова: обещанная отцом в жены князю Тверскому, она вынуждена выбирать между своим дочерним долгом и собственным чувством к князю Димитрию.

В соответствии с общим скептическим отношением Пушкина к слогу озеровских трагедий реминисценция эта носит пародийный характер и представляет собой такое же вторжение понятий и слова героя в собственно авторскую речевую стихию, как во фразе «получала за то две тысячи и умирала со скуки *в этой варварской России*» (УШ, 90) выделенное самим Пушкиным выражение относится к строю мыслей и рассуждений мисс Жаксон.

Ирония у Пушкина отнюдь не ставит под сомнение подлинность испытываемых героями чувств. Переоценив ее значение, М. О. Гершензон писал, например, о «Метели», что в действительности герои ее Владимир и Марья Гавриловна не любят друг друга, а лишь «пылают» романической страстью. Приговор исследователя представляется слишком суровым. Правда, что речь в начале повести идет о романической влюбленности, а не о зрелом чувстве, но, как известно, первая нередко перерастает во второе. Что же касается пушкинской иронии, откровенно звучащей по поводу романических аксессуаров этого романа, то она присутствует и в рассказе о признании Бурмина в любви к Марье Гавриловне (чего стоит хотя бы ремарка: «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.Preux» – УШ, 87).

В своей известной работе о смехе А. Бергсон писал: «Смех не может быть абсолютно справедливым <...> он тем более не должен быть проявлением доброты. Его цель – устрашать, унижая».

Думая о пушкинском смехе, трудно представить себе более несправедливое определение. Пушкинский смех – это смех олимпийских богов. И это неслучайно: ибо в его сновании то же самое ощущение мира, по выражению Розанова, «как “космоса”, как “украшенного Божиего творения”». Не случайно зрелый Пушкин не приемлет сатиры ювеналовского типа, а эпиграммы занимают в его творчестве все меньшее и меньшее место.

Кстати, чуждость зрелого Пушкина сатире, которая всегда видит действительность, по выражению Гоголя, «с одного боку», объясняют обыкновенно следующим образом: «Чего бы ни коснулся авторский взгляд, всюду открываются не только пороки, но и предпосылки иных жизненных форм. Поэтому в конечном счете обличение зла почти всегда является только одной из сторон несравненно более сложного отношения к изображаемому». И это справедливо. Но эта особенность пушкинского художественного мышления, представление об амбивалентности художественной истины, несводимости действительности к любой из возможных конечных интерпретаций, в свою очередь, связано с выше обозначенной эстетической позицией писателя, согласно которой целью поэзии является идеал. Как недопустимо, согласно Пушкину, «выставлять порок всегда и везде торжествующим», ибо это обличает «поверхностный взгляд на природу человеческую», так аналогичную односторонность представляет собой сатира ювеналовского типа, также забывающая о том, что «нравственное безобразие» или какое-либо другое отклонение, тем более возрастающее в сознании читателя, чем больше писатель его изображает, – пусть и в обличающих тонах – «не может быть целью поэзии, т. е. идеалом» (XII, 70).

Однако впечатление космологичности – это лишь окончательное впечатление от пушкинского творчества; внутри его есть место не только приятию, но и отрицанию, не только смеху, но и страданию. Мировосприятие Пушкина включает в себя и достаточно сильное ощущение трагичности жизни. Гармонизация стихий у него предопределена не мировосприятием, а эстетической

установкой. Вот почему “happy end” часто имеет сугубо утопические основания. Яркий пример тому – «Капитанская дочка». Финал романа именно потому производит на читателя столь лучезарное впечатление, что в нем отражается свет не столько действительности, сколько «идеала» – в данном случае идеала монаршего милосердия. Именно этот свет «идеала» и завораживал творивших уже под знаком Диониса, а не Аполлона писателей «серебряного века», заставляя воспринимать имя Пушкина как «веселое».

Эта же общая особенность пушкинского художественного мира может объяснить нам столь значительный удельный вес в нем пародийного начала. Н. И. Надеждин был не так уж неправ, когда называл всю поэзию Пушкина «просто пародией». Во всяком случае заблуждался он не столько относительно важности места пародии у Пушкина, сколько в определении ее сущности. «Муза Пушкина, – заявлял он, – резвая шалунья, для которой весь мир не в копейку. Ее стихия – пересмежать все – худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто – из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина, отличающую оное решительно от Байроновой мисантропии и от Жан-Полева юморизма...».

В действительности пародия у Пушкина, разумеется, не самоцель: она наиболее простая форма выявления несовершенства действительности в свете авторского идеала. Потому-то пушкинские пародии имели своим объектом не дурное, а хорошее, не врагов, а друзей, не посредственностей, а гениев. Это пародии не в современном, а в исконном, античном смысле. Пародия, по Пушкину, не «бесчестит», как мнилось Сальери, и не дискредитирует, как полагал Б. В. Томашевский. Она выявляет новые эстетические и философские возможности. И пушкинская защита «подражания» как «надежды открыть новые миры, стремясь по следам гения» в статье о «Фракийских элегиях» В. Г. Теплякова, и рецепт создания пушкинской прозы в «Романе в письмах»: «новые узоры по старой канве» – все это формулы одной и той же эстетической

реакции. Несовершенная художественная и сущностная реальность преломляется «магическим кристаллом», и происходящая таким образом «пародия» делает возможным достижение «идеала» в эстетическом акте. Пародируются не только формы, но и сущности, т. е. ложные представления. Поясняя пушкинскую заметку о «Графе Нулине», Д. Д. Благой замечает, что толчком к его созданию «явилось “двойное искушение” пародировать не только «слабую поэму Шекспира» – литературный источник, а и «историю» – то есть саму действительность. Однако пародирование истории, которое, как я пытался показать ранее, имеет в поэме первостепенное значение, означает пародирование не действительности, а односторонних философско-исторических концепций, то сводящих всю историю к игре случая, то объявляющих ее полностью проявлением общих закономерностей.

Достаточно универсальный в своих основах смех Пушкина имеет ярко выраженный национальный характер. И, думается, писатель вполне сознательно к этому стремился. В раннеромантической эстетике представление об отличительном характере национального комизма было довольно прочным. В книге Ж. де Сталь «О литературе» читаем: «Литераторы разных стран шутят по-разному, и ничто так не помогает узнать нравы нации, как излюбленные шутки ее писателей». Между прочим, то, что де Сталь пишет в главе «Об английском юморе», несколько проясняет выражение А. П. Керн «великобританский юмор», употребленное ею по отношению к Дельвигу, и дает ключ в свою очередь к пушкинской заметке «Англия есть отечество карикатуры и пародии». «У англичан даже в шутках сквозит мизантропия. – писала де Сталь. – серьезность англичан лишь подчеркивает остроумие их шуток». Между тем А. П. Керн вспоминала о Дельвиге: «Он так мило шутил, так остроумно, сохраняя серьезную физиономию, смешил, что нельзя не признать в нем истинный, великобританский юмор». Дельвиг, как известно, был замечательным мастером пародии (вспомним хотя бы пародию на Н. Ф. Кошанского «На смерть кучера Агафона» или на В. А. Жуковского «До рассвета

поднявшись, извозчика взял...»). Может быть, и это обстоятельство сыграло свою роль в том, что карикатура и пародия воспринимались Пушкиным как цветы английского остроумия.

В качестве примера ориентации Пушкина в искусстве пародии на Дельвига приведем неотмеченную до сих пор параллель к пушкинской полемической заметке из «Литературной газеты» «Г-н Раич счел за нужное»: «Г-н Раич счел за нужное отвечать критикам, не признававшим в нем таланта. Он напечатал в 8-м № «Галатеи» нынешнего года следующее примечание:

«Чтобы вывести некоторых из заблуждения, представляю здесь перечень моих сочинений:

1. Грусть на пиру.
2. Прощальная песнь в кругу друзей.
3. Перекати-поле.
4. Друзьям.
5. Амела.
6. Петроний к друзьям.
7. Вечер в Одессе.

Прочие мелкие стихотворения мои – переводы. В чем же *obtrectatores* нашли вялость воображения, щепетильную жеманность чувства и (просим покорно найти толк в следующих словах!) недостаток воображения» (XI, 128).

Дельвиговское происхождение этой шутки Пушкина легко вскрывается при сопоставлении с записью его от 1833 г. в «Заметках и афоризмах разных годов»: «Д – говаривал, что самую полную сатиру на некоторые литературные общества был бы список членов с означением того, что кем написано» (XII, 180).

Помимо хорошо известных примеров пародии у Пушкина, к этому же жанру можно отнести и набросок «Ведите же прежде телят вы к полному вымю юницы», который дальше первого стиха не пошел, но который, по-видимому, представляет собой не что иное, как начало пародии на простонародные гекзаметрические идиллии В. А. Жуковского («Овсяный кисель» – 1816, опубликовано в 1818 г.) и Ф. Н. Глинки («Бедность и труд» – 1818, «Три

брата искателя счастья» – 1820, «Суд божий (Народный рассказ)» – 1820). Два последних произведения были напечатаны в 1820 году в «Соревнователе просвещения и благотворения» («Трудах Вольного общества любителей российской словесности», членом которого был сам Пушкин) и, безусловно, были в сфере его внимания. Объектом пародии при этом становилась несообразность гекзаметра, всегда воспринимавшегося поэтом в высоком плане («гекзаметра священные напевы») простонародному языку, величавой семантики размера поэзии простой бытовой сферы. Некоторые строки «простонародного русского рассказа» Ф. Н. Глинки «Бедность и труд», как, например:

Утки трюшком, ковыльком, шепелявые плещутся в лужах;
Говорных гордых гусей долговыйна ватага гогочет... –

В особенности могли навести Пушкина на мысль о подобном пародировании.

Освобождение от тесных рамок французского салонного каламбуризма, который, тем не менее, оставался небезразличен Пушкину до конца жизни, с помощью ориентации на английское искусство карикатуры и пародии было для поэта лишь средством расширения художественных возможностей смеха и происходило параллельно с обретением отпечатка «народности» своим творчеством. Одна из общих тенденций развития пушкинского смеха может быть, по-видимому, охарактеризована как движение от французского юмора, основанного на *bon-mots*, каламбурах и т. п., к юмору великобританскому, т. е. к искусству пародии и карикатуры. Собирая свой “Table-talk”, поэт ориентировался прежде всего на С.-М. Кольриджа. Быть может, нам еще предстоит вскрыть целый пласт английского, с точки зрения его литературного генезиса, юмора в творчестве Пушкина 1830-х годов.

Комические жанры очень часто в истории литературы служили проводниками новых, свежих тенденций. Примером тому может служить не только Фонвизин, но и Барков, и незабвенный автор «Опасного соседа». Освобождение от условности

поэтического языка и жанра особенно успешно проходило в пародийных произведениях. Это ощутимо уже и на примере названного фрагмента «Ведите же прежде телят...». До зрелого Пушкина еще очень далеко, а отличительные черты русского юмора, как их впоследствии определит сам поэт: «какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (XI, 31) уже намечены.

В. А. Кошелев
(Новгород Великий, Россия)

ПУШКИН: ПОЭТИКА «ПРОПУЩЕННОЙ СТРОФЫ»

«Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к порицаниям и насмешкам (впрочем весьма справедливым и остроумным). Автор чистосердечно признается в том, что он выпустил из своего романа целую главу...» (VI, 642).

Этим пушкинским замечанием открывалась «Последняя глава Евгения Онегина», вышедшая в 1832 г. Через год оно же было перенесено в полное издание романа – в преамбулу к «Отрывкам из Путешествия Онегина» (VI, 197). В сущности, это полемическое заявление об особенном значении «пропусков» и «умолчаний» в романе: надо мною смеялись из-за «пропущенных строф» – не хотите ли узнать о «пропущенной главе»?

Легче всего связать эти «пропуски» с цензурой и самоцензурой: именно такое ощущение возникало у массового читателя «революционной» эпохи: «Эта форма “разговора с читателем” путем многоточий, пропущенных мест и даже пропущенной целой главы в какой-то мере напоминает наши предреволюционные газеты, в которых белые “плеши”, оставлявшиеся редакциями на месте запрещенных цензурой статей и сообщений, говорили порой больше, чем сказали бы самые статьи и сообщения»¹.

Между тем, эти «плеши», *не зависящие от цензуры*, были пушкинской творческой установкой с самого начала. В конце первого издания первой главы «Онегина» было помещено специальное примечание: «Все пропуски в сем сочинении, означенные точками, сделаны самим автором» (VI, 638).

Еще в давней работе М. Л. Гофмана показано, что «пропуск» той или другой строфы в тексте романа в стихах отнюдь не означал «невозможности печатать их в силу цензурных условий»:

¹ Смирнов-Сокольский Н.П. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962. С.282.

«Анализ пропущенных строф убедительно говорит о фактической неправильности такого толкования», которое, подчеркивал исследователь, *«противоречит художественному построению романа Пушкина»*².

Большая и содержательная работа Гофмана посвящена не столько феномену «пропущенной строфы» как таковой, сколько общим проблемам текстологии «Евгения Онегина»: составу художественного текста романа в стихах, соотношению его черновых, белых и печатных вариантов, восстановлению «пропущенных» фрагментов текста, эдичионным возможностям представления его в научных изданиях и т. д. Наши заметки в данном случае локализованы вокруг тех исключенных строф, которые имеют в романе *цифру*, означающую «место, где быть им надлежало»: зачем Пушкин оставил (а иногда даже – и просто «вставил») эту «цифру»? Что эта цифра должна означать?

Само выражение *«пропущенные строфы»* принадлежит Пушкину. Впервые он использовал его в известной болдинской полемической заметке («Опровержения на критики») осенью 1830 г., где дал попытку объяснить их появление в тексте романа, отнюдь не связанное с цензурой: «Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к порицанию. Что есть строфы в “Евг<ении> Онег<ине>”, которые я не мог или не хотел напечатать, этому удивиться нечего. Но, будучи выпущены, они прерывают связь рассказа, и поэтому означается место, где быть им надлежало. Лучше было бы заменять эти строфы другими или переправлять и отлавливать мною сохраненные. Но виноват, на это я слишком ленив. Смиренно сознаюсь также, что в “Д<он> Жуане” есть 2 выпущенные строфы» (XI, 149).

Отсылка к байроновскому «Дон Жуану» в данном случае весьма условна: вряд ли Пушкин считал количество «выпущенных строф» в его огромной поэме. Столь же необязательной выглядит и ссылка на «лень». Да и «неоднократные» «порицания

² Гофман М.Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники. Вып. XXXIII-XXXV. Пб., 1923. С.1.

и насмешки», «весьма справедливые (?) и остроумные», кажутся отголосками несколько «преувеличенного» восприятия.

Как увидим ниже, наибольшее количество «пропущенных строф» – в первой главе романа в стихах. Однако критики первых глав их попросту не заметили – не обратили внимания. Первым, кажется, на эту особенность пушкинского романа указал Б. М. Федоров в обширной рецензии на четвертую и пятую главу романа в стихах весной 1828 г.:

«В IV и V главах «Онегина» строфы I, II, III, IV, V, VI и XLIII существуют только *мечтательно* в цифрах; здесь предоставляется воображению читателя выдумывать за автора, – что угодно. Трудно отгадать предмет сих строф...»³

Имелись в виду прежде всего «цифры», открывающие четвертую главу:

I. II. III. IV. V. VI.

VII.

Чем меньше женщину мы любим,

Тем легче нравимся мы ей... и т.д. (VI, 75)

«Отгадать предмет» этих «пропущенных строф» было как раз не трудно: еще до выхода в свет разбираемых глав в «Московском вестнике» был напечатан в качестве «отрывка из Евгения Онегина» фрагмент под названием «Женщины» («В начале жизни мною правил / Прелестный, хитрый слабый пол...» – VI, 646-648), где, при желании, можно было бы заметить некоторые колкости по поводу «прекрасного пола». Именно он и оказался «пропущенным». Причину этого «пропуска» указал напечатавший эти строфы М. П. Погодин, передававший впечатление «света» от пушкинского романа: «Дамы вообще в ужасном негодовании на Пушкина за то презрение, которое он к ним при всяком случае обнаруживает в стихах своих, за злость, с которою придирается. Это – *lèse-Majeste*⁴, нашептывают им их чичисбеи, и мы не знаем,

³ Пушкин в прижизненной критике. 1828-1830. СПб., 2001. С.68.

⁴ оскорбление величества (франц.)

каково будет жить поэту на свете, если могущественные дочери Евы внемлют духу местности»⁵.

Но Федоров использовал высказанное замечание для того, чтобы указать дальнейшие строфы, «которые для читателя не яснее»...

Особенно же задело Пушкина язвительное замечание Ф. В. Булгарина в рецензии на седьмую главу: «На стр. 13 мы с величайшим наслаждением находим две пропущенные самим автором строфы, а вместо их две прекрасные римские цифры VIII и IX. Как это мило, как это пестрит поэму и заставляет читателя мечтать, догадываться о *небывалом!* Это производит полный драматический эффект, и мы благодарим за сие поэта!»⁶

И в этом случае «догадаться» было тоже несложно. В начале седьмой главы поэт описывал могилу Ленского, а в строфе, обозначенной как «VIII, IX, X», повествовал о быстром утешении и замужестве его невесты, Ольги. Две «пропущенные строфы» сохранились в черновой редакции:

[Но] раз вечернею порою
Одна из дев сюда пришла
Казалось – тяжкою тоскою
Она встревожена была –
Как бы волнуемая страхом
Она в слезах пред милым прахом
Стояла, голову склонив –
И руки с трепетом сложив
Но тут поспешными шагами
Ее настиг молодой улан
Затянут – статен и румян
Красуясь черными усами
Нагнув широкие плеча
И гордо шпорами звуча.

*

Она на воина взглянула,
Горел досадой взор его,

⁵ Пушкин в прижизненной критике. 1828-1830. С.43.

⁶ Там же. С.233.

И побледнела <и> вздохнула
Но не сказала ничего –
И молча Ленского невеста
От сиротеющего места
С ним удалилась – и с тех пор
Уж не являлась из-за гор
Так равнодушное забвеньё
За гробом настигает нас,
Врагов, друзей, любовниц глас
Умолкнет – об одно<м> именьё
Наследник<ов> ревнивый хор
Заводит непристойный спор – (VI, 419-421)

А потом уже следовала «оставленная» строфа: «Мой бедный Ленской! изнывая...». В ее пределах явление «младого улана» никак не объяснялось, и поступок Ольги казался немотивированным. Эта видимая немотивированность дала основание Булгарину продолжить свои колкости и обвинения поэту:

«После двух пропущенных строф, в строфе X, вас уведомляют, что Олинька, за которую убит Ленский, вышла замуж за улана. Об нем никто не грустит, и очень хорошо. Сам поэт говорит:

На что грустить?

Ныне грустят *так*, из ничего, а о смерти друзей не беспокоятся. И дельно»⁷.

Пропущенные фрагменты поэтического текста, обозначенные порядковыми номерами, воспринимались современниками как непрменная принадлежность «романтической поэзии». И, соответственно, пародировались. Так, Н. А. Полевой в 1832 г. напечатал пародию на современный поэтический альманах под заглавием «Поэтическая чепуха, или Отрывки из нового альманаха “Литературное зеркало”». В состав этой пародии вошли «Отрывки из поэмы “Курбский”», где высмеивался тот же «онегинский» прием:

LXIX, LXX, LXXI, LXXII
«Нет, нет! – рекла святая дева. –

⁷ Там же.

Ты не погибнешь от меча!
От царского спасу я гнева
И от секиры палача!...» и т.д.⁸

Но этот – пушкинский – прием, в сущности, разительно не соответствует представлениям, например, иенских романтиков о «вдохновенном фрагменте» как «универсальной» форме, представляющем действительность точнее и цельнее, чем ее «полное» описание. Пушкин исходил из совершенно иных творческих посылок.

Вообще Пушкин не очень дорожил написанными текстами – и предпочитал в иных случаях, по тем или другим причинам, вообще исключить даже яркий и удавшийся фрагмент. Вот единственный пример. Готовя второе издание «Руслана и Людмилы», поэт недрогнувшей рукой убрал остроумное описание «наряда» Людмилы, попавшей в замок Черномора:

Вы знаете, что наша дева
Была одета в эту ночь
По обстоятельствам, точь-в-точь
Как наша прабабушка Ева.
Наряд старинный и простой!
Наряд Амура и природы!
Как жаль, что вышел он из моды!.. (IV, 277-278).

Этот фрагмент был исключен не как эротическая деталь, а как «картинка», неуместная в «сказочном» повествовании (которое возникло с появлением знаменитого пролога «У Лукоморья дуб зеленый...»). Сказка вообще мало интересуется частными деталями бытовой жизни: они, вне зависимости от степени «соблазнительности», не входят в сказочную поэтику. Поэтому неуместной во втором издании оказалась и сцена с неудачной попыткой Черномора овладеть героиней, и сопоставление монастыря и борделя (IV, 279). Условные границы сказки требовали известной недоговоренности: осознание этого жанрового требования заставило

⁸ Новый живописец общества и литературы. Ч.2. М., 1832. С.201.

Пушкина несколько «очистить» свою поэму как от излишних «картинок», так и от излишних «красивостей».

Еще охотнее поэт «пропускал» готовые строфы. В опубликованном на страницах альманаха «Новоселье» тексте поэмы «Домик в Коломне» (1833), состоящем из 40 октав, было устранено многое из написанного первой болдинской осенью. Беловой вариант (датированный 9 октября 1830) содержит 48 строф плюс две зачеркнутые, но ряд написанных к этому времени строф в него не вошел⁹. В дореволюционных изданиях, опиравшихся на рукописи Пушкина 1830 года, поэма состояла из 54 октав. Следовательно, поэт в окончательной редакции «пропустил» почти треть поэмы...

Нечто подобное – и с «онегинскими» строфами. Из 17 написанных строф неоконченной поэмы «Езерский» в опубликованном фрагменте («Родословная моего героя», 1836) осталось всего лишь восемь (III, 425-428)¹⁰ – остальных было как будто «не жалко».

Да и в самом тексте романа в стихах гораздо больше «пропущенных строф», чем обозначено. Так, во второй главе «Онегина» (в окончательном тексте) не обозначено вообще ни одной целиком «пропущенной» строфы. Вся глава состоит из 40 строф. Между тем, в первом беловом автографе главы, переписанном для П. А. Вяземского (ср. указание в сопроводительном письме: «...тебе единственно и только для тебя переписанного...» – XIII, 165), автор обозначил 48 строф. И там действительно находим те строфы, которые не вошли в печатный текст – но и не были обозначены в нем как «пропущенные»: строфы X-XII, посвященные характеристике поэзии Ленского («Не пел порочной он забавы...», VI, 558-560), XXII-XXIV (отступление о «страсти к банку», VI, 562-564), XXX-XXXI (рассказ о воспитании Ольги Лариной, VI, 565-566).

Проблема «пропущенных строф» заключается не столько в самом факте «пропуска» той или иной части текста (сохранившейся в рукописных вариантах), сколько в том, зачем автору потребовалось тем или иным способом *обозначать* этот «пропуск».

⁹ См.: Фомичев С. Ранние редакции поэмы «Домик в Коломне». СПб., 2000.

¹⁰ См.: Соловьева О.С. «Езерский» и «Медный всадник»: История текста // Пушкин: Исследования и материалы. Т. III. М.-Л., 1960. С.330-344.

Таких «обозначенных» пропусков в составе окончательного текста «Евгения Онегина» немного – всего 23 полностью «пропущенных» строфы на восемь «основных» глав (закрывающих в себе 389 обозначенных строф, не считая «нестрофических» вставок). Характерно их «распределение» по главам.

В первой главе – 6 «пропущенных» строф (IX, XIII, XIV, XXXIX, XL, XLI). Эти «пропуски» обозначены «открытым» способом по типу:

Ничто не трогало его,
Не замечал он ничего.
XXXIX. XL. XLI.

.....
.....
.....

XLII.

Причудницы большого света!
Всех прежде вас оставил он... (VI, 21-22)

Во второй и третьей главах полностью «пропущенных» строф нет.

С четвертой главы такого рода «пропуски» обозначаются по-иному: «пропущенная» строфа «прячется» в обозначении последующей строфы (по типу вышеприведенного «пропуска» фрагмента «Женщины», открывавшего главу четвертую). Таких «пропущенных» строф в четвертой главе оказывается 8 (I, II, III, IV, V, VI, XXXVI, XXXVIII), в пятой – 3 (XXXVII, XXXVIII, XLIII), в шестой – 3 (XV, XVI, XXXVIII), в седьмой – 3 (VIII, IX, XXXIX). Наконец, в восьмой главе полностью «пропущенные» строфы тоже отсутствуют.

Здесь интересны два момента. Во-первых, названные выше рецензенты, «не заметив» открытого представления «пропущенных» строф в первой главе романа, ополчились как раз на «скрытый» способ такого представления в четвертой и седьмой главах. Во-вторых, Пушкин после своего иронического пассажа о «пропущенных» строфах и «пропущенной» главе в предисловии

к последней главе «Онегина» почему-то решил в последующем тексте не повторять начатого «эксперимента»...

Разные исследователи по-разному объясняли целевое назначение оставленной в тексте «цифры». М.Л. Гофман в цитированной выше работе привел множество «пропущенных» (как обозначенных, так и не обозначенных) «онегинских» строф – и пропуск каждой из них попытался истолковать индивидуально, исходя из собственных субъективных представлений. Ю.Н. Тынянов, отталкиваясь от капитального, снабженного многочисленными таблицами исследования Гофмана, попытался вывести некий «общий знаменатель».

Гофман, например, отметил по поводу «пропущенных» XXXIX, XL и XLI строф первой главы, что они «по-видимому, и *вовсе не были написаны*, и поэт мог обозначать римскими цифрами перерыв в описании; по крайней мере, ни в черновиках Румянцевского Музея, ни в чистовой рукописи Публичной Библиотеки нет не только никаких намеков на существование этих строф (в каком бы то ни было виде), но нет и перерыва между 38 и 42 строфами»¹¹. Тынянов (в своей работе «О композиции «Евгения Онегина», написанной в начале 1920-х гг., но опубликованной лишь в 1974-м) делает наблюдение, «что некоторые цифры, которые должны обозначать пропущенные строфы, стоят *как бы на пустом месте, ибо строфы эти никогда и не были написаны*»¹². Наблюдение, в целом, неправомерно: подавляющее большинство строф, в печатном тексте обозначенных автором как «пропущенные», все-таки присутствуют в черновых (а зачастую и в беловых) рукописях.

Но из этого неправомерного наблюдения выводится принципиальное заключение: «...начинает казаться странной щепетильность Пушкина по отношению к *перерыву связи рассказа*, который, по его словам, вызвал пустые цифры и пропуск отдельных стихов. Анализ пропущенных строф убеждает, что с точки зрения связи и плана можно было бы не отмечать ни одного пропуска – ибо все они касаются либо отступлений, либо деталей и бытовых

¹¹ Гофман М.Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина». С.34.

¹² Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.59.

подробностей, и только немногие вносят новые черты в самое действие, *план* (не говоря уже о пустых цифрах). Собственно, уже одно существование пустых цифр, *ненаписанных* строф освобождает нас от указания на особую роль пропусков, как и на то, что сами удаленные строфы и строки были удалены не по их несовершенству или личным и цензурным соображениям».

И далее: «В этих цифрах даются как бы эквиваленты строф и строк, наполненные *любим* содержанием; вместо словесных масс – динамический знак, указывающий на них; вместо определенного семантического веса – *неопределенный, загадочный семантический иероглиф*, под углом зрения которого следующие строфы и строки воспринимаются усложненными, обремененными семантически. Какого бы художественного достоинства ни была выпущенная строфа, с точки зрения семантического осложнения и усиления словесной динамики – она слабее значка и точек; это относится в равной или еще большей мере к пропуску отдельных строк, так как он подчеркивается явлениями метра»¹³.

Развивая мысли Тынянова, Ю. М. Лотман назвал пропуски строф важным «композиционным приемом», создающим «многоплановость художественного пространства текста». По поводу «пропущенных, но не написанных» XXXIX, XL и XLI строф первой главы он замечает: «Пропуск имеет структурно-композиционный смысл, создавая, с одной стороны, временной промежуток, необходимый для обоснования изменений в характере героя, а с другой – эффект противоречивого сочетания подробного повествования («болтовни», по определению Пушкина) и фрагментарности». Таким образом, поэт создавал новый тип повествования, «построенного на смене интонаций и пересечении точек зрения, что позволяло автору возвыситься над субъективностью романтического монолога». При этом Лотман удивляется, что «современники воспринимали это часто именно как проявление романтической отрывочности текста» – и приводит ряд примеров...¹⁴

¹³ Там же. С.60.

¹⁴ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С.136, 166.

Автор другого комментария А. Е. Тархов также считает «обозначенные пропуски» «элементом художественно-композиционной системы» пушкинского романа – и тоже отсылает к Тынянову. Однако толкует это явление несколько иначе: «пропущенные строфы» следует понимать «как смысловую паузу»: «Эти “динамические паузы” пушкинского свободного романа как бы “разрезают” сплошной поток “романной болтовни” – и служат композиционно-смысловой нюансировке развиваемой темы. В частности, пауза на месте девятой строфы, прерывая поток повествования, энергично подчеркивает особое значение предыдущей, восьмой строфы, заставляет задержаться на значительности ее темы». И далее предлагается некая эдиционная новация: «Отметим, что значимость пушкинских пропусков именно как содержательных пауз можно по-настоящему донести до читателя только в том случае, если пауза будет полностью передана графически – то есть если будут напечатаны все четырнадцать строк пропущенной строфы (а не произвольно две, три или четыре). В полной же мере композиционно-смысловой эффект пропусков в свободном романе может проявиться лишь в том случае, когда не только пауза окажется графически равна пропущенному тексту – но и когда сам роман в стихах будет напечатан так, что каждая страница книги будет занята одной строфой».

По поводу же «пропущенных» XXXIX, XL и XLI строф первой главы тоже делается иной вывод: «До сих пор принято считать, что Пушкин вообще не писал этих строф – ибо в рукописях романа их не найдено. Но в таком случае приходится считать, что поэт поставил знак пропуска к пустому месту – что в корне противоречит принципу содержательности пауз в “Евгении Онегине”. Следует продолжить поиски следов этих строф в пушкинских рукописях; возможно, они когда-нибудь найдутся, как нашлись многие тексты поэта, считавшиеся утерянными»¹⁵.

Если рассматривать фигурирующий в тексте «знак» «пропущенной строфы» только как «неопределенный, загадочный

¹⁵ Тархов А.Е. Комментарий // Пушкин А.С. Евгений Онегин. М., 1978. С.213-215.

семантический иероглиф», выявляющий «многоплановость художественного пространства текста», то сам прием как будто «размывается» до неопределенности. Если обозначенный пропуск означает «смысловую паузу» (которую даже предлагается выделять графически), то почему сам Пушкин, после первой главы, переименовал такое обозначение? только ли из «экономии»? Если Тынянов (вслед за Гофманом) исходил из того, что «пропущенные» XXXIX, XL и XLI строфы первой главы вообще не были написаны, то почему Тархов, развивающий его идеи, призывает «продолжить поиски следов этих строф в пушкинских рукописях»? и как он это себе представляет?

Так что – во всяком случае – следует вернуться к вопросу о том, для чего автору «Онегина» потребовалось оставлять в тексте романа «цифры», сигнализирующие о наличии неких «строф», которые он, по каким-то причинам, не хочет демонстрировать? Кажется, ответ на этот вопрос проясняет наблюдение конгениального современника поэта.

А. С. Грибоедов в 1828 г. в письме к Ф. В. Булгарину представил шутовское подражание «пропущенным строфам» «Онегина», позволяющее увидеть отправную точку этого приёма у Пушкина. Ситуация этого письма – необычная. Оно датировано 24 июля и посвящено рассказу о сборах автора в Персию, об участии в кавказских походах Паскевича, о предстоящей женитьбе на Нине Чавчавадзе. Письмо было написано «под открытым небом» – но отправлено не было: автор обнаружил его только в октябре. Пришлось дописывать о том, что произошло за «пропущенный» период времени. Выглядит это так:

«...В Гумрах же нагнал меня ответ от к<нзя> Чавчавадзева-отца из Эривани, он благословляет меня и Нину, и радуется нашей любви. – Хорошо ли я сделал? <...> Я буду вдвое старательнее, за себя и за нее.

Потружусь за царя, чтобы было чем детей кормить.

Строфы XIII, XIV, XV

.....
.....

Промежуток 1 1/2 месяца:

Дорогой мой Фадей.

Я по возвращении из действующего отряда сюда, в Тифлис, 6-го августа занемог жестокою лихорадкою. К 22-му получил облегчение, Нина не отходила от моей постели, и я на ней женился...»¹⁶

Булгарин, впервые опубликовавший это письмо, заметил: «Эти строфы и точки оставлены Грибоедовым в шутку, в подражание модным поэмам»¹⁷. Но сам Грибоедов, без сомнения, в своей шутке «подражает» не чему иному, как первой главе «Онегина» (к тому времени вышедшей уже двумя изданиями). При этом он демонстрирует замечательную память: у Пушкина были «пропущены» именно эти строфы:

Его ласкал супруг лукавый,
Фобласа давний ученик,
И недоверчивый старик,
И рогоносец величавый,
Всегда довольный сам собой,
Своим обедом и женой.
XIII. XIV.

.....
.....
.....

XV.

Бывало, он еще в постеле:
К нему записочки несут.
Что? Приглашенья? В самом деле,
Три дома на вечер зовут... (VI, 10)

Если сопоставить «пропуски» Пушкина и Грибоедова, то нельзя не обратить внимания, что оба они обозначают «перерыв» не столько словесно-образной, сколько событийно-действенной семантики повествования. Грибоедов за время этого

¹⁶ Грибоедов А.С. Полн. собр. соч. Т.3. СПб., 2006. С.164.

¹⁷ Булгарин Ф.В. Сочинения. М., 1990. С.652.

«перерыва» – женился, то есть решительным образом переменяет «прежний путь». Герой романа в стихах тоже пережил некий «перерыв» и превратился из адепта «науки страсти нежной» (ей посвящены предшествующие X–XII строфы) в носителя житейской и душевной «усталости» от всех возможных развлечений «большого света» – в том числе и «науки любви». При этом Грибоедов пережил и походы, и стычки, и тяжелейшую болезнь... Вероятно, что и у Онегина не обошлось без соответствующих «приключений».

Свой перерыв в эпистолярном повествовании Грибоедов обозначил словом *промежуток*. Этим же словом Ю. Тынянов в известной статье с таким заглавием обозначил тот период поэтического развития, в который «нам ценны вовсе не “удачи” и не “готовые вещи”. Мы не знаем, что нам делать с хорошими вещами, как дети не знают, что им делать со слишком хорошими игрушками. Нам нужен выход»¹⁸. *Промежуток* – это не просто «пауза» в вялотекущем повествовании – но *значимая* пауза. А всякая значимость предполагает и *многозначность* совершившегося действия. Вот Грибоедов женился – как будто, счастливо. Но что из этого последует? И где необходимый *выход*?

Наконец, обозначенный пропуск предполагает в своей основе установку на шутку, даже на некий семантический «перевертыш». Грибоедов сообщает в письме явно несерьезную причину своего поступка: «Нина не отходила от моей постели, и я на ней женился». Конечно же, женился он не только поэтому – но поэтика «пропущенной строфы» требует именно такой тональности о каком бы важном жизненном шаге ни шла речь.

Кроме всего прочего, и в эпистолярном повествовании Грибоедова, и в пушкинском романе в стихах «пропущенная строфа» означает тематический «перебой». В письме Грибоедов (как и в жизни), преодолев болезненный «промежуток», переходит от пространных лирических излияний к конкретным делам, ожидающим посланника, который отправляется в Персию: к деньгам, новым журналам и т. п. В «свободном» романе Пушкин, рассказав

¹⁸ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С.195.

о воспитании героя и его успехах в «науке страсти нежной», переходит к описанию его «дня», похожего на все другие дни...

Преодоление «промежутка» означает и преодоление *времени*. До этого «промежутка» ведется рассказ о юноше, который, «наконец, увидел свет» и предался соответствующим развлечениям. После него – бытие человека, который в этом свете «убил восемь лет, утратя лучший жизни цвет».

Сам процесс рождения «пропущенной строфы» тоже весьма показателен. Строфы, позднее обозначенные как строфы IX-XIV первой главы, разрабатывались на двух соседних листах «первой масонской» тетради (ПД 834, лл. 7 об-8 об.) – первоначально в «свободном» порядке. Они были посвящены исключительно перипетиям «науки страсти нежной» – и Пушкин в черновой рукописи вырабатывает и развивает ряд «куртуазных» формул типа: «Как рано мог он лицемерить...», «Как он умел казаться новым...», «Привлечь в невидимую сеть...», «Как рано он умел тревожить...», «Как он умел вдовы смиренной...», «Нас пыл сердечный рано мучит...» и т.п. (VI, 221-226). Текст получается большой и, в общем, однообразный. Пушкин вводит яркое сравнение, которым позже воспользовался в «Графе Нулине»: «Так резвый баловень служанки... и т.д.» (VI, 225). Но и оно – не изменяет общей картины «затянутости» описания.

При этом понятно, что это повествование и *не должно быть маленьким*: предмет описания стал главным во времяпровождении героя, надоел ему – и читатель должен физически это почувствовать. В конце концов Пушкин резко сокращает своё описание – и из шести написанных строф оставляет три (каждая из которых начинается союзом «Как...»). А остальные три – распределяет в две группы: в начале и в конце затянувшегося описания. И оставляет «номера» – как символы необходимого «промежутка».

На последнем этапе работы над первой главой Пушкин осознал необходимость обозначить еще один «промежуток» – те самые строфы с XXXIX по XLI, которые и «вовсе не были написаны»: «нет не только никаких намеков на существование этих строф (в

каком бы то ни было виде), но нет и перерыва между 38 и 42 строфами (в рукописи нет между этими строфами и перерыва в нумерации)»¹⁹. В окончательном тексте главы «перерыв» есть – и самый большой по числу «пропущенных строф». Отчего он возник?

Да именно оттого, что автор ощутил необходимость очередного «промежутка» в читательском восприятии. В предшествующей, XXXVIII строфе было введено важное опорное понятие для характеристики героя: «русская хандра». Понятие это опиралось на многочисленные литературные аллюзии²⁰ – и буквально взывало к читательскому «раздумью». Осознание «недуга» (болезни!) означало неизбежную перемену жизненного пути героя: от истории онегинских «побед» – к «оставлениям», разочарованиям и «поражениям» в поисках занятий и увлечений... И ненаписанные «строфы» (точнее, их «обозначение») стали своеобразным знаком этой перемены – «промежутком».

Итак, в первой главе «Онегина» возникли два семантических «промежутка» – перед строфами XV (с которой начинается описание «дня Онегина») и XLII (развивающей тему «хандры»). Эти два «промежутка» обозначили и «трехчастное» композиционное членение первой главы: 1) история воспитания и «взросления» героя, его «счастливые таланты» и успехи в «науке страсти нежной»; 2) день Онегина как образ его обыденной жизни; 3) «история болезни» героя, завершающаяся его физическим перемещением из столицы в русскую деревню. В этом смысле «пропущенные строфы» исполнили ту же сюжетную функцию, что и обозначение «глав» или «песен» в разветвленном повествовании: они членили большой текст на большие смысловые отрезки.

В тех же случаях, когда окончательно сформированное повествование не предполагало «промежутка» – не являлось и «пропущенных строф». Так, «во второй главе нет обозначения пропущенных строф (кроме обозначения в двух случаях многоточиями нескольких стихов в строфе), между тем, как по меньшей мере

¹⁹ Гофман М.Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина». С.34-35.

²⁰ См.: Кошелев В.А. «Русская хандра» // Кошелев В.А. «Онегина воздушная громада...» Большое Болдино, 2009. С.39-60.

одинадцать строф были исключены из второй главы». «Как и во второй, в третьей главе – при большом количестве пропущенных строф – нет ни одной римской цифры, указывающей на пропуск строф: таким образом, в ходе романа в третьей главе нет никакого перерыва»²¹.

Но уже четвертая глава открывается самым большим в романе «промежутком» – сразу *шесть* обозначенных «пропущенных строф». Они явно кажутся «не на месте» и не обозначают никакого «перерыва» в действии. Напротив, они странным образом «замедляют» фабульное движение.

В конце третьей главы Пушкин использовал показательный прием «массовой» беллетристики (подобный современным телевизионным сериалам): он оборвал только что развернувшееся фабульное действие «на самом интересном месте» (кстати, тот же прием использован и в финале пятой главы). Героиня послала герою любовное письмо; герой приехал объяснить: «О, чем-то кончится роман?» (VI, 325). Между тем, долгожданная минута решительного объяснения всё отодвигается: то героиня, испугавшись, бежит в сад, то приводится «Песня девушек»... Наконец, глава обрывается – с издевательской мотивировкой от автора: «Мне должно после долгой речи / И погулять, и отдохнуть...» (VI, 75).

Кажется, что подобную роль играют и начальные «пропущенные строфы» четвертой главы: действие в ней начинается только с XII строфы («Минуты две они молчали...»). Из шести «пропущенных» четыре строфы (под заглавием «Женщины. Отрывок из Евгения Онегина») были напечатаны в «Московском вестнике» в октябре 1827 г. (ч. V, № 20. С.365-367) – за три месяца до выхода в свет отдельного издания IV и V глав романа в стихах. То есть автор представил их в качестве «рекламного», «казового» отрывка из печатающегося романа (как чуть раньше, например, «Письмо Татьяны»).

Но при отдельном издании этот отрывок Пушкин, по выражению В. Набокова, «благоразумно опустил»²². Здесь содержался

²¹ Гофман М.Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина». С.43, 85.

²² Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С.345.

крайне снисходительный и даже обидный иронический выпад против «прелестного, хитрого, слабого пола». Об этом обстоятельстве Пушкину даже написала в стихотворном послании А. И. Готовцева²³. Далее же в авторском отступлении за этим следовала не менее обидная инвектива по адресу «науки страсти нежной» как «важной забавы», достойной «старых обезьян». Публиковать всё это в самом начале главы было опасно с точки зрения представлений о светской нравственности – и Пушкин вообще убрал из своих рассуждений тему «несовершенства женщин»...

Но как художник он чувствовал, что здесь необходимо *большое* отступление – иначе трудно объяснить «милый» поступок Онегина, признанного прежде Дон Жуана: «Вы согласитесь, мой читатель, / Что очень мило поступил / С печальной Таней наш приятель...» (VI, 80). «По первоначальному замыслу Пушкина исповедь Онегина занимала гораздо большее место (все начальные строфы главы входили в эту исповедь), но элемент проповеди все более и более вытеснял ее, и центром тяжести в рассказе Онегина стала проповедь»²⁴. В сущности, поступок его объяснялся не только душевной усталостью и «остыльностью» героя, но и пренебрежительным его отношением к «дамам»... И Пушкин дает это большое отступление – и даже добавляет к «пропущенным» номерам два лишних – тех строф, которые тоже не были написаны. То есть и в этом случае семантической основой «пропущенных строф» оказывался *«промежуток»*.

Нет необходимости увеличивать число подобных примеров. Важно, что Пушкин, вводя, в той или иной форме, «обозначенный пропуск» одной или нескольких строф, не столько стремился показать, что строфы эти были первоначально написаны (хотя в большинстве случаев так оно и было), сколько провоцировал весьма своеобразную *игру* с читателем романа. Существование этой «игры» заключалось в том, что сигнал «пропущенной строфы» возбуждал любопытство читавшего, желавшего узнать содержание

²³ См.: Кошелев В.А. «Да в чем она меня и впрямь упрекает?..»: Пушкин и Анна Готовцева // Красносельская сторона. Кострома-Красное-на-Волге, 2010. С.219-228.

²⁴ Гофман М.Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина». С. 103.

«пропущенного» «промежутка» – и соответственно этому возбуждал читательское *воображение*. Читательские фантазии тут же корректировались продолжением рассказа – и чем неожиданнее оказывалось это «продолжение», тем ярче осознавалась роль самого «пропуска»...

Так «пропущенная строфа» становилась важным художественным приемом, определявшим восприятие целостного текста «Евгения Онегина» – и ни в каком другом произведении Пушкин этих «семантических иероглифов» больше не использовал.

О. Б. Кафанова
(Санкт-Петербург, Россия)

«ДУБРОВСКИЙ» А.С. ПУШКИНА: У ИСТОКОВ РУССКОГО УСАДЕБНОГО РОМАНА

Леонид Генрихович Фризмэн обозначил в своем «Семинарии по Пушкину» основные современные проблемы и направления для творческого осмысления наследия русского классика. Это потребовало «существенного пересмотра не только перечней литературы к отдельным темам, но и самой номенклатуры тем»¹. Предлагаемая статья затрагивает еще один аспект изучения Пушкина, ставший актуальным уже в последние полтора десятка лет.

Б. В. Томашевский, пушкинист и знаток французской литературы, подметил творческую переключку между романом «Дубровский» и одним из ранних произведений Жорж Санд «Валентина» (Valentine, 1832)². Явных предпосылок для подобного сближения, казалось бы, не было. Достоверно неизвестно, читал ли Пушкин этот «роман страсти» начинающей французской писательницы. Но он начал работать над «Дубровским» осенью 1832 г., когда в Париже уже вышел второй после «Индианы» роман Жорж Санд, сразу получивший одобрение известных французских критиков и закрепивший успех автора. Б. В. Томашевский остановился на двух, как он выразился, «пунктах контакта» жорж-сандовского романа и «Дубровского». Это – «сельская обстановка» действия и неравенство социального положения главных героев. В настоящее время гипотеза выдающегося российского литературоведа может быть развита и углублена благодаря контексту «усадебного романа» и «усадебной культуры», изучению которого посвящены интересные отечественные исследования последних лет.

¹ Фризмэн Л. Г. Семинарий по Пушкину. Харьков, 1995. С. 8.

² Томашевский Б. В. «Дубровский» и социальный роман Жорж Санд // Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 404-422.

У Жорж Санд было много недоброжелателей в России 1830-х гг. из-за неприятия феминистских тенденций в ее творчестве³. Восхищение жорж-сандовским описанием природы, запечатленной в своем естественном проявлении или в виде сада и парка, объединяло и примиряло всех читателей ее произведений в России. Его успех во многом был обусловлен центральной ролью в нем природы, на фоне которой происходило движение любовной интриги, раскрывались характеры главных действующих лиц и развивался сюжет в целом. Хотя он был переведен на русский язык только в 1871 г., образованные читатели познакомились с ним значительно раньше в оригинале.

Именно это произведение заставило идейных оппонентов Жорж Санд увидеть в ней не только поборницу женской эмансипации, но и тонкого художника-лирика. Показательна в этом случае реакция Я. К. Грота, который поначалу порицал Санд за «ложные» «понятия о назначении женщины, о браке и семействе», о которых знал понаслышке⁴. Но позднее, под влиянием своей жены, которая прочитала ему «Валентину» вслух, он полностью изменил свое мнение. В письме к П. А. Плетневу от 18 марта 1850 г. Грот заявил о «высоком таланте» Жорж Санд⁵. В свою очередь, А. В. Дружинин еще в дневнике 1844 г. назвал «Valentine» «романом грациозным при всей его глубине»⁶.

Беллетристика 1850-х гг., отражая популярность этого романа, использовала его в качестве сюжетобразующего фактора, мотивирующего психологию героев⁷. Эти факты свидетельствуют о включении этого романа в русскую культуру, несмотря на

³ См.: Кафанова О.Б. Жорж Санд и русская литература XIX века. (Мифы и реальность.) 1830–1860 гг. Томск, 1998. С. 29–46. (Начало восприятия Жорж Санд в России. 1830-е гг.)

⁴ Москвитянин. 1844. Ч. 2. № 3. (О романе «Семейство», соч. Фредерики Бремер.). С. 171.

⁵ Переписка Я.К. Грота и П.А. Плетнева. Т. 3. СПб., 1896. С. 504, 506.

⁶ Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 147.

⁷ См.: Кафанова О.Б. Пушкин и Жорж Санд: творческий дискурс. (К истокам усадебного романа) // Вестник Томского университета, № 291. Июнь 2006. Серия «Филология». С. 81–88.

отсутствие перевода, что косвенно подтверждает и вероятное знакомство с ним Пушкина, который жадно читал все новинки французской литературы.

Итак, что же нового, необычного и захватывающего было в этом ромне Жорж Санд, если отголоски его воздействия еще долгое время отзывались в отечественной словесности? В «Валентине» Жорж Санд построила фабулу на «неравной» любви аристократки и крестьянина и сделала возможным взаимное сближение своих героев, поместив их в «хронотоп усадьбы».

Сад, парк и окрестная природа являются основным местом действия произведения и в особенности его любовной линии. Жорж Санд дает здесь своеобразную типологию романтического сада, в которой есть: идиллический сад, отождествляемый со счастливой Аркадией; сад при ферме с огородом; сад мечты; сад, содержащий элемент игры; сад-парк вокруг замка. При этом описание автора вбирает и использует все поэтические приемы, свойственные выражению «семантики чувств» в садах романтизма: «совпадение в мироощущении, в настроении, в движениях природы и души»; роль природы как средства выражения внутренней жизни человека; превращение уединения в саду в цель и даже самоцель, «состояние самоуглубления, прекрасное само по себе»; отсутствие ограды (символизировавшее философский принцип свободы); культ старых деревьев; присутствие музыки и ароматов, которые усиливают игру ассоциаций и т. д.⁸

Благодаря своему лирическому характеру романтический сад в изображении Жорж Санд, как зеркало, отражает настроение и переживания главных персонажей. Само чувство любви между знатной девушкой и плебеем смогло зародиться благодаря поэзии парка и беррийской природы в разгар поздней весны и лета. В целом Санд наметила в своем произведении основные элементы *усадебной повести*, которые получили дальнейшее развитие в русской литературе.

⁸ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998. С. 255–356.

Этот термин появился в отечественном литературоведении около двадцати лет назад⁹. Жанр усадебного романа или усадебной повести возник в эпоху романтизма, а свой расцвет получил в тех произведениях И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, где хронотоп усадьбы занимает центральное место («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети»; частично «Обломов» и «Обрыв»). Элементы структуры усадебного романа можно обнаружить уже в «Евгении Онегине» Пушкина («деревенские» главы), если понимать под этим явлением «не только формальный признак, то есть усадьбу как место действия»; «усадебное пространство является здесь фоном действия, а его локусы могут выступать как «персонажами» повествования, так и ключевыми мотивами, знаками, кодами усадебного текста»¹⁰. Российские литературоведы рассматривают усадьбу как модель мира, систему знаков, связывающих человека с природой, миром и национальным космосом. Действие усадебного романа охватывает все культурное пространство: парки и сады, аллеи и беседки, пруды и ручейки. Оно включает и все романтические составляющие этого топоса: луну, звезды, небо, тень, закат и т.д. Важнейшими средствами «ментальности» пейзажа становятся лужи и канавы, овраги и холмы, поляны и лужайки.

В целом усадьба, какой она предстает в произведениях Тургенева, Гончарова, а также и в «Дубровском» Пушкина, выполняет две функции: экономическую и культурную. В экономической сфере (включающей сельское хозяйство, рыбную ловлю, охоту) русские помещики и крестьяне сближались чаще и легче, чем в сфере культурной, которая предполагала культ муз и искусств. В усадьбе танцевали, пели, рисовали, музицировали, обсуждали эстетические вопросы.

⁹ Мир русской усадьбы. Очерки. М., 1995; Шукин В.Г. Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры (XIX). М., 1996. Т. 5; Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М., 1997.

¹⁰ Доманский В.А. Сюжет и метасюжет усадебных романов Тургенева // Доманский В.А., Кафанова О.Б., Шарафадина К.И. Литература в синтезе искусств. Сад и город как текст. СПб., 2010. С. 139.

Хотя французские крестьяне были менее зависимыми от помещиков, чем русские крепостные, фермеры в «Валентине» находятся в подчинении у графини де Рембо. Замок и фермы образуют единое пространство, поэтому можно рассматривать парк и беррийские сады в качестве элементов одной усадьбы. В отличие от русских авторов, Жорж Санд одинаково использует две сферы усадебной жизни (как экономическую, так и духовную) для сближения главных героев. В сценах рыбной ловли и деревенского праздника Бенедикт и Валентина чувствуют по отношению друг к другу все возрастающую нежность. Одновременно герой-крестьянин в силу своих особых талантов (он образован, учился музыке в Париже и обладает прекрасным голосом) принят в замке, где поет перед маркизой де Рембо и обедает за ее столом. Композиция усадебной повести более или менее устойчива и предполагает следующие части:

Экспозиция обрисовывает обычно особенности места и природы, на фоне которой развивается действие. Предпочтительное время года – весна и лето, когда человек и природный мир пробуждаются.

Жорж Санд описывает свой родной край, беррийские сады, ферму Гранжнев и деревенский бал, который объединяет обитателей замка и деревни. Действие начинается в разгар весны, первого мая, ранним утром. Впоследствии, в 1852 г., в предисловии к новому изданию романа писательница поведала, с каким удовольствием она «живописала» природу, с детства ей знакомую: «Этот бедный уголок Берри, эта никому не известная Черная долина, этот ничуть не величественный, ничем не поражающий неброский пейзаж, которым восхищаешься, только полюбив его <...>. Прошло двадцать два года с тех пор, как я жил под этими искалеченными деревьями, у этих ухабистых дорог, среди этого привольно разросшегося кустарника, вблизи ручейков, по берегам которых не страшатся бродить лишь дети да стада. Все это было полно очарования только для меня одного и не стоило того, чтобы предлагать его взорам равнодушных»¹¹. Неожиданно для автора этот, ничем, казалось бы,

¹¹ Санд Жорж. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. Л., 1971. С. 279.

не примечательный пейзаж, очаровал читателей и критиков. Так и в произведениях русских авторов, начиная с Пушкина, постепенно входит обычный среднерусский пейзаж, вытесняя романтическое описание буйной экзотической природы.

Жорж Санд отождествляла себя с природой Берри: «Мне чудилось, будто Черная долина – это я сам, это рамка, одеяние моей собственной жизни, и как непохожи они на блестящие убранства и как мало созданы для того, чтобы пленять взоры людей. <...> Я поддался тайным чарам, разлитым в родном воздухе, обвевавшим меня чуть ли не с колыбели»¹². Не случайно и в прозаических произведениях Пушкина пейзаж напоминает природу его родного Михайловского, а в большинстве романов Тургенева он словно «списан» с ландшафта его родового имения Спасское Лутовиново.

Завязка усадебной повести – приезд героя или героини. Пространство усадьбы замкнуто, поэтому его необходимо расширить за счет появления какого-либо персонажа «извне». Дмитрий Рудин, Инсаров, Лаврецкий и Евгений Базаров, – все эти герои Тургенева приезжают из города или даже из-за границы. Новым лицом в романе Пушкина оказывается и Владимир Дубровский.

В «Валентине» из Парижа прибывают двое мужчин. Но для главной героини только крестьянин Бенедикт обладает чертами новизны; ее жених, граф де Лансак, напротив, похож на многих других аристократов и скрывает свою сущность под маской благопристойности.

Следующим структурным элементом является *характеристика героя*. Он должен обязательно отличаться от своего окружения и ни на кого не походить. Таким является и Владимир Дубровский, ставший «благородным разбойником». Бенедикт, крестьянин по происхождению, является если не по происхождению, то по развитию и образованию, равным Валентине. Это настоящий романтический герой, окутанный тайной, загадочный, наделенный необычными вкусами и исповедующий новые взгляды на брак и любовь. Автор сообщает, что «печатью исключительности» отмечен его ум, «скептически вззирающий на все и вся»¹³.

¹² Там же. С. 279–280.

¹³ Там же. С. 317–318.

Но герой усадебной повести должен также выдержать несколько испытаний. Жорж Санд подвергает своего главного героя всевозможным проверкам. Он проповедует новые нравственные идеи и протестует против тирании мужчины над женщиной. «Человек скептического и сурового нрава, беспокойного и фрондерского духа»¹⁴, Бенедикт утверждал, «что нет непристойности более чудовищной, обычая более скандального, нежели обычай публичного празднования свадьбы. Всякий раз он с жалостью глядел на юную девушку, которая почти всегда таила робкую любовь к другому и которая, пройдя сквозь строй свадебной суматохи и дерзких пристальных взглядов, попадает в объятия мужа, уже лишенная чистоты, ибо ее грязнит беззастенчивое воображение присутствующих на празднестве мужчин. <..> Бенедикт полагал, что, срывая с великого таинства покровы, люди оскверняют самое любовь»¹⁵. Бенедикт обладает утонченным вкусом, великолепным голосом и музыкальным слухом; он очаровывает Валентину искусством пения и глубиной своих суждений о музыке.

Любовная линия в «Дубровском» не получила своего законченного воплощения, но можно утверждать, что герой Пушкина с честью выдержал испытание на храбрость, выдержку, артистизм. Пушкин подчеркнул «аристократические предрассудки» своей героини, для которой учитель «был род слуги или мастерского, а слуга или мастеровой не казался ей мужчиною»¹⁶.

В черновом варианте это пренебрежение еще более усилено уподоблением учителя «холопу», то есть рабу в условиях крепостной России¹⁷. Впервые Маша обратила на него внимание в тот день, когда он убил медведя. Хладнокровие, чувство собственного достоинства и гордое объяснение, что он всегда носит при себе пистолеты, «потому что не намерен терпеть обиду», за которую, по своему званью, не может «требовать удовлетворения», заставили

¹⁴ Там же. С. 410.

¹⁵ Там же. С. 410–411.

¹⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 1–18. М., 1998–1999. Т. 8, кн. 1. С. 188.

¹⁷ Там же. Т. 8, кн. 2. С. 791.

девушку посмотреть на него другими глазами. «Она увидела, что храбрость и гордое самолюбие не исключительно принадлежит одному сословию – и с тех пор стала оказывать молодому учителю уважение, которое час от часу становилось внимательнее»¹⁸. А отношение Владимира Дубровского к Маше Троекуровой не позволяет усомниться в его способности любить глубоко и преданно.

Важным звеном композиции является *описание встреч, во время которых происходит взаимное узнавание и сближение героя и героини*. Они могут познакомиться во время бала, праздника или в салоне. Влюбленные узнают друг друга ближе во время длительных прогулок, непринужденных бесед или за чтением одних и тех же книг. Пространство сада и парка, то есть усадьбы, очень благоприятствует этому процессу сближения (особенно если герои разделены социальным неравенством). При этом существенными являются и такие знаки романтического паркового стиля, как павильон, беседка, башенка.

Именно этот композиционный элемент усадебной повести намечен у Пушкина наиболее отчетливо. И не случайно именно в нем Б.В. Томашевский обнаружил явный «параллелизм» с поэтикой Жорж Санд. В сближении мнимого Дефоржа с Машей Троекуровой большую роль играют занятия музыкой. Дубровский, который выдавал себя за учителя, с большим удовольствием давал музыкальные уроки девушке. Маша обладала прекрасным голосом, а Владимир, в свою очередь, любил и превосходно понимал музыку. Автор упоминает, что он великолепно танцевал вальс: во время бала все «барышни выбирали его и находили, что с ним очень ловко вальсировать. Несколько раз кружился он с Марьей Кириловною – и барышни насмешливо за ними примечали»¹⁹.

Эти детали очень важны, поскольку музыка является наиболее суггестивным видом искусства. А вальс в пушкинскую эпоху из-за своей интимности был полузапрещенным танцем, поскольку партнер держал девушку за талию, иногда сжимая в своих

¹⁸ Там же. С. 189–190.

¹⁹ Там же. С. 197.

объятиях; не случайно, поэтому, строгие матушки не разрешали его танцевать своим юным дочерям. Именно через посредничество музыки возростала и углублялась душевная близость между героями Пушкина.

В романе Жорж Санд изображен другой танец, бурре, который графиня де Рембо позволила дочери танцевать только с господином де Лансаком, ее женихом. Хотя этот деревенский танец не предполагал кружения слившихся в объятиях пар, в нем была интимность другого рода. «Когда лютня перед началом бурре выделявала особо звонкую трель, каждый кавалер, по обычаю, установившемуся еще с незапамятных времен, должен был поцеловать свою даму»²⁰. Как светский человек, де Лансак не захотел «позволить себе на народе подобную вольность» и, видоизменяя «старинный беррийский обычай», «почтительно поцеловал ручку» своей невесты²¹. Но, когда Бенедикт, раздосадованный на то, что «его лишили самого очаровательного права, данного танцору», продолжил бурре с Валентиной, игрок на лютне, «видимо шутник и насмешник, как и все подлинные артисты, прервал рефрен и с лукавой непосредственностью повторил зазывную трель»²². Музыкант отказался играть дальше, пока герой не поцелует свою партнершу. Жорж Санд тщательно прописывает эти важные для сближения ее героев психологические моменты. Именно во время танца с поцелуем Бенедикт впервые испытал смущение, а затем «чувство гордости и наслаждения», которые вскоре переродилось во влюбленность.

Валентина «открывает» для себя Бенедикта чуть позже, уже после деревенского бала, но тоже благодаря музыке, пению, звуку. Она переживает настоящее потрясение, когда в первый раз слышит пение юноши. Санд усилила эффект, который прекрасный голос произвел на девушку, благодаря атмосфере ночного безмолвия природы: «Вдруг в этой тишине, среди пустынных полей, среди лугов, не слышавших никогда иной мелодии, кроме той, что от

²⁰ Санд Жорж. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 303.

²¹ Там же. С. 304.

²² Там же.

нечего делать извлекает из своей дудочки ребенок, или хриплой и непристойной песенки подгулявшего мельника, вдруг к бормотанию воды и вздохам ветерка присоединился чистый, сладострастный, завораживающий голос – голос человека, молодой и вибрирующий, как звук гобоя. Он пел местную беррийскую песенку, простую, очень протяжную и очень грустную, как впрочем, все такие песни. Но как он пел!»²³

В описании пейзажа, которое предшествует звучанию голоса, романтические черты (неясность очертаний окружающей природы при лунном свете, тайна, разлитая в воздухе), соединяются с конкретными приметами, возникшими благодаря интересу автора к ботанике и реалиям деревенской жизни: «Стояла восхитительная погода, луна еще не поднялась, и дорога была погребена под густой сенью листвы; изредка между травинок сверкал огонек светлячка, шуршала в кустарнике вспугнутая ящерица да над увлажненными росой цветами виляла сумеречная бабочка. Теплый ветерок, неизвестно откуда налетавший, нес с собой запах ванили – это зацвела в полях люцерна»²⁴.

Леса и луга являлись теми составляющими усадьбы, в устройство которых менее всего вторгались ее обитатели. Но для Жорж Санд эта часть природного окружения играла также важную эстетическую и психологическую роль: ароматы трав и цветов подготовили восторг Валентины, погрузили ее почти в состояние гипноза. Природа парка, который непосредственно примыкал к замку, напротив, предполагала намеренное вмешательство человека. Рощи, тропинки, аллеи проложены, а павильоны и беседки построены согласно вкусам помещиков²⁵.

Жорж Санд описывает в своем романе павильон, перестроенный и превращенный в прибежище отдыха и удовольствия «посвященных». «Валентина велела обнести оградой ту часть парка, где был расположен павильон, – получалось что-то вроде заповедника,

²³ Там же. С. 313.

²⁴ Там же. С. 309.

²⁵ Евангулова О.С. Художественная “вселенная” русской усадьбы. М., 2003. С. 103–104.

тенистого и богатого растительностью. По краям участка насадили стеной вьющиеся растения, возвели целую крепостную стену из дикого винограда и хмеля, а изгородь из молодых кипарисов подстригли в виде завесы, так что они образовали непроницаемый для глаз барьер. Среди этих лиан, в этом очаровательном уголке, за этой укромной сенью возвышался павильон, а рядом бежал весело лепечущий ручей, бравший начало в горах и распространявший прохладу вокруг этого зовущего к мечтам таинственного приюта»²⁶. Здесь был «Элизиум, поэтический мирок, золотой век Валентины». Если в замке сосредоточивались «все неприятности, невзгоды, раболепство», то в павильоне – «все счастье, все друзья, все сладостные грезы, прогонявшие страхи, и чистые радости целомудренной любви»²⁷.

Павильон как место сердечной интимности и особой доверительности трансформируется в романе Пушкина в парковую беседку, которая также становится важным знаком в сближении главных героев. Именно в ней Владимир назначает свидание Маше и объясняется ей в любви. Он открывает ей свое настоящее имя и признается, что тайно уже давно «следовал» за нею в ее «неосторожных прогулках», что он «целые дни» «бродил около садов» «в надежде увидеть издали» ее «белое платье»²⁸.

Б. В. Томашевский полагал, что этот мотив тайного наблюдения за возлюбленной в парке так же, как и лейтмотив белого платья, мелькающего за деревьями, заимствованы Пушкиным у Жорж Санд.

Наконец, последнюю часть композиции усадебного романа представляет *развязка*. Усадебная повесть не могла иметь счастливого финала: идея усадьбы коррелирует в символическом плане с понятиями гармонии и вселенского покоя; мятежный герой стремится разрушить этот покой, но в своем конфликте с усадебным миром он терпит поражение. Как правило, появляется некий знак,

²⁶ Санд Жорж. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 467.

²⁷ Там же. С. 469.

²⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 8, кн. 1. С. 205.

предсказывающий несчастье и даже смерть. Действие завершается обычно осенью или зимой, когда природа и сад увядают.

В «Дубровском» судьба главного героя остается незавершенной, по-видимому, вследствие незаконченности всего произведения. Известно, что Владимир теряет все – отца, возлюбленную, родину (поскольку уезжает за границу) и смысл жизни.

В «Валентине» конец Бенедикта описывается тщательно, с помощью символических мотивов и образов. Смерть главного героя является случайностью, но она вписывается в логику всего сюжета усадебной повести.

Пушкин в своем романе изображает не одну, а три типично русские усадьбы, обустройство которых отражает характер своего хозяина²⁹. Владимир Дубровский, чье имение фактически уничтожено, а имение Троекурова он хотел бы уничтожить сам из ненависти к его владельцу, не может обрести счастья в усадебном мире. Отсюда – драматический финал его жизни. И, тем не менее, все сближения между произведением Пушкина и романом Санд, отмеченные Б. В. Томашевским, восходят к поэтике усадебного романа. Именно культурное пространство усадьбы давало героям свободу общения. Уже сам по себе способ жизни в деревне предполагал более раскованное, менее регламентированное, чем в городе, поведение молодых людей. А для влюбленных, разделенных социальным неравенством, только хронотоп усадьбы и предоставлял возможность для развития взаимной любви.

Эти общие генетические истоки объясняют использование сходных мотивов в «Дубровском» и «Валентине». В своем экспериментальном, по словам Томашевского, романе Пушкин только намечил любовную интригу. Но и осуществленный вариант позволяет говорить о сходстве между ним и Жорж Санд в изображении психологии влюбленного молодого мужчины. Владимир, подобно Бенедикту, охраняет ее от возможных опасностей. Оба

²⁹ Доманский В.А. Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе. Учебное пособие. М., 2002. С. 213–217. (Типы усадеб в романе А.С. Пушкина «Дубровский»).

героя ради спокойствия любимых отказываются от намерения убить своих соперников.

Таким образом, правомерно говорить о творческой переключке между «Дубровским» и «Валентиной». Вместе с тем, вполне справедливо утверждение Томашевского о том, что произведение Пушкина – «роман специфически русский»³⁰. Эта национальная определенность выражается, прежде всего, в авторской концепции брака, спроецированной в поведении главной героини. Пушкин показывает страдания, ужас девушки перед свадьбой с Верейским. Убедительные доводы против подобного союза приводит Владимир: «Соберитесь с всеми силами души, умоляйте отца, бросьтесь к его ногам: представьте ему весь ужас будущего, вашу молодость, увядающую близ хилого и развратного старика»³¹. Дубровский надеется, что он может освободить Марию Кирилловну от ненавистного ей мужа уже после состоявшегося венчания. Однако, вслед за Татьяной Лариной, которая долг ставит выше любви, и эта героиня Пушкина верна клятве, произнесенной перед алтарем. Знаменательно последнее объяснение Владимира с Машей:

«– Вы свободны, – продолжал Дубровский, обращаясь к бледной княгине.

– Нет, отвечала она. – Поздно – я обвенчана, я жена князя Верейского.

– Что вы говорите, – закричал с отчаяния Дубровский, – нет, вы не жена его, вы были приневолены, вы никогда не могли согласиться...

– Я согласилась, я дала клятву, – возразила она с твердостью, – князь мой муж, прикажите освободить его и оставить меня с ним»³².

В черновиках есть другая редакция слов Владимира, который не мог допустить мысль о насильственном соединении навечно молодой девушки и «развратного старика»: «вы не жена его, вы не

³⁰ Томашевский Б.В. «Дубровский» и социальный роман Жорж Санд. С. 421.

³¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 1, кн. 1. С. 212.

³² Там же. С. 221.

жена его, вы не можете признавать...»³³. Но не сохранилось никаких вариантов ответа Марьи Кирилловны Дубровскому. Пушкин сразу и окончательно нашел и «с твердостью», как и его героиня, дал, с его точки зрения, единственно возможный ответ.

В подобном финале заключалась откровенная идейная полемика с Жорж Санд, которая протестовала против брака как средства социального насилия над женской личностью. Но неприятие нравственного пафоса не исключало для Пушкина использование поэтических открытий Жорж Санд, что впервые прозорливо отметил Томашевский. Вместе с тем Пушкин искал новые романские структуры, и именно форма усадебного романа помогла ему отказаться от уже тиражированной схемы авантюрного сюжета, в центре которого находился благородный разбойник. В этом случае актуальной оказывается давно высказанная мысль Л.Г. Фризмана по поводу новых тенденций в русской литературе, которые ученый связывал с развитием жанровой системы³⁴.

³³ Там же. Т. 1, кн. 2. С. 816.

³⁴ Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 3–4.

С. И. Кормилов
(Москва, Россия)

ТЕЛО И ДУША, ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ, ЗЕМЛЯ И НЕБО В ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА

Вынесенные в заглавие этой статьи оппозиции, пожалуй, – главные в творчестве Лермонтова. Литературоведы гораздо чаще рассматривали его социально-историческую проблематику, чем философскую. Между тем недовольство поэта своим поколением и вообще его социальный критицизм являются следствием или частью осознания им фундаментальных основ бытия и отношения к земному небытию.

В «Герое нашего времени» Печорин записывает в журнал после бессонной ночи перед дуэлью: «Я вышел из ванны свеж и бодр, как будто собирался на бал. После этого говорите, что душа не зависит от тела!..»¹. Этим словам давалось пояснение в советском духе: «Показательно, что Печорину присуще материалистическое понимание явлений душевной жизни <...>»². Но лермонтовское понимание соотношения души и тела в человеке гораздо сложнее однозначной дихотомии материализма – идеализма. К сожалению, в весьма основательной статье «Мотивы» «Лермонтовской энциклопедии» нет параграфа «Душа и тело». Без него параграфы «Действие и подвиг», «Память и забвение», «Покой», «Сон», «Земля и небо», «Время и вечность», «Смерть»³ оказываются неполными по содержанию.

В стихотворном трактате «1831-го июня 11 дня» речь идет, в частности, о бессмертии души в отличие от тела: «<...> есть

¹ Лермонтов М. Полн. собр. соч.: <В 4 т.> Т. 4. М., 1953. С. 269. Далее том и страница этого издания указываются в тексте.

² Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. Комментарий В.А. Мануйлова и О.В. Миллер. СПб., 1996. С. 348.

³ Лермонтовская энциклопедия. Главный редактор В.А. Мануйлов. М., 1981. С. 293–294, 298–299, 301–305, 307–308, 310–311. Далее страницы этого издания указываются в тексте с обозначением ЛЭ.

всему конец; / Немного долголетней человек / Цветка; в сравненьи с вечностью их век / Равно ничтожен. Пережить одна / Душа лишь колыбель свою должна». Следующая строфа начинается словами: «Так и ее созданыя» (1, 136) – созданыя души. В отличие от того, что будет у Пушкина в стихотворении 1836 г.о памятнике, Лермонтов не думает ограничивать жизнь созданий души временем существования на земле других поэтов. В одной из последующих строф этого большого стихотворения сказано о действии: «Мне нужно действовать, я каждый день / Бессмертным сделать бы желал, как тень / Великого героя, и понять / Я не могу, что значит отдыхать» (1, 140). «Тень великого героя» здесь – не только метафора. К вечности в творчестве Лермонтова прямое отношение имеют призраки, живые мертвецы, довольно многочисленные у него. Первой в его лирике появляется тень Наполеона в одноименном стихотворении 1829 г. – этого безусловно величайшего для Лермонтова героя. Эта тень будет у него появляться и в дальнейшем вплоть до итогового стихотворения наполеоновского цикла – «Последнее новоселье» (1841). Стилистически в нем поэт подключается к большой элегической традиции, использует «немало образов, интонаций, говорящих о родстве лермонтовского стихотворения с элегиями, которые появлялись в начале XIX в.: «хладный прах», «немые страданья», «изгнанье мрачное», «риза чудесная», «разбитый венец», «печалию томимый» и т.д.»⁴ Вместе с тем «Последнее новоселье» относится к числу тех зрелых произведений Лермонтова, в которых утверждается жанровый синкретизм и сочетаются «черты филос.-историч. медитации, политич. инвективы и ораторской оды <...>» (ЛЭ, с. 436). Причем медитация здесь больше философская, чем историческая, относящаяся к вечному, хотя и по поводу временного, – к тому, чем завершается жизнь каждого. Не случайно первой из выделенных Л. Г. Фризманом стилистических формул оказался «хладный прах».

⁴ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 126.

В принципе у Лермонтова к земной жизни было столько претензий, что он в ряде произведений признавал *небытие*, в частности бесчувственный сон в могиле, благом по сравнению с такой жизнью, хотя о небесном блаженстве в этих произведениях тоже никакой речи нет. Жизнь плоха уже ввиду ее краткости: «Как солнце зимнее на сером небосклоне, / Так пасмурна жизнь наша. Так недолго / Ее однообразное теченье...» (1, 79) – сказано в «Монолог» 1829 г. («Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете...»⁵). В стихотворении 1830 г. «К ...» («Простите мне, что я решился к вам...»), где, правда, рассказывается про некоего умирающего Евгения, о могиле говорится: «всё пусто там» – и вместе с тем: «Всё прах, что некогда она манила / К себе» (1, 105), т.е. прах и пустота – это как жизнь, так и смерть. Но все же смерть вроде бы лучше: «Я в жизни – много – много испытал, / Ошибся в дружбе – о! храни моих мучений / Слова – прости – и больше нет волнений <...>» (там же). Вместе с тем, как отметил А. А. Блок, Лермонтов, создавая стихотворение «Настанет день – и миром осужденный...» (1831) от лица человека, которого ждет казнь (1, 168–169), «искал определения к слову «весть»: «могильная», «желанная» <...>»⁶. Все-таки герой не счел «могильную» весть «желанной». А в поэме «Исповедь», написанной около 1830 г., уже были слова, впоследствии перешедшие в «Мцыри» (но в зрелой поэме говорится и про «приют» души в раю): «Меня могила не страшит. / Там, говорят, страданье спит / В холодной вечной тишине», – хотя и ценность жизни отнюдь не перечеркивалась: «Но с жизнью жаль расстаться мне <...>» (2, 69). В стихотворении «Что толку жить!.. без приключений...» (1832) к давно похороненному персонажу подзахоронят милую нежную девушку: «Но

⁵ Невежественный «биограф» Лермонтова, не зная, что слово «ничтожество» тогда означало небытие, несуществование, решил, будто в этом произведении поэт говорится о людях-ничтожествах и будто оно – пролог его знаменитой «Думы», печальное размышление над всей русской жизнью своего времени» (Бондаренко Владимир. Лермонтов: Мистический гений. М., 2013. С. 182).

⁶ Сочинения Лермонтова, подготовленные к изданию А. Блоком // М. Ю. Лермонтов: Историческая мифология. Исследования и материалы. Великий Новгород; Тверь, 2014. С. 532.

ни дыханием, ни взглядом / Не возмутится ваш покой – / Что за блаженство, боже мой!» (1, 240). Пленный рыцарь в одноименном стихотворении 1840 г. влечит жалкое существование в темнице, и для него смерть как вечность, побеждающая время (для него – метафорически – «конь»), будет освободительницей и даже слугой: «Мчись же быстрее, летучее время! / Душно под новой броней мне стало! / Смерть, как приедем, подержит мне стремя; / Слезу и сдерну с лица я забрало» (1, 294). Вместе с тем за два года до этого Лермонтов написал совершенно пессимистическое стихотворение «Гляжу на будущность с боязнью...», где «жизнь другая» – желанная смерть: «Земле я отдал дань земную / Любви, надежд, добра и зла; / Начать готов я жизнь другую, / Молчу и жду: пора пришла», так как «И тьмой и холодом объята / Душа усталая моя; / Как ранний плод, лишенный сока, / Она увяла в бурях рока / Под знойным солнцем бытия» (1, 268). Здесь даже солнце – мрачный символ. Таким образом, отношение к смерти как небытию у поэта не отличалось устойчивостью.

Разумеется, Лермонтов не был атеистом, но был «богоборцем» и во всяком случае иногда являл себя *скептиком* в отношении бога, или неба – к этой метонимии он часто прибегал. Он, безусловно, верил в рай, в небесное блаженство – и все-таки иногда, видимо, в нем сомневался; поэтому как минимум недостаточно сказать о его мировоззрении: «Вечность незыблема и обещает избавление от суетного, “миражного” времени. Это явление космического порядка и образ вселенской гармонии <...>»⁷. В 1832 г. он писал: «Смело верь тому, что вечно, / Безначально, бесконечно» – и тут же: «Что прошло и что настанет, / Обмануло иль обманет.» (1, 228).

В знаменитом «Ангеле» (1831) земной мир предстает как мир «печали и слез», а воспоминание о звуке песни ангела долго томит «желанием чудным» (1, 163–164) принесенную им на землю душу. В том же году про обыкновенную девушку в стихотворении «Я видел тень блаженства; но вполне...» говорится: «Кто скажет мне, что звук ее речей / Не отголосок рая?» (1, 161).

⁷ Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Историческая мифология. Исследования и материалы. С. 23.

В стихотворении 1840 г. «<М. П. Соломирской>» («Над бездной адскою блуждая...») «Душа преступная порой / Читает на воротах рая / Узоры надписи святой // И часто тайную отраду / Находит муче неземной, / За непреклонную ограду / Стремясь завистливой мечтой» (1, 300), т. е. даже только мечта о рае приносит ей облегчение. В стихотворении неизвестного года «Черны очи» «звезды ночи / Лишь о райском счастье говорят <...>» (1, 337). Вплоть до последних стихотворений – «Выхожу один я на дорогу...», «Пророк» – звезды у Лермонтова символизируют райскую красоту, гармонию и счастье. А в раннем стихотворении «Небо и звезды» (1831) лирический герой, противопоставляя, как потом в поздних, мир звезд миру людей, вообще мечтает оказаться на их месте: «Люди друг к другу / Зависть питают; / Я же, напротив, / Только завидую звездам прекрасным, / Только их место занять бы хотел» (1, 158). Как подобает христианину, Лермонтов апеллирует к справедливому, неподкупному божьему суду. Так в «Смерти поэта». Умиравшая Нина в «Маскараде», узнав, что муж ее отравил, успевает сказать: «Но помни! есть небесный суд, / И я тебя, убийца, проклиная» (3, 304). Само по себе, без бога, небо для Лермонтова не прекрасно. Среди умиротворяющей земной природы он и в небесах «видит» бога («Когда волнуется желтеющая нива...», 1837). Во французском стихотворении «Quand je te vois sourire...» говорится (перевод): «<...> без твоего огненного взгляда, мое прошлое кажется пустым, как небо без бога» (1, 342).

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

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

дорогая, / Для прежнего друга всё счастье рая! / Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный, / Тебе будет раем, а ты мне – вселенной! →» (1, 226). Так и Демон в поэме в нем станет соблазнять Тамару счастьем без рая, но вдвоем с ним.

В стихотворении 1832 г. «Слова разлуки повторяя...» лирический герой не имеет такой веры, как его возлюбленная. «Ты говоришь: есть жизнь другая / И смело веришь ей... но я?..» (1, 232) – сомневается он. Потом выясняется, что в «жизнь другую» и он все-таки верит, но готов от нее отказаться: «Оставь страдальца! – будь покойна: / Где б ни был этот мир святой, / Двух жизней сердцем ты достойна! – / А мне довольно и одной. – // Тому ль пускаться в бесконечность, / Кого измучил краткий путь? – / Меня раздавит эта вечность, / И страшно мне не отдохнуть! – // Я схоронил навек бывшее, / И нет о будущем забот, / Земля взяла свое земное, / Она назад не отдает!..» (1, 233). Примерно в то же время герой стихотворения «Поцелуями прежде считал...» радуется тому, что теперь никого не любит, хочет забвенья, как будет хотеть «забыться» в предсмертном «Выхожу один я на дорогу...». Лермонтов пишет: «И я счет своих лет потерял / И крылья забвенья ловлю: – / Как я сердце унести бы им дал! / Как бы вечность им бросил мою!» (1, 226). И его герои готовы отказаться от вечности во имя земной женской любви, или мщения, как Хаджи Абрек, или любви к родине, как мцыри. Время у Лермонтова, пишет В. А. Кошелев, «обладает свойством рождать минуты высшей жизненной полноты, равноценной вечности» и даже превосходящей ее. «При этом герой Лермонтова мечтает овладеть жизненным временем как собственным достоянием и своевольно заявляет о праве выбирать между спокойной долговечностью и предельно насыщенным мгновением»⁸.

В III редакции «Демона» (в «Песни монахини») по крайней мере вечности предпочитался миг с ангелом: «Явился он мне лишь на миг, – / Но за вечность тот миг не отдам!» (2, 424), – хотя для монахини как минимум странно такое противопоставление.

⁸ Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова. С. 24.

Однако и лирический герой «Стансов к Д***» того же 1831 г. заявляет под впечатлением свидания с девушкой: «За вечер тот я б не взял вечность» (1, 165). Ранее мятежный герой поэмы «Исповедь» (1830–1831) считал мучения от несчастной любви более тяжелыми, чем адские мучения: «Я о спасенье не молюсь, / Небес и ада не боюсь; / Пусть вечно мучусь: не беда! / Ведь с ней не встречусь никогда! / Разлуки первый, грозный час / Стал веком, вечностью для нас. / И если б рай передо мной / Открыт был властью неземной, / Клянусь, я прежде чем вступил, / У врат священных бы спросил, / Найду ли там, среди святых, / Погибший рай надежд моих?» (2, 71). И потом сразу: «Нет, перестань, не возражай!.. / Что без нее земля и рай? / Пустые звонкие слова, / Блестящий храм без божества» (2, 72). Земная девушка стала для героя божеством. Эти последние стихи Лермонтов потом отдаст не мцыри (послушнику), как многие другие, а Демону: «Что без тебя мне эта вечность? / Моих владений бесконечность? / Пустые, звучные слова, / Обширный храм – без божества!» (2, 390). Правда, Демон вечностью наказан, но и «любой человек становится наказан психологическим опытом бесцельного существования “во вселенной”»⁹. Герой «Исповеди» и за блаженную вечность даже не выдал бы свою тайну: «Кого любил? – Отец святой, / Вот что умрет во мне, со мной: / За жизнь, за мир, за небо вам / Я тайны этой не продам» (2, 72). Хаджи Абрек говорит Леиле перед тем, как отрубить ей голову из мести Бей-Булату, ее мужу: «Нет, за единый мщенья час, / Клянусь, я не взял бы вселенной!» (2, 223). Арсений в «Боярине Орше» (1835–1836) так восхищается речами и очами возлюбленной: «Они мой рай, они мой ад! / Для вспоминания об них / Жизнь – ничего, а вечность – миг!» (2, 243). Мцыри же, не отрекаясь от рая, все-таки не райское блаженство почитает высшим счастьем: «Пускай в раю, / В святом, заоблачном краю / Мой дух найдет себе приют... / Увы! – за несколько минут / Между крутых и темных скал, / Где я в ребячестве играл, / Я б рай и вечность променял...» (2, 361). Таков романтический максимализм.

⁹ Там же. С. 22.

Лермонтовские герои не раз сомневаются в божественной справедливости, да и сам поэт, собственно, тоже. Если в стихотворении «Блестящая пробегает облака...» (1831) герой мечтал о слове «люблю» из уст возлюбленной, но «просить он неба не желал! –» (1,147), то в иронической «Благодарности» (1840) Лермонтов «благодарит» создателя за все выпавшие ему страдания и просит прямо-таки о смерти, о прекращении такой жизни: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне/ Недолго я еще благодарил» (1,300). Бессмертный Азраил, полюбивший смертную (2,107), открыто упрекает бога. Он «говорил: всемогущий бог, /Ты знать про будущее мог./ Зачем же сотворил меня? <...> Ужели мил тебе мой стон?/ И если я уж сотворен, / Чтобы игрушкой служить, /Душой, бессмертной может быть (сверхъестественное существо даже сомневается в бессмертии своей души! – С.К.), /Зачем меня ты одарил?/ Зачем я верил и любил?» (2,106). Фернандо в трагедии «Испанцы» (1830) тоже в очень большой претензии к богу, даже проклинает то ли его, то ли родителей: «О! проклятье/ Тому, кто дал мне жизнь! – Несправедливый бог, / Зачем казнить меня через других, / И ангела губить, чтоб наказать безумца / Ничтожного? – иль также в небесах / Есть пытки?.. Я терпел – и полно мне терпеть!» (3,64). И для автора он остается высоким романтическим героем. Бог не отрицается, однако романтические герои уже не могут к нему обращаться. Правда, в черновике стихотворения «К*» («Зови надежду – сновиденьем...», 1831) первая строка имела вид «не верь ни в бога, ни в природу» (что отметил Блок),¹⁰ но автор от нее отказался. И все же вечность у него достаточно часто предстает как нечто сомнительное и во всяком случае неопределенное, а то и отнюдь не положительное, что относится не только к Демону. Переход в вечность не успокаивает страдальца. В стихотворении «1830. Мая. 16 числа» лирический герой и в смерти не надеется забыть «мучения земли», которые он, однако, *любит*. «И этот образ, он за мною/ В могилу силится бежать, /Туда, где обещал мне дать / Ты место к вечному покою. /Но чувствую: покоя нет, /И там,

¹⁰ Сочинения Лермонтова, подготовленные к изданию А. Блоком. С. 536.

и там его не будет; / Тех длинных, тех жестоких лет/ Страдалец
вечно не забудет...» (1,112).

Тем не менее Лермонтов, безусловно, боялся, что душа человека, потеряв плоть, тело, с ним вместе потеряет и свою индивидуальность. 2 сентября <1832 г.> он писал М. А. Лопухиной, что вполне осязательно чувствует действительность жизни, не согласен с тем, что жизнь есть сон¹¹: «Я никогда не мог отрешиться от нее настолько, чтобы от всего сердца презирать ее; потому что жизнь моя – я сам, я, говорящий теперь с вами и могущий в миг обратиться в ничто, в одно имя, т.е. опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это я после жизни! Страшно подумать, что настанет день, когда я не смогу сказать: я! При этой мысли весь мир есть не что иное, как ком грязи» (4,324). Вот почему Лермонтов так боялся небесной вечности: вдруг на том свете есть только хаос? В СХLI строфе «Сашки» (1835-1936?) запредельный мир неуютен даже для веков (они тоже теряют свое «лицо») и звезд (прежде символизировавших только красоту и гармонию небес), тем более для человека, который так мал: «О, вечность, вечность! Что найдем мы там / За неземной границей мира? – Смутный, / Безбрежный океан, где нет векам / Названья и числа; где бесприютны / Блуждают звезды вслед другим звездам. / Зброшен в их немые хороводы, / Чт? станет делать гордый царь природы <...>» (2,299). Раньше, в строфе LXXXIII, уже было сказано, что человеческой души как единства вообще не останется; здесь лирический герой после смерти и тело готов разбросать тут и там: «На что мне черный крест, курган, гробница? / Пусть отдадут меня стихиям! Птица / И зверь, огонь и ветер, и земля / Разделят прах мой, и душа моя / С душой вселенной, как эфир с эфиром, / Сольется и разветется над миром!..» (2,282). Автор «Сашки» шутив, в принципе же он перед мировым хаосом испытывает ужас. По его мнению, если безликая душа и будет в нем блаженствовать, то не будет этого осознавать. Еще в 1830 г. он писал: «И сожаленью

¹¹ В 1829 г. он думал несколько иначе: «Нет! недостойн бедный свет презренья, / Хоть наша жизнь минута сновиденья, / Хоть наша смерть струны порванной звон» («К П.....ну» -1,55).

чуждыми руками / В сырую землю буду я зарыт. – /Мой дух утонет в бездне бесконечной!..» («Смерть» -1,133).

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

Показательно, что, говоря о растворении души в вечности, Лермонтов не забывает и о несчастной участи тела (могильный червь – поистине inferнальный образ в его поэзии). Утрата тела для него – страшная трагедия. У Лермонтова больше, чем у какого-либо другого поэта, описаний страшных, разлагающихся трупов. Например, «Ночь. I» (1830) – рассказ про сон, в котором душа умершего возвращается в земной мир и «навещает» в могиле тело, в котором раньше обитала: “ <...> Здесь кость была уже видна – здесь мясо / Кусками синее висело – жилы там / Я примечал с засохшею в них кровью ... / С отчаяньем сидел я и взирал, / Как быстро насекомые роились / И поедали жадно свою пищу; / Червяк то выползал из впадин глаз, / То вновь скрывался в безобразный

череп <...>. Я должен был смотреть на гибель друга, / Так долго жившего с моей душою <...>” (1, 89). Это далеко не всё описанное. Характерно, что здесь у Лермонтова «я» – не душа и не тело, а как бы нечто третье – единство тела и души (нетождественность “я” и души, взвешивающей на разложение тела, мотивирована сном). В конце стихотворения сновидец проклинает отца и мать, давших ему жизнь: “И мне блеснула мысль: – (творенье ада) / Что если время совершит свой круг / И погрузится в вечность невозвратно, / И ничего меня не успокоит, / И не придут сюда простить меня? – / – И я хотел изречь хулы на небо – / Хотел сказать... / Но голос замер мой – и я проснулся.– ” (1, 90). Погружение времени (своего, индивидуального) в вечность, так же как уничтожение тела, побуждает к богохульству. И даже если у позднего Лермонтова “в небесах торжественно и чудно!” и мироздание гармонично, лирический герой себе места в этой гармонии не находит (“Что же мне так больно и так трудно?” – 1, 331) и желает заведомо невозможного – не смерти как полного уничтожения и забвения, а волшебного сна при сохранении в могиле целого тела с вздымающейся грудью и земных человеческих восприятий: “Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел <...>” (1, 332). В. Ф. Михайлов, вспомнив, что монашествующий К. Н. Леонтьев хотел бы изменить последний стих на «“Мне про Бога” сладкий голос пел», счел это художественно ненужным, но по сути присоединился к Леонтьеву: “<...> не о Боге ли говорит строка, которую хотел изменить Леонтьев?

Про любовь мне сладкий голос пел...

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

Бог есть любовь...”¹²

Но песню ангела естественно слушать в небесах, а не под землей. На самом деле “умиротворенность” в “Выхожу один я на дорогу...” лишь внешне, по тональности, такая же, как в “Ветке

¹² Михайлов Валерий. Лермонтов: Один меж небом и землей. 2-е изд. М., 2013. С. 581; см. также: Золотусский Игорь. «Люблю отчизну я...» // Золотусский Игорь. Голголь. Лермонтов. Жуковский. Литературные очерки. М., 1986. С. 40.

Палестины” или “Когда волнуется желтеющая нива...”. Лермонтов мечтает о вечном, пусть неполном, земном бессмертии и о том, чтобы так же было в природе: дуб над могилой ему видится если не вечным, то вечнозеленым¹³ – вопреки мироустройству, а значит, и вопреки создателю.

Изобразительная палитра зрелого Лермонтова при описаниях смерти гораздо сдержаннее, чем в ранних стихах, но все же ему надо привести слова Кирибеевича, который, страдая от безнадежной любви, просит царя отпустить его «в степи Приволжские» на верную гибель: «Мои очи слезные коршун выклюет, / Мои кости сырые дождик вымоет, / И без похорон горемычный прах / На четыре стороны разветется!..» (2,309). О казни Степана Калашникова сказано короче: «<...> И головушка бесталанная / Во крови на плаху покатилася» (2,318). Умиряющего мцыри «печалит лишь одно:/ Мой труп холодный и немой / Не будет тлеть в земле родной <...>» (2,361). «Спеша на север из далека», лирический герой стихотворения 1837 г. боится на родине не застать дорогих ему людей, «среди могил холодных» наступить на «прах родной», и предпочитает погибнуть на Кавказе, совсем как Кирибеевич во враждебной степи: «О если так! своей метелью, / Казбек, засыпь меня скорей/ И прах бездомный по ущелью/ Без сожаления развей» (1,266). Этот вариант представлен в «Сне» (1841), где рассказ об умирании сопровождается описанием смертельной раны.

Иаков ужасный и неэстетичный итог краткой земной жизни человека. Один раз Лермонтов упоминает о возвращении мертвым рассыпавшейся плоти перед Страшным судом, «когда последняя труба/ Разрежет звуком синий свод; / Когда откроются гроба, / И прах свой прежний вид возьмет <...>» («30 июля. – (Париж) 1830 года» – 1,124). Но, как мы видели, гораздо более характерно для Лермонтова другое представление. В раннем шуточном «Мадригале» (1829)

¹³ В черновике, как отмечал Блок, этого не было, а было “День и ночь чтоб голос мне отраднй / Про любовь рассказывал и пел, / И чтоб дуб зеленый и прохладный / Надо мной склонялся и шумел” (Сочинения Лермонтова, подготовленные к изданию А. Блоком. С. 528). Но важно, что Лермонтову и в могиле была бы приятна прохлада, даваемая тенью от дуба.

он высказал все-таки очень важную для него мысль: «”Душа телесна!” ты всех уверяешь смело; / Я соглашусь, любовию дыша: / Твое прекраснейшее тело / Не что иное, как душа!...”» (1,59).

И. Б. Роднянская пишет: «На любое событие и даже на самый бег времени поэт смотрит с т. з. вечности, но понимает эту вечность противоречиво и двойственно: в русле и антично-ренессансной, и ср.-век. филос. традиции христианства. Чаще всего вечность мыслится как «дурная бесконечность», как никуда не ведущее изобилие времен – «веков бесплодных ряд унылый», их «однообразная череда» («Демон»). <...> И от вечности же, от непрерывного кругопотока миров веет космич. холодом, бесчеловечностью, заброшенностью: «... там со дня создания / Бушует вечная метель» («Вид гор из степей Козлова»)), там, как в СХLI строфе «Сашки», «нет места жизни и разуму» (ЛЭ, с.307).

То же у Лермонтова относится и к личности. «Смерть переживается в его поэзии как бессмысленное поглощение мирозданием человеческой индивидуальности», – верно отмечает К. А. Кедров (ЛЭ, с.310).

Пантеистическое растворение человека в мировом целом положительно оценивалось Тютчевым, например, в стихотворении «Тени сизые смешались...» (1835): «Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!» Это – обращение к ночи, «смешение» должно произойти во сне, но Тютчева и вообще воодушевляет единство индивидуальности и *всего* остального: «Всё во мне, и я во всём!...»¹⁴. Для раннего Лермонтова это категорически неприемлемо. Впоследствии к его пониманию вечности и бессмертия оказался близок не Толстой, осознававший себя преемником Лермонтова, а Чехов: «Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенной студенистой массы; мое я – индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой – такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его, и Лев Николаевич удивляется, что я не понимаю»¹⁵. Толстой в этом отношении был близок к Тютчеву.

¹⁴ Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 90.

¹⁵ Сухих И. Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. М., 2010. С. 313.

Земной живой контакт умершего с живыми ли, с другими ли умершими у зрелого Лермонтова исключен, хотя как душа живого, принесенная с неба («Ангел»), припоминает «звуки небес» (1, 164), так мертвый может сохранить память об оставленном на земле. Не забывают о своем земном прошлом, например, герои стихотворений «Воздушный корабль» (1840), «Любовь мертвеца» (1841).

В стихотворении «1830. Мая. 16 числа» мертвый добровольно отказывается от контакта с живыми, потому что лишен своей телесной индивидуальности: «Мое свершится разрушенье / В чужой, неведомой стране» (здесь загробный мир – не «дом», как будет во второй «Смерти», а именно чужая «страна»); и далее: «Я не хочу бродить меж *вами* / По разрушении!» – и очередной упрек *творцу* за такую участь: «Творец, / На то ли я звучал струнами, / На то ли создан был певец?» (1, 112). На 16-м году жизни Лермонтов возмущен: неужели и он, поэт, своим *творчеством* не заслужил физического бессмертия?

В других произведениях контакт с кем бы то ни было не желателен, а невозможен. Умерший отец в стихотворении 1831 г. «Ужасная судьба отца и сына...» как раз забыл про «свет» и оттого счастливее, чем живой сын: «Далеко от него, дух ада или рая, / Ты о земле забыл, как был забыт землей; / Ты счастливей меня, перед тобой / Как море жизни – вечность роковая / Неизмеримо открылась глубиной.» (1, 166). К нему же сын обращается с безответным вопросом в «Эпитафии» 1832 г.: «Прости! увидимся ль мы снова?» (1, 222). Арсений в «Боярине Орше», как и герой поэмы «Исповедь», спросил бы у райских врат, увидит ли он в царстве блаженных свою возлюбленную во плоти, и если нет – отказался бы от рая. Вечность бестелесной души Лермонтова не устраивает. Вот бы вместе – и души и тела! Тогда, если бы мироздание в качестве бога устроил Лермонтов, оно было бы совершенным.

Земной контакт за гробом исключен, даже если любовь к женщине была так сильна, что умерший «перенес земные страсти/Туда с собой». Небесная красота без живого тела только наводит тоску: «Я видел прелесть бестелесных, / И тосковал, /Что образ

твой в чертах небесных/ Не узнавал». Поэтому лермонтовскому мертвецу рай фактически не нужен, как Арсению и мцыри: «Что мне сиянье божьей власти / И рай святой?» («Любовь мертвеца» – 1, 315). К стихотворению Гейне, заканчивающемуся в переводе Лермонтова словами «И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...», он добавляет в соответствии со своим представлением о запредельном существовании: «Но в мире новом друг друга они не узнали» («Они любили друг друга так долго и нежно...», 1841 – 1, 325). Император в «Воздушном корабле» был так велик при жизни, что и в смерти вопреки общему, по Лермонтову, закону сохранил свою ярчайшую индивидуальность и признаки телесности¹⁶, но даже на его призывы не откликаются, не могут откликнуться ни живые, ни мертвые, он остается одиноким в своей исключительности.

При таком понимании мироздания, хотя Лермонтов «теоретически» и признает блаженство в небесах, «оторваться» душой от земли он не в состоянии. «В тяжбе между «землей» и «небом» земной стороне сразу же отдано так много, что путь к «небесному» совершенству представляется пролегающим через аскетич. и даже как бы бесчеловечное умерщвление основ собств. личности («Преобрати мне сердце в камень, /Останови голодный взор» – «Молитва»)) (ЛЭ, с.303). Вера в «небо» без определенного знания о вечности Лермонтова не удовлетворяет, любовь к земному часто перевешивает стремление к запредельному совершенству: «Не обвиняй меня, всеисильный, /И не карай меня, молю, /За то, мрак земли могильный/ С его страстями я люблю <...>» (уже цитированная «Молитва», 1829 – 1, 83); «И нет в душе довольно власти – / Люблю мучения земли» («1830. Мая. 16 числа» – 1, 112); если умерший отец больше не любит сына, «то небо не сравню / Я с этою землей, где жизнь влachu мою; / Пускай на ней блаженства я не знаю, / По крайней мере я люблю! →» («Ужасная судьба отца и сына...», 1831 – 1, 166).

¹⁶ См.: Кормилов С.И. География и мироздание, история и вечность в балладе «Воздушный корабль» и в лирике Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: русская и национальные литературы. Ереван, 2011. С. 109–110.

В принципе Лермонтов был бы рад не противопоставлять небо и землю. «Чем сказочней <...> образ мира, – пишет И. Б. Роднянская, – тем явственней его символич. смысл: земля для Л. – жемчужина творенья, земная природа прекрасна, ибо она служит подступом к небу, и, подобно невинной княжне Тамаре (в одной из ранних ред. «Демона»), хранит отпечаток «небесной родины людей»» (ЛЭ, с.303). Природа ближе к подлинному бессмертию, чем человек, она выше его кратковременного материального существования, поэтому человеческая смерть для нее не страшна и может быть даже прекрасной. В «Русалке» (1832), единственном раннем стихотворении, включенном Лермонтовым в его сборник, русалки – олицетворение водной стихии – ласкают, любя, труп утонувшего красавца-витязя, правда, при этом грустя о безответности своих чувств. Последнего нет в «Дарах Терека» (1839), где к такому подарку, как труп «кабардинца удалого», Каспий столь же равнодушен, как к «стаду целому» валунов, но «с ропотом любви» принимает «в объятия свои» «труп казачки молодой» (1, 280-281). И. Б. Роднянская в параграфе «Сон» статьи «Мотивы» добавляет к столь редким у Лермонтова красивым мертвецам Тамару, говоря об изображениях «особой, загадочной и умиротворенной красоты «спящего» мертвеца («Русалка», «Дары Терека», Тамара в гробу – поэма «Демон») <...>» (ЛЭ, с.304). Собственно, только к ней и относятся «загадочность» и особенно «умиротворенность». Красота мертвой, похожей на спящую, описана чрезвычайно подробно (2, 397-398). Но такое авторское восприятие вовсе не равно реакции природной стихии или ее персонализации на красивых утопленников. В итоговой редакции «Демона» автору важно подчеркнуть чистоту и невинность, сохраненные Тамарой, которая осталась достойной рая. Ее как бы вместе с ее красотой (воплощение мечты Лермонтова!), без признаков разложения, ангел забирает на небо. Этого не было в первоначальных редакциях. Вот мертвая «дева» в редакции начала 1830 г.: «Едва приметный/ Остаток прежней красоты / Являют мертвые черты. / Уста закрытые бесцветны. / И в сердце томной страсти яд / Ее глаза не поселят <...>» (2, 415). То

же в редакциях 1831 и 1833 гг. (2, 428, 444); из редакции 1838 г. в итоговую не перешли слова *«И долго бедной жертвы тленья/ Не трогал ангел разрушенья»* – потом, значит, все-таки тронул; но было здесь уже и ставшее классическим описание «той красоты, / Как мрамор, чуждой выраженья <...>» (2, 466).

Безусловно, в некоторых зрелых произведениях Лермонтова «небо» и «земля» выступают как взаимодополняющая гармонич. пара: «И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу бога...»; «В небесах торжественно и чудно, / Спит земля в сиянье голубом»; ср. также в 11-й гл. «Мцыри»: «божий сад», хранящий следы “небесных слез”, “растений радужный наряд” под небесным сводом, полным “ровной синевои”» (ЛЭ, с.303). Но вместе с тем для «природного» человека мцыри, не приспособленного к жизни, природа из друга становится врагом (ЛЭ, с.325), губит его. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» «человек и природа «понимают» друг друга (в сне-смерти человек приобщается к «вечной» жизни природы: «Надо мной чтоб вечно зеленея / Темный дуб склонялся и шумел»), но это сон трагический, ибо такое понимание куплено ценой отказа от земных ожиданий, от самого личного бытия», – подмечает К. А. Кедров (ЛЭ, с.311).

Ю. М. Лотман писал, что в этом стихотворении «мир пронизан связями: б л е с т я щ а я дорога сближает близкое и далекое, верх связан с низом: пустыня в н е м л е т богу, земля залита «сиянием голубым», огромность пространств – не помеха для контакта («звезда с звездой говорит»). <...> При этом космический мир наделен признаком жизни – он «спит», «внемлет», «говорит». Что касается до «я», то отношение его к оппозиции «жизнь – смерть» весьма сложно. <...> «Я», ведущее жизнь, похожую на смерть, мечтает о смерти, похожей на жизнь. Это будет состояние, не имеющее ни прошедшего, ни будущего, лишненное памяти («забыться»), выключенное из цепи событий земной жизни <...>. И вместе с тем это будет смерть («н а в е к и... заснуть»), не отнимающая полноты внутренней жизни <...>, внутреннего движения <...>. И именно эта полнота устремленной в себя внутренней жизни

превратит «я» в подобие мира, а не в инородное ему тело, и наделяет его главным свойством природы – способностью к контактам. Именно здесь появляется голос, поющий о любви (а «я» «внемлет» ему, как пустыня богу), и символ бессмертия – дуб, соединяющий микрокосм – могилу – со вселенной»¹⁷. Здесь многое верно, однако Лотман делает акцент лишь на *внутренней* жизни человека, в то время как Лермонтов мечтает о совершенно невозможном – нетленности тела, которое и в смерти фантастически сохранило бы признаки жизни, о *снятии противоположности между ними*. Дуб – действительно символ бессмертия, но в этом стихотворении не только символ, а тоже фантастический образ: ведь он вечнозеленый, как сосна и пальма в стихотворении «На севере диком стоит одиноко...» (1841). Лермонтов не отождествляет мироздание вообще (тем более запредельный мир) и природу, а поэтической фантазией пересоздает ее (не совсем «вечную»), как и жизнь и смерть человека, не принимая сотворенный высшей силой мир, каков он есть. Поэт не желает смиряться, умирать и разлагаться подобно всем, хотя, конечно, понимает, что его желание – фантастическое.

У Лермонтова, как пишет В.И. Коровин, человек «может глубоко чувствовать и переживать гармонию природы, вселенной, космоса, воспринимая ее как желаемое идеальное состояние (именно так! – С.К.), как отблеск мира, с которым он жаждет слиться, но его бытие принципиально отлично от жизни природы <...>. Это противоречие между высокой, богоподобной предназначенностью человека на земле и во вселенной и одновременно разобщенность с идеальным миром, внутренняя противоречивость человеческого сознания и конфликт с жизнью заставляют искать блаженную гармонию при полной уверенности в невозможности счастья»¹⁸. Но в том-то и мощь природы Лермонтова, что он готов был хотя бы в своем творчески создаваемом поэтическом мире, добываясь высшей справедливости, как он ее понимал, стремиться даже к невозможному и для других немислимому. Бунтарем он остается и в умиротворенном по тону стихотворении.

¹⁷ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 195–196.

¹⁸ Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973. С. 130–131.

Е. А. Тахо-Годи, Ю. Ю. Анохина
(Россия, Москва)

НА ПИРУ ОДИНОКИХ (Боратынский—Вяземский—Мандельштам—Кенжеев)

Издревле сладостный союз
Поэтов меж собой связует:
Они жрецы единых муз;
Единый пламень их волнует...
.....
Надзор обманом караульный,
Восхвалим вольности дары
И нашей юности разгульной
Пробудим шумные пиры...

«К Языкову» А. С. Пушкин

Тема дружества является одной из важнейших в лирике русского романтизма. Как известно, послание к другу, посвящение, ответ другу – излюбленные жанры романтиков. Многочисленные примеры можно найти в лирике К. Н. Батюшкова, А. А. Дельвига, В. А. Жуковского, В. К. Кюхельбекера, А. С. Пушкина. Перечень имен и текстов тут обширнейший.

С темой дружества в лирике романтиков тесно связан жанр «застольной песни», да и мотив пира. Вместе с друзьями за чашей вина поэт избавляется от тоски, обретает вдохновение, радость, полнее ощущает любовь. Отсюда хвалебные гимны в честь пиршеств «вакхических друзей»¹. Вспомним написанный в лицейские годы «Дифирамб» А. А. Дельвига, воспевающий вино и осмеивающий запреты докторов («Громкий смех над докторами!»). Ему в те же годы вторит его сотоварищ В. К. Кюхельбекер, правда, отклоняясь от сложившейся романтической традиции², он воспекает не вино,

¹ А. А. Дельвиг «Вчера вакхических друзей...» (1823).

² На это отклонение в свое время обратила внимание Н. В. Королева, писавшая предисловие к избранным произведениям поэта, см.: Королева Н. В. В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. // Вступ. статья, подгот. текста и прим. Н. В. Королевой. Т. 1. Л.: Советский писатель. 1967. С. 33.

а дарующий вдохновение кофе, но также смеется над врачами с их противопоказаниями (стихотворении «Кофе», между 1815 и 1817).

Сполна отдали дань этим мотивам и П. А. Вяземский, и Е. А. Боратынский. О «шумных Вакховых пирах» Вяземский будет вспоминать, к примеру, в посланиях к Константину Батюшкову или Денису Давыдову. В 1820-е годы «любви веселой проповедник»³ Боратынский недаром создал поэму «Пир» в 1820 г., а в своих «Элизийских полях» (опубл. 1825) как и А. А. Дельвиг в стихотворении «В день моего рождения» (1819), уповал, что традиция дружеских пиров не сможет быть разрушена даже смертью. Нисходящий в Аид поэт у Боратынского, в сущности, рассчитывает на то же, что и герой дельвиговского стихотворения: и в Аиде, «встретясь с милыми тенями», поэты устроят дружеский пир – пусть и загробный, и, возрадовавшись, наполнят свои чаши «тенью Аи».

Однако во второй половине 1830-х годов, когда ряды романтиков начинают таять – «одних уж нет, а те далече», когда сама эпоха романтизма близится к закату, тема дружеского пира получает иное осмысление. Теперь все чаще в их лирике вместо изображения веселья и радости с собратьями по перу появляются печальные воспоминания о прошлых встречах.

Творческая близость П. А. Вяземского и Е. А. Боратынского исследователями констатировалась не раз. Сопоставляя стихи Е. А. Боратынского «Последняя смерть» (1827) и «Дорожную думу» (1830) П. А. Вяземского, Э. А. Обухова и Л. Г. Фризман отмечали, что для обоих поэтов оказывается важной поэтической категорией некое «самочувствие», «предтворческое, характерное для поэта, философа, обладающего даром предвиденья», которому Боратынский не находит имени, а Вяземский называет

³ Стихотворение Боратынского «Крылову» («Любви веселой проповедник...», 1820), см.: Боратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы / Издание подготовил Л. Г. Фризман. М.: Наука, 1982. С. 318. Сер. «Лит. памятники». Стихотворения Е. А. Боратынского здесь и далее цитируем по этому изданию из-за использования старой орфографии в новейшем собрании сочинений (Боратынский Е. А. Полн. собр. сочинений и писем. Т. 3. Ч. 1. / Руководитель проекта А. М. Песков. / Ред. А. Р. Зарецкий, А. М. Песков, И. А. Пильщиков. М.: Языки славянских культур. 2012). Курсив везде – наш.

его – «тоска»⁴. У «поэтов мысли» Боратынского и Вяземского это «предтворческое» начало становится не только результатом некоего пророческого пред-виденья, но и вполне реального и драматического конфликта поэта с современной ему действительностью.

Сопоставим два текста – «Бокал» Е. А. Боратынского и «Друзьям» П. А. Вяземского – и попробуем ответить на вопрос: каким образом в них переосмыслиется традиция «дружеского пира»? Стихотворение «Бокал» написано Е. А. Боратынским в 1835 году. Включено в его поэтическую книгу «Сумерки», вышедшую в свет в 1842 году и открывавшуюся дружеским посвящением «Князю Петру Андреевичу Вяземскому». Само название книги Боратынского лучше всего маркировало эпоху «сумерек романтизма». Стихотворение П. А. Вяземского «Друзьям» создано в 1862 году⁵, когда законодателями литературного процесса выступали люди, для которых само слово «романтизм» имело, чаще всего, негативную коннотацию. Несмотря на то, что стихотворения отделены друг от друга почти четвертью века, такое сопоставление кажется вполне правомерным еще и потому, что, как писал критик, С. Рассадин, «никто в русской поэзии XIX века не был близок Боратынскому так, как поздний Вяземский»⁶.

Стихотворения «Бокал» и «Друзьям» имеют сложную, но во многом схожую организацию художественного пространства.

Первый уровень – это объективное пространство, то есть то, в котором лирические герои физически существуют. В обоих текстах – это пространство уединения. Рядом с лирическими героями нет людей.

В «Бокале» Боратынский декларирует радости одинокого упоения. В тексте «Бокала» на это есть прямые указания, лирический герой заявляет: «Я сегодня пью *один!*»⁷, и обращается к бокалу:

⁴ Обухова Э.А., Фризман Л.Г. Поздний Вяземский // Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка. Том 42, №4, 1983. С. 365-366.

⁵ В научной литературе стихотворение датируется по-разному - то 1861-м годом (вероятное время создания), то 1862 годом (по времени публикации).

⁶ Рассадин С. «Несчастный друг!..» (О поэзии П.А. Вяземского) // Вопросы литературы, №4, 1983 (С. 113-150). С. 147.

⁷ Боратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. С. 285–286.

«О, бокал *уединенья!*». Наконец, в последней строфе он называет свой уединенный пир «одиноким упоеньем». В обращениях к бокалу подчеркивается отъединенность поэта от разноголосой и шумной толпы: «Ты не встречен братьей шумной, / Буйных оргий властелин» и «За струю вдохновенной / Не рассеян данник твой / Бестолково оживленной, / Разногласною толпой».

Вяземский, оставшись в 1860-е годы практически в абсолютном духовном одиночестве, пишет стихотворение «Друзьям», поднимая свой одинокий кубок за здоровье далеких друзей. В его стихотворении одиночество выражено и явно – дважды возникает определение «одинокий», и через форму глагола настоящего времени первого лица и личного местоимения: «Я пью за здоровье не многих...»⁸. (Не «мы пьем»). Формула «я пью» повторяется дважды в этом тексте. На то, что пространство героя именно уединенное, указывает и прилагательное «далекие» (4 словоупотребления), отнесенное к существительному «друзья».

Второй уровень организации художественного пространства в этих текстах – субъективный – это пространство, которое существует в сознании героев.

В «Бокале» субъективное пространство сопряжено с пространством сна и вдохновения: «Ныне мысль моя не сжата / И свободны *сны* мои; / За струю *вдохвенной* / Не рассеян данник твой».

Сон и вдохновение – важные поэтические категории, потому что именно такие состояния предваряют процесс творчества. Кроме того, в субъективном пространстве лирического героя стихотворения «Бокал» выстраивается вертикаль: «небеса» – «бездна». «Дивная сила» вина открывает лирическому герою сокровенные истины надземной и подземной областей – «Откровенья преисподней, / Иль небесные мечты». Его уединенное пиршество уподобляется пустыне, где пророк, освобождаясь от духовной тьмы и духовной слепоты, «обретает свет высок».

⁸ Стихотворение П.А. Вяземского «Друзьям» цит. по изд.: Вяземский П.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения / Сост. и подгот. текста, вступ. статья и коммент. М.И. Гиллельсона. М.: Худож. лит., 1982. С. 341.

В стихотворении «Друзьям» определяющим качеством субъективного пространства становится горизонтально ориентированная оппозиция «близкий – далекий». Само название стихотворения отсылает к далеким, но близким поэту 1810-м годам, когда создавались практически одноименные послания «К моим друзьям» (1812), «К друзьям» («Гонители моей невинной лени...», 1814), «К друзьям» («Кинем печали!..», 1815), когда поэт видел «свой прибор между друзьями» и перед ним вином кипел «сияющий хрусталь»⁹. Как видим, пространство трансформируется в соответствии с течением мысли поэта, благодаря этому возникает близость тех, кто объективно далеко. Воспоминание о духовно близких людях, словно приближает их: «За здравье и ближних, далеких,/ Далеких, но сердцу родных». И все же трагизм противоречия между субъективной духовной близостью и объективным физическим отсутствием в пространстве кажется не разрешимым. Мотив сна в «Друзьях» – это не светлая творческая греза, сон здесь – это смерть: лирический герой думает и о живых далеких друзьях, и о тех, кто уснул вечным сном «в могилах немых». Вот почему его одинокий пир больше похож на тризну, а жанр «тоста» совершает на глазах читателя метаморфозу, превращаясь в «плач»: «В мой кубок с вином льются слезы, / Но сладок и чист их поток; / Так с алыми – черные розы / Вплелись в мой застольный венок».

И все-таки, благодаря вину, лирические герои обоих текстов получают способность изменять соотношение между объективным пространством с его реальными обстоятельствами и пространством сознания. Вино позволяет герою стихотворения Вяземского приблизить в сознании тех, кто ему дорог, но находится далеко. Даже преодолеть границу между здешним миром и нездешним: те, кого уже нет, живы в его памяти. А лирическому герою Боратынского вино открывает доступ к подземным и заоблачным истинам.

Закономерно, что в обоих стихотворениях сталкиваются и два временных пласта – настоящее и прошлое. Находясь в настоящем,

⁹ Из стихотворения Вяземского 1820 года «Послание к Тургеневу с пирогом».

лирический герой каждого из текстов хочет выйти за пределы своего времени, слиться с прошлым.

В стихотворении «Бокал» на время впрямую указывает слово «сегодня»: «Я *сегодня* пью один». При характеристике состояния лирического героя употребляется синонимичное наречие «ныне»: «*Ныне* мысль моя не сжата / И свободны сны мои». Правда, в дальнейшем это «ныне», приобретая приставку («И один я пью отныне!»), начинает указывать не столько на настоящее-сиюминутное, сколько на настоящее, ставшее неизменным и вечным. В тексте Вяземского конкретных показателей времени нет, но его фиксирует сама временная форма глагола «пить» («я пью») – та же самая, что и в стихотворении Боратынского.

Однако, существуя в настоящем, герои обоих стихотворений стремятся унести мысль в прошлое. Лирический герой стихотворения «Бокал» просит «друга Аи»: «Сердцу милые преданья / Благодатно оживи / Или прошлые страданья / Мне на память призови!»

Преодоление времени оказывается возможным лишь благодаря вину и памяти, причем для тоскующего человеческого сердца в прошлом одинаково драгоценны и радости («милые преданья»), и «прошлые страданья». Как писал М. И. Гиллельсон, именно «минувшее» является наиболее значимой временной категорией для Вяземского, чья устремленность «в прошлое нашла свое выражение в мемуарной лирике, в поэзии воспоминаний» и чье стихотворение «Друзьям» «можно поставить эпиграфом ко многим поэтическим “тостам” поэта»¹⁰. В «Друзьях» память – связующее настоящее и прошлое начало. Памятью преодолеваются все границы – пространственные, временные, экзистенциальные. Благодаря ей одиночество исчезает – в памяти герой соединяется с давно умершими друзьями. Но вместе с тем память выявляется и общий трагизм. Смерть властвует не только в физическом пространстве («в могилах немых»), но и в духовном. Боратынский прямо сопоставляет положение поэта в чуждом ему современном

¹⁰ Гиллельсон М. И. Петр Андреевич Вяземский. Жизнь и творчество. Л.: Наука. 1969. С. 352.

мире «как бы во гробе»¹¹. У Вяземского лирический герой тоже своего рода «живой мертвец», ибо не успел умереть со своим поколением. Отсюда и общий мотив немоты: «немотствующая пустыня», в которую должен удалиться от мира (а следовательно, и умереть для мира) пророк у Боратынского, «могилы немые» у Вяземского, а дальше неявная, но очевидно выстраивающаяся ассоциативная цепочка немоты поэта, которому лучше безмолвствовать, у которого не осталось иного собеседника в мире, кроме бокала или кубка. Не отсюда ли тягостная тавтологичность текста стихотворения Вяземского? – навязчивые повторы, переходящие в стенание, когда в пяти строфах этого текста существительное «друзья» появляется семь раз, а если с заглавием, то и восемь.

В стихотворении «Друзьям» возникает еще одна временная оппозиция «изменчивое» – «постоянное». Рефреном звучат слова: «Не многих, но верных друзей, / Друзей неуклончиво-строгих / В соблазнах *изменчивых* дней». Выясняется, что несомненными достоинствами друзей лирического героя, с его точки зрения, являются верность, строгая «неуклончивость», способность быть постоянными в своих идеалах и убеждениях в противовес быстро сменяющимся веяниям времени. Этой оппозиции нет в стихотворении «Бокал», зато она ощутима в посвящении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», открывающему «Сумерки», где внешние изменения в жизни «счастливого сына уединенья» вовсе не свидетельствуют о внутренней измене идеалам прежней дружественной плеяды, разрозненными звездами которой ощущает себя и своего друга сам поэт.

Эта субъективная, этическая составляющая при осмыслении категорий пространство и времени в рассматриваемых текстах делает немаловажным вопрос о том, как лирические герои стихотворений относятся к своему одиночеству: ситуация – «я пью один» – для них вынужденная или сознательно избранная?

Ответить на этот вопрос, на самом деле, не так просто, как это может представиться изначально. Наиболее прозрачной кажется

¹¹ Боратынский «Князю Петру Андреевичу Вяземскому». Указ соч. С. 271.

ситуация в стихотворении Вяземского: одинокий пир лирического героя явно вынужденное состояние, потому что его друзья либо находятся далеко, либо их уже нет среди живых, их общество герою недоступно, ему остается только пить «за здоровье» или «в память».

Особенно очевидно это в сравнении со знаменитым пушкинским «19 октября» (1825). Одинокий пир («Я пью один; вотще воображенье / Вокруг меня товарищей зовет; / Знакомое не слышно приближенье, / И милого душа моя не ждет») здесь, без сомнения, явление вынужденное – поэт находится в ссылке и разлучен чуждой ему властью с близкими друзьями. Однако, поднимая в печальном одиночестве свой бокал за лицейское братство, он уверен, что духовно един с друзьями, что не забыт ими и что пируют они, несмотря на разделяющее их расстояние, все-таки все вместе («Я пью один, и на берегах Невы / Меня друзья сегодня именуют»). В этом кардинальное отличие ситуации «я пью один» у Пушкина от одинокого упоения лирических героев Боратынского¹² и Вяземского. Пусть в «19 октября» невольно задается биографический сюжет, схожий с тем, что породил стихотворение «Друзьям» Вяземского («Несчастный друг! среди новых поколений / Докучный гость и лишний, и чужой, / Он вспомнит нас и дни соединений, / Закрыв глаза дрожащею рукой...»), но сама тональность этого будущего одинокого пира, по Пушкину, все же не должна быть минорной: «Пускай же он с отрадой хоть печальной / Тогда сей день за чашей проведёт, / Как ныне я, затворник ваш опальный, / Его провел без горя и забот».

Тональность стихотворения «Бокал» вроде бы более оптимистичная, чем у Вяземского. Шесть строф «Бокала» отмечены лишь одним употреблением слова «друг» – собственно в обращении к вину: «Чем душа моя богата / Все твое, о друг Ай!». Также один раз здесь употребляется слово «дружба», но она ненастоящая – поэт характеризует ее эпитетом «ложная». Возникает ощущение, что герой стихотворения «сладостлюбец

¹² Об отличии ситуаций «я пью один» в стихотворении «Бокал» и «19 октября» Пушкина см.: Рудакова С.В. Системность художественного мышления Е.А. Боратынского-лирика. Дисс. ... доктора филол. наук. Магнитогорск. 2014. С. 389-396.

вольнодумный» только рад остаться наедине с «другом Аи», а не быть вместе с «братъей шумной».

Однако Боратынского, которого Пушкин называл «певцом пирров», уже в молодости характеризует «неполнота упоения, невозможность его разделить и в вакхических ситуациях»¹³. Отметивший эту особенность С.Г. Бочаров приводит в качестве примера стихотворение «Уныние», написанное в 1821 году, когда поэту был всего 21 год. Что же удивляться, если лирический герой стихотворения 1835 года осознанно выбирает «одинокое упоенье», воспевая открывшуюся возможность полностью постичь «отравы бытия», «Откровенья преисподней / Иль небесные мечты»? И тем не менее: неужели в стихотворении, обретшем «второе рождение» в «Сумерках»¹⁴ – в книге «философических ответов, данных с позиции сверхзнания»¹⁵, открывающейся стихотворным посвящением другу – «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», поэт и в правду предпочитает радости одиночества друзьям? Конечно же, нет.

Толпа, от которой ограждает свое существование лирический герой, – это чуждые ему люди, не способные его понять. Называя дружбу «ложной» поэт, естественно, не имеет в виду истинных друзей, тех, кто в прошлом делил с ним радости познания истины. Не желая замещать истинную дружбу ненастоящей, поэт остается в одиночестве, так как понимает, что «святые надежды» можно разделить либо с теми, кто их способен понять, то есть

¹³ Бочаров С.Г. Праздник жизни и путь жизни // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 204.

¹⁴ Среди исследователей нет единого мнения о том, каково место стихотворения «Бокал» в книге «Сумерки». Одни полагают, что оно входит в группу стихотворений, объединенных темой «поэт и толпа», где центральным является стихотворение «Последний поэт» (см.: Власенко А. И. Поэтический сборник «Сумерки» как художественное единство // Вестник Московского университета, Сер. 9. Филология. 1992. № 6. С. 20-27). Другие, наоборот, называют этот текст одним из центральных в книге (см.: Зуев Н.Н. Боратынский: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 53). А такой поэт, как Иосиф Бродский, просто считал «Бокал» самым лучшим стихотворением в этой поэтической книге Боратынского.

¹⁵ Песков А.М. Е.А. Боратынский. Очерк жизни и творчества. // Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского. 1800–1844. / сост. Песков А.М. М. Новое литературное обозрение.1998. С. 43-44.

с «близкими друзьями», либо с «бокалом уединенья». На подозрительность восклицательных интонаций в этом стихотворении обратил внимание С. Г. Бочаров. Он пишет, что здесь, в этом тексте «апофеоза явственно отдает отчаянием». И замечает, что в другом стихотворении книги «Сумерки» – в «Осени», «одинокий пир оборачивается тризной»¹⁶. Трагизм, вынужденность одиночества подтверждаются и частотностью употребления Боратынским слов с семантикой одиночества: их в этом стихотворении пять.

В «Друзьях» дважды повторяющимся определением «одинокие» лирический герой Вяземского характеризует и себя, и своих друзей. Умершие (среди них, несомненно, и Жуковский, и Пушкин, и Батюшков, и автор стихотворения «Бокал») одиноки в своих немых могилах, а живые, как и сам лирический герой, одиноки потому, что находятся «среди чуждых сердцам их людей».

Таким образом, для лирических героев и Боратынского, и Вяземского «пир в одиночку», «уединение оказывается хотя и вынужденной, но предпочтительной формой существования»¹⁷. Предпочтительной такая «форма существования» становится в силу того, что желанное общество друзей невозможно. Общество же «глупцов ревнивых» лишь усиливает трагизм одиночества. Ситуация «пир в одиночестве» в стихотворениях «Бокал» и «Друзьям» – это попытка воссоздания желанной, но невозможной ситуации «пир с друзьями».

Таким образом, тема дружбы и пира в стихотворениях Боратынского «Бокал» и Вяземского «Друзьям» получает, в отличие от романтической традиции, новое осмысление. Пир лирических героев этих стихотворений – это одинокое «упоенье», наполненное не вдохновенной беседой с собратьями по перу, а размышлениями о законах бытия или воспоминаниями. При этом одинокий пир воспринимается как пусть неявный, но все-таки вызов

¹⁶ Бочаров С.Г. «Обречен борьбе верховной...» //О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 102.

¹⁷ Дарвин М.Н. Художественный мир «Сумерек» Е.А. Баратынского. // Дарвин М. Н. Русский лирический цикл. Красноярск, 1988. С. 97-119.

современности, которой чужд поэт и с которой он предпочитает не иметь ничего общего¹⁸.

Традиция одинокого пира нашла отражение и в русской лирике начала XX столетия. В.С. Баевский отметил, что к посланию П.А. Вяземского «Друзьям» восходит стихотворение О.Э. Мандельштама «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...» (1931):

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розу в кабине ролсь-ройса и масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливоч альпийских кувшин,
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Я пью, но еще не придумал – из двух выбираю одно –
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино¹⁹.

Исследователь указывает на совпадения заздравной темы, ритмико-интонационных фигур. Как предполагает В.С. Баевский, Мандельштам начал писать свой текст трехстопным амфибрахией – «традиционным русским балладным размером, которым написано и стихотворение Вяземского», о чем «свидетельствуют изысканные внутренние рифмы двух первых двустопных Мандельштама», и лишь затем соединяет строки и дописывает текст шестистопным амфибрахией. Причем даже сам выбор вин в конце стихотворения Мандельштама – или шипучее и веселое асти-спуманте или *le vin de Papе* – В.С. Баевский возводит к рассказу

¹⁸ В.И. Коровин в очерке о Вяземском отметил: «<...> вскоре после смерти Пушкина Вяземский, как и Баратынский, перестал ощущать единство с новым поколением» (Коровин В.И. Счастливы Вяземский // П. Вяземский. Стихотворения. / Сост.вступ. ст. и прим. В.И. Коровина. М.: Советская Россия. 1978).

¹⁹ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда. С. 158.

Вяземского о том, что «именно эти вина экзотичностью своих названий поразили в детстве его воображение»²⁰.

Мы бы добавили к этому перечню и общие образы – вино и цветы (розы²¹), а также сам принцип совмещения противоположного – сладостного и горького: вина и слез, алых и черных розы, жизни и смерти, немногих близких и многих чужих у Вяземского, музыки сосен, бискайских волн, альпийских сливок, асти спуманте и желчи, бензина, хинина и папского замка вина у Мандельшиама.

Несмотря на то, что эту гипотезу В. С. Баевского, высказанную еще в 1975 году²², в устной беседе с ним не поддержали знатоки творчества Мандельштама (К. Ф. Тарановский, Б. Я. Бухштаб) и Вяземского (Л. Я. Гинзбург), а вдова поэта, Надежда Яковлевна, уверяла в своих воспоминаниях, что текст воспринимался самим автором исключительно как юмористический²³, мы вслед за А. К. Жолковским склонны рассматривать это стихотворение скорее как поэтический автопортрет, как дерзкое, провокативное, но все-таки серьезное авторское «credo». «В своей приверженности “ценностей незыблемой скале”, – писал А. К. Жолковский, анализируя это стихотворение, – ОМ был скорее одинок. Но слыша со всех сторон обвинения и поучения, поэт решительно, иногда

²⁰ Баевский В. С. Три сюжета о Мандельштаме // Знамя. 2007. № 2.

²¹ О розе как о традиционном символе смерти как у немецких предромантиков и романтиков, так и у Мандельштама см.: Арьев А. Ю. К вопросу о розе (По поводу книги Омри Ронена «Поэтика Осипа Мандельштама»). Предисловие М. Л. Гаспарова. СПб.: «Гиперион», 2002, 240 с.) // Звезда. 2002. № 12. С этой же традицией, несомненно, связаны и тургеневское стихотворение в прозе «Как хороши, как свежи были розы...», и стихотворение Игоря Северянина «Классические розы», где розы бросают поэту на/в гроб.

²² Баевский В. С. Стихи Блока как текст и подтекст // Тезисы Первой Всесоюзной (III) Конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX в». Тарту: ТГУ. С. 63-68.

²³ «Говорил: они даже не заметили, какое я невероятное вино выбрал... Шенгели написал смешной ответ в стиле Тихонова против колониализма... Принял их всерьез. О. М. смеялся» (Мандельштам Н. Я. Книга третья. Париж, 1987. С. 154). См. об этом, а также о статье З. Г. Минц «Военные астры» в комментариях А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера к изд.: Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. Переводы. М.: Худ. лит., 1990. С. 510-511.

с иронией, настаивал на своем <...> Таким образом, расстановка сил и действующих лиц более или менее ясна: <...> поэта обвиняют в приверженности паразитарной идеологии и культуре и невнимании к совершающемуся вокруг; он одиноко, но решительно и иронично отстаивает свою шкалу ценностей.

Изображение ситуации <...> с точки зрения обвиняемого поэта и составляет, по нашему мнению, исходную задачу стихотворения. <...> Готовым предметом, совмещающим выбор перволичной формы, совпадения начала тоста с началом стихотворения, формулы тоста (“пить за”) и, наконец, размера (3-ст. амфибрахий), является, по-видимому, цитация из “Друзьям” Вяземского (*Я пью за здоровье немногих, Немногих, но верных друзей..* (1862)), отмеченная Баевским (1975); перекличка с ним возможна также по линии ‘верности прошлому’, ‘вызова окружающим’ и ‘элитарности’. Эта отсылка соответствует общему тону стихотворения, представляющего своего рода криптограмму верности ОМ своим друзьям и общему поэтическому прошлому (знаменательны в частности “гумилевские” обертоны в трактовке эполет и колоний); ср. вызывающее заявление ОМ на вечере в Ленинградском Доме Печати в начале 1933 г.: он “закинул голову, глаза его засверкали.... – Я друг моих друзей!.. Я современник Ахматовой!..”²⁴.

С нашей точки зрения, то, что стихотворение напрямую связано с анализируемой нами традицией одинокого пира (хотя, как показывает анализ А. К. Жолковского, этот пир скорее происходит в мечте, чем в реальности, – поэт лишь намеревается пить, но для тостов у него еще даже нет вина) подтверждается не только совпадениями с текстом Вяземского, но и мандельштамовскими раздумьями о Боратынском тех же лет.

Боратынский, наряду с Тютчевым, как справедливо отмечал Д. М. Сегал, – это два поэта, которые, «по всей вероятности, оказали центральное формирующее влияние на творчество раннего

²⁴ Жолковский А.К. Я пью за военные астры... Поэтический автопортрет Мандельштама// Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Лос-Анджелес, 1986. С. 204-227.

Мандельштама»²⁵. Здесь не только «текстуальное освоение» Боратынского и Тютчева, прослеженное в работах Е. А. Тоддеса и О. Ронена, но и попытка «дать *свое* толкование мира, природы, как это могли бы сделать теперь Тютчев и Боратынский, но от *своего* имени в материале *своей* личности»²⁶.

Эти слова вполне справедливы и по отношению к позднему Мандельштаму. Недаром в 1932 году возникают строки о Боратынском в знаменитом мандельштамовском стихотворении «Дайте Тютчеву стрекозу...»: «Баратынского подошвы / Раздражают прах веков. / У него без всякой прошвы / Наволочки облаков»²⁷. А в 1931 году создается стихотворение «Еще далёко мне до патриарха...»²⁸, зачин которого перефразирует стихотворение Боратынского «Еще, как патриарх, не древен я; моей...», входящее в тот же сборник «Сумерки», что и «Бокал».

Боратынский пишет свой текст, вспоминая прошлое, в прошлое обращен и взгляд Вяземского. Мандельштам вроде бы тоже всматривается в давнопрошедшее (недаром сам образ военных астр возвращает к середине 1910-х годов, к временам Первой мировой), но «сладостный союз», издревле связующий поэтов, дает ему возможность понять, что это прошлое, на самом деле, не что иное как дружеское послание будущему – тем друзьям, которых поэту еще предстоит обрести через столетия, невзирая на непонимание современников, и эта уверенность в обретении собеседника через века исцеляет душу творца от тоски одиночества. «<...>если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни

²⁵ Сегал Д.М. История и поэтика у Мандельштама: А. Становление поэтического мира // Cahiers du monde russe et soviétique. 1993. Vol. 34. N 34-3. P. 370.

²⁶ Там же.

²⁷ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. С. 178.

²⁸ Там же. С. 165.

другую реальность»²⁹, – писал Мандельштам в посвященном Боратынскому эссе «О собеседнике», опубликованном в 1913 году в журнале «Аполлон». В начале этого же эссе читаем: «У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы»³⁰. Начало этого пассажа словно перелагает нам сюжет стихотворения Вяземского, а далее автор статьи уподобляет себя нашедшему послание мореплователя-Боратынского и таким дружеским посланием из прошлого в будущее оказывается для него поэзия Боратынского.

Традиция одиноких пиров жива до сих пор, и в XXI веке. В 2008 году вышла книга Бахыта Кенжеева «Крепостной остывающих мест»³¹, которая воспринимается критиками как «рубежная», как «живое доказательство связи легендарного литературного прошлого, к которому автор принадлежит как свидетель и участник, и литературного настоящего»³². Именно в этой книге мы находим датированное январем 2007 года и опубликованное сначала в журнале «Октябрь» (2007 № 10) стихотворение «Зачем я пью один сегодня? Как тридцать восемь лет назад...». В 2011 г. оно вошло в сборник поэта «Послания».

Перед нами еще один поэтический автопортрет, колеблющийся между мемуарной зарисовкой и антологической лирикой: одинокий поэт, он же «юнец гриппозный», бродящий по улицам тридцать восемь лет тому назад, и он же, вероятно, орфей (с принципиально маленькой, нарицательной, обобщающей, буквы) в ночном аиде. Тут и сон – «спит время» и вместе с ним грезит о прошлом сам автор. Тут и (в соответствии с падением снега)

²⁹ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 10.

³⁰ Там же. С. 6. См. также: Гельфонд М.М. Традиция Боратынского в лирике XX века: Дис. ... канд. филол. Наук. Н. Новгород, 2004. Глава II. Боратынский в лирике «серебряного века». Параграф «Проблема адресата в лирике Боратынского и Мандельштама» (параграф «Проблема адресата в лирике Боратынского и Мандельштама»).

³¹ Кенжеев. Б. Крепостной остывающих мест. Владивосток: Рубеж, 2008.

³² Вежелян Е. Бахыт Кенжеев. Крепостной остывающих мест // Знамя. 2009. № 11.

вертикально организованное пространство от аида (преисподни) до небес, где «ангелам спокойным январским пламенем гореть». Тут и совмещение противоположностей – юности и старости, холода (снега) и огня (заката), тленной беззвучной рукописи и нетленного звучного устного слова, ангелов и агнцев, орфеев и бродящего по бульварам простуженного юнца-поэта, бутылки крепкого (вина) и ручья в подземном аиде, начала жизни и ее заката, жизни долгой, накаленной, горящей, но не сгорающей в ледящем новогоднем, предрождественском пламене, как неопалимая купина.

Одно, кажется, тут отсутствует – тема дружества, а вместе с ней теряется конкретность изображения взаимоотношения человека с реальным миром, вернее, она приобретает вневременной, внеисторический, чисто ассоциативный характер. Странствие героя по пустынному городу, миру, вселенной, где никого нет, кроме тьмы и белого снега, кроме холодного огня и далеких небесных агнцев и ангелов. Вместе с тем возникает тема болезни, пожалуй, неисцелимой, как неисцелимо больно само время, теряющее теплоту в эпоху «остывающих мест», охладевших человеческих душ и привязанностей. Да и от прежних пиров остается лишь зажатая в руке странника «бутылка крепкого», которая, видимо, никогда не утолит его болезненной жажды, как не исцелит орфеев на «загробном пиру» подземный ручей в аиде. Лишь культурно-исторически можно объяснить то, что здесь оставлено за текстом, то, что «в неофициальной культуре 70-х, откуда родом Кенжеев, пьянство – метафора независимости, политической в том числе», что для него пьющие воины-поэты – пророки будущего апокалипсиса, что в его строках из другого стихотворения [«Вольно зиме-заочнице впотьмах...»]:

Но легче мне: я знаю слово “мы”.

Немного нас, лепечущих и пьющих,

с копьём неповоротливым из тьмы

на всадников безглазых восстающих <...>

ощущаются «блоковские “Скифы”. “Нас тьмы, и тьмы, и тьмы...”», причем «скифы и безглазые всадники контаминируются в рамках единого мифа, мифа о поэтическом воинстве» – одного «из стержневых для поэтической реальности Кенжеева»³³.

³³ Там же.

Ю. В. Манн
(Москва, Россия)

ИЗ ЖИЗНИ ОДНОГО ЖАНРА (ПОВЕСТЬ Н.В. ГОГОЛЯ «РИМ» ГЛАЗАМИ ЕВРОПЕЙЦЕВ)

1

Жизнь литературного жанра, как это хорошо показано в известной монографии Леонида Генриховича Фризмана об элегии – сложный процесс, изобилующий коллизиями, случаями подчинения одного жанра другому, их «союзу», взаимному влиянию или, наоборот, борьбе и отторжению.

Предлагаемые заметки посвящены произведению только одного жанра – гоголевской повести «Рим». И не всем аспектам ее судьбы, но только одному, – тому, который называют общественно-художественной рецепцией. И рецепцией не на всем хронологическом ее протяжении, но только на начальной стадии.

«Рим» в этом отношении представляет особый интерес. Дело в том, что повесть принадлежит к тем произведениям Гоголя, с которыми в большой мере связано вхождение русского писателя в мировую литературу. Впечатляет уже количество переводов, постоянно умножавшихся и вызывавших живой интерес зарубежного читателя.

Первый перевод «Рима» появился при жизни писателя, – в 1844 г. повесть была издана на немецком языке (Rom. //Europa. Chronik der gebildeten Welt. Hrsg. Von A. Lewald. 1844, Bd. 4). Затем, после длительного перерыва, в 1877 г. повесть была опубликована на польском, а в 1883 г., вместе с другими гоголевскими повестями, на итальянском языке¹. Сборнику предшествовало предисловие, в котором, в частности, отмечалась связь «Рима»

¹ См.: Библиография переводов на иностранные языки произведений Н.В. Гоголя. Сост. М.С. Морщинер, Н.И. Пожарский, М., 1953, с. 58; (далее сведения о переводах приводятся по этой книге, с добавлением в скобках других источников).

с «Вечерами на хуторе близ Диканьки»; эта связь, как видно, была близка, много говорила итальянскому автору: «Лишь душа великого художника /.../, лишь человек, рожденный среди поэтического и славного своим прошлым народа, мог испытать при виде Италии чувства радости, гордости и невыразимой грусти, которые повсюду бросаются в глаза в его «Риме»².

В 1938 г. в Париже вышел французский перевод повести; в более же позднем французском издании петербургских повестей (2007), в которое вошел «Рим», автор послесловия Жан-Филипп Жаккар назвал повесть «самым удивительным заключением» петербургского цикла³.

Для западноевропейских литераторов, особенно итальянских, «Рим» явился свидетельством глубокого знания русским писателем итальянкой жизни. А это значит – западноевропейской жизни вообще. Такое представление сложилось еще до публикации повести и восходило, очевидно, к устным гоголевским рассказам, с появлением же произведения это убеждение еще более окрепло. Так А. О. Смирнова-Россет связала воспоминания Шарля Огюста Сент-Бева о встрече с Гоголем (которая имела место в июне 1839 г. на пароходе, направлявшемся из Чивита-Веккия в Марсель) непосредственно с «Римом»: «...Николаю Васильевичу, как художнику, говорил весь Рим особенным языком. Это сильно чувствуется в его отрывке «Рим». S-te Veuve говорит, что ни один путешественник не делал таких точных и вместе оригинальных наблюдений; особенно поразило его замечание Гоголя о трастевринах и собрание нескольких песен почти никому незаметной, но весьма особенной группы римлян...»⁴. С именем Гоголя связывают открытие, или по крайней мере, участие в открытии итальянского поэта Белли, и то что эту миссию осуществил иностранец,

² См.: Касаткин А.А. Гоголь и простые люди Италии. //Гоголь. Статьи и материалы. Л., 1954, с. 294; см. также: Сапрыкина Е.Ю. Гоголь и традиции итальянской сатиры. // Гоголь и мировая литература, М., 1988, с. 80).

³ Грев Клод де. Восприятие Гоголя во Франции на рубеже XX и XXI веков. 1980-2009. //Феномен Гоголя, СПб., 2011, с. 770).

⁴ Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. М., 1989, с.31-32.

представитель другой культуры, не могло не произвести сильное впечатление на современников⁵.

Популярности повести содействовало и то, что в ней описывались или подразумевались реальные события и лица из итальянской жизни. Среди этих событий – знаменитый римский карнавал, о котором вдохновенно как поэт и в то же время как знаток народного быта поведал Гоголь в письме к А. С. Данилевскому (2 февраля н. ст. 1838 г.). Среди же реальных лиц – Виттория Кальдони, крестьянка из городка Альбано Лациале, знаменитая красавица, которая вдохновляла многих художников и, возможно, явилась прототипом гоголевской Аннунциаты⁶.

Как известно, рецепция художественного текста определяется не только ассоциациями с предшествующими или современными ему фактами, но и с фактами будущими, вплоть до той границы, где произведение встречается со своим читателем, – граница же эта с ходом времени все время передвигается. Для «Рима» такую роль «опережения времени» сыграла внезапно возникшая параллель между Гоголем и Иосифом Бродским: «Несмотря на то, что каждый из них по-своему видел и чувствовал Вечный город, их сближало то, что Бродский удачно выразил тремя словами: «Рим, человек, бумага» («Римские элегии»). Рим давал мощный толчок творчеству, здесь охватывало «непреодолимое желание писать». Отсюда еще одна точка сближения: «Подобно Гоголю, который в письмах бесчисленное количество раз обыгрывает сочетание «Рим – рай», «Рим» – «земля обетованная» /.../, Бродский также чувствует себя здесь счастливым»⁷.

⁵ См. Солонович Евгений. Господин Гоголь сказал мне... Римские сонеты Джузеппе Джоакино Белли. //Октябрь. 2009, №3. с. 149-151.

⁶ См.: Джулиани Рита. «Девушка из Альбано». Виттория Кальдони-Лапченко в русском искусстве, эстетике и литературе. Перевод с итальянского А.В. Ямпольской. Рим. 2012. Ср.: Maguire Robert A. Exploring Gogol. Stanford, California. 1994, p. 128.

⁷ Джулиани Рита. «Поговорим о Риме»: Николай Гоголь и Иосиф Бродский. //Nel mondo di Gogol'. В мире Гоголя. /2012/, с. 54, 57. Характерна формулировка названия и другого исследования этого автора: Джулиани Рита. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. Перевод А.В. Ямпольской, 2009. (курсив – мой – Ю.М.). Гоголевская параллель: Рим-рай – актуализирует традицию «Божественной комедии»

Однако потенциал повести определяется не только индивидуальными параллелями, какими бы значительными они ни были, но и запечатленной в ней «философией культуры» («die Kulturphilosophie Gogol's» – выражение Дмитрия Чижевского из его разбора «Рима»⁸). Сердцевина этой философии – понимание любви как божественного откровения и женской красоты как могучего облагораживающего фактора. В этой связи многократно указывалось на переключку фразы из гоголевской повести: «Разве для того зажжен светильник, сказал Божественный учитель, чтобы скрывать его и ставить под стол», – с евангельским текстом: «для того ли приносится свеча, чтобы поставить ее под сосуд или под кровать?» – (Мк., 4, 21; см. также: Лк.11, 33). Толкование эпизода со свечой (светильником) дает также Лоренцо Амберг⁹.

В развитие этой мысли весьма неожиданно, но убедительно прозвучала и проведенная немецким ученым параллель между переживаниями римского князя при встрече с красавицей Аннунциатой и сценой перерождения Савла, будущего апостола Павла, по пути в Дамаск¹⁰.

2

Таким образом гоголевская повесть легко и свободно вошла в западноевропейский художественный и философский контекст. В отечественном литературоведении (прежде всего В. А. Десницким в 1936 г.) уже была подчеркнута необходимость выявления связей и переключек гоголевского текста с произведениями Стендаля «Прогулки по Риму» (*Promenades dans Rome*, 1830) и «Пармская обитель» (*La chartreuse de Parme*, 1839). Такое сопоставление

(Бароти Тибор. Традиция Данте и повесть Гоголя «Рим». // *Studia Slavica*. XXIX. (1983), с. 173-181).

⁸ См.: Tschizewskij Dmitrij *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Die Romantik, Muenchen, 1977, S. 109.

⁹ См.: Amberg Lorenzo. *Kirche, Liturgie und Froemmigkeit im Schaffen von N.V. Gogol*. S. 134.

¹⁰ Keil Rolf-Dietrich. *Gogol'und Paulus*. // *Die Welt der Slaven*. Jahrgang XXXI. N.F.X., Muenchen, 1986, S. 91-92; ср. также: Вайскопф Михаил. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002, с. 321.

тем более оправданно, что автор «Рима», по-видимому, был знаком с этими произведениями, – их названия фигурируют в списке книг, подаренных Гоголем А. С. Данилевскому (список составлен не ранее 1839-1840 г.). Решение этой задачи, считает исследователь, приведет к выводу, «что Гоголь может (и должен!) быть поставлен в более широкий и сложный круг литературных связей и соприкасаний /так!/, чем это делалось до сих пор»¹¹.

Этот призыв был услышан современным немецким литературоведом, дополнившим список возможных образцов для сопоставления с «Римом», – здесь и «Три города» («Les Trois Villes») Эмиля Золя, и «Изменение» («La modification») Мишеля Мари Франсуа Бютера¹². В образе Рима реализуется та тенденция «жизни в красоте», которую «русская эсхатологическая эстетика от Гоголя, затем через Достоевского и до Соловьева и Бердяева, рассматривает как задачу развития человечества». «Поэтому вполне справедливо и то, что Зеньковский и Чижевский интерпретируют повесть «Рим» как выражение эстетической утопии Гоголя»¹³. «Философия культуры», или философия любви, тесно увязывается со структурой повести, что характерно для современных тенденций поэтики. Эту связь выразительно передает подробно исследованный Д. И. Чижевским тип гоголевской метафоры, так называемой «метафоры вверх», которая, в отличие от «метафоры вниз», тяготеет к «гиперболическому изображению прекрасного». «Именно «Рим» и напечатанные пятью годами позже «Выбранные места...» показывают, что Гоголь идеологически не переставал быть романтиком...»¹⁴. Средоточие же романтики – образ красавицы, его структура.

¹¹ Десницкий В.А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя. // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2, М.-Л., 1936, с.59.

¹² Zelinsky Bodo. Russische Romantik. Koeln. Wien. 1975. S.392.

¹³ Там же, с. 393; Б.Целинский ссылается при этом на следующие источники: Zen'kovskij V. Die aesthetische Utopie Gogols. //ZSIPh. XIII, Leipzig, 1936. S. 22; Tschizewskij D. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhundert. <B.> I. S. 109.

¹⁴ Чижевский Дмитрий. Неизвестный Гоголь, //Новый журнал, Нью-Йорк, 1951. т. 27, с.134; см. также: Чижевский Д.И. Неизвестный Гоголь. Сопроводительная статья В.А. Врубель, //Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. М., 1995, с. 226.

Подчеркнуто, что описание Аннунциаты строится по канонам «изобразительного или архитектурного произведения»¹⁵. Определена временная организация повести, демонстрирующая три типа времени: *время действия* («в нем разворачиваются события, относящиеся к непосредственному действию повести»), *время факты* («общий отрезок времени, охватываемый текстом», включая «вставные ретроспективные эпизоды») и *время повествования* (то, «которое требуется в среднем на прочтение повести») ¹⁶. Прослежена и символика повести, подчиняющаяся антитезе подлинного и искусственного: с одной стороны, *свет* как нечто первичное, с другой – *блеск* как его отражение; здесь и свечение «газового фонаря» («связь газового освещения с силами зла, его демоничность были зафиксированы еще в «Невском проспекте», где свет фонаря зажигает сам демон...») ¹⁷.

В жанровом аспекте высказано замечание об отражении в «Риме» принципов «романа воспитания» (*Bildungsroman*), только набравшего в русской литературе силу ¹⁸. Эти элементы, согласно мнению названных исследователей, включаются в общее развитие Гоголем дантовской традиции ¹⁹. Отмечено и проявившееся в повести движение гоголевского стиля в целом. Этот стиль своей настроенностью на логику и точность («auf Logik und Praezision») восходит, по мнению немецкого исследователя, к прозе Пушкина ²⁰.

¹⁵ Pedrotti L. The Architecture of Love in Gogol's «Rome» // California Slavic Studies. VI. Los Angeles. 1971. P. 25.

¹⁶ Джулиани Рита. Время в повести Н.В. Гоголя «Рим». // Н.В. Гоголь: материалы и исследования Вып. 2, М., 2009, с. 333.

¹⁷ Szerjak Milana. Возвращение «блудного» князя. По повести Н.Гоголя «Рим». // Гоголь и 20 век., Budapest, 2010, с.257.

¹⁸ Griffiths Frederick T, Rabinowitz Stanley J. The Death of Gogolian Polyphony: Selected Comments on Selected Passages from Correspondence with Friends. // Essays on Gogol. Logos and the Russian Word. Evanston, Illinois, 1992. P. 160.

¹⁹ Гриффитс Фредерик Т., Рабинович Стэнли Дж. Третий Рим. Классический эпос и русский роман. От Гоголя до Пастернака. Спб., 2005, с. 22 (перевод с английского); см. также: Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Монография, 2-е изд., исправл. и доп., 2012, с. 179).

²⁰ Braun Maximilian. N. W. Gogol. Eine literarische Biographie. Muenchen, 1973, S. 214.

В то же время и стилистически и содержательно в «Риме» предвосхищается манера второго тома «Мертвых душ»²¹.

Тщательно рассмотрена цветовая гамма повести. «Результаты подсчетов подтверждают существенное отличие «Рима» от других повестей Гоголя»: на первом месте по частотности белый и красный, за ними следует черный, золотой, синий, желтый, серебряный, зеленый, медный...²² Обилие цветовых обозначений создает в целом контраст между светом и тенью, определяющий антитезу: Рим – Париж. За этой антитезой угадывается другая – соответственно Москвы и Петербурга. Париж (как и Петербург) – сосредоточие меркантильного, искусственного, показного, эгоистичного; Рим (как и Москва) – воплощение бескорыстия, естественности, подлинной красоты и поэзии²³. «Петербург – это город – фантазм, а Рим – город-антифантазм²⁴. Между тем следует иметь в виду, что такого рода однозначные антитезы не в природе гоголевского стиля. Так, например, гоголевская параллель Москвы и Петербурга (прежде всего в статье «Петербургские записки 1836 года») приводит к выводу, что при всех преимуществах старой столицы есть свои достоинства и у столицы новой, с присущей ей регулятивностью, дисциплиной и пафосом государственности²⁵.

В этой связи знаменателен обмен репликами Гоголя и Белинского по поводу публикации «Рима». В ответ на упрек критика, что в повести отразились «косые взгляды на Париж и близорукие взгляды на Рим», Гоголь указал на нетождественность воззрений персонажа и звучания произведения в целом («Я бы был виноват, если бы даже римскому князю внушил такой взгляд, какой имею

²¹ Setschkareff V. N.V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin, 1953. S. 172.

²² Джулиани Рита. *Imago urbis et genius loci* в повести «Рим». // Гоголевский сборник, Вып. 2(4), СПб.- Самара, 2005, с. 98; см. также: Kauchtschischiwili N. Gogol' e la sua opera. Atti dei Convegni Lincei. 58. Roma. 1983. P. 142-143.

²³ Amberg Lorenzo. Kirche, Liturgie und Froemigkeit im Schaffen von N.V. Gogol'. S.135.

²⁴ Lachmann Renate. Город-Фантазм. Образы Петербурга и Рима в творчестве Гоголя. // *Studia Russica*. XXI. Budapest. 2004. С. 410.

²⁵ См. подробнее: Манн Ю. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007, с. 510-524; глава «Гоголевский образ Москвы».

я на Париж» – письмо к С. П. Шевыреву от 1 сентября н. ст. 1843 г.)²⁶. Признаки этой нетождественности, по-видимому, обнаруживаются в привязке оценок описываемых событий к восприятию главного персонажа («... он видел», «... увидел он» и т.д.), а также в легком намеке на возможность субъективных причин таких оценок («Нашедшая ли внезапно на него хандра дала ему возможность увидеть все в таком виде...» и т.д.). Но, очевидно, главным аргументом в пользу гоголевского утверждения должен был служить подзаголовок «Рима» – «Отрывок»: повествование еще не завершено, события не исчерпаны, и следовательно, невозможно заранее предсказать исход действия.

Итак, перед нами прошли эпизоды начальной рецепции гоголевской повести в западноевропейской (преимущественно итальянской) культуре. Особенности материала, построения коллизии способствовали, так сказать, быстрой натурализации произведения на западноевропейской (итальянской) почве. В то же время с самого начала проявилась и неоднозначность текста. История рецепции «Рима» – наглядное выражение сложности поэтической структуры, препятствующей извлечению из него некоего итогового, законченного смысла, или как принято было говорить в недавнее время – «идейного содержания». Этот смысл раскрывается и обогащается постепенно вместе с движением и развитием самой жизни.

²⁶ Гоголь Н.В. Полное Собр. Соч., / без указания места издания/, т., XII, 1952, с. 211.

Мария Кишондзер
(Любек, Германия)

ГОГОЛЬ В ОЦЕНКЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА И АНДРЕЯ БЕЛОГО

Творчество Н. В. Гоголя, несмотря на кажущуюся изученность, представляется по сей день некоторой загадкой, разгадывать которую приходится каждому поколению по-новому. В традиционном литературоведении Гоголь считался социальным сатириком, и его творчество рассматривалось только в социально-идеологическом ключе (основы такого подхода были заложены В. Г. Белинским). Однако параллельно с этой точкой зрения существовал и другой взгляд на творчество великого писателя, возникший в конце 19 – начале 20 века в основном под влиянием философии символизма. Характерными особенностями этого направления в гоголеведении можно считать попытки представить Гоголя асоциальным писателем, творчество которого „есть художественное откровение зла как начала метафизического и внутреннего, а не зла общественного и внешнего, связанного с политической отсталостью и непросвещенностью“ (Н. Бердяев). Примерно той же точки зрения на творчество Гоголя придерживался и Василий Розанов, который считал, что воздействие гоголевского творчества негативным образом сказалось на развитии русской литературы и русского общества в целом.

С позиций современной науки оба эти подхода кажутся односторонними и схематичными, что лишний раз убеждает в необходимости пересмотреть общепринятые стереотипы и подойти к изучению Гоголя непредвзято и объективно, учитывая положительный опыт прошлых исследований и новые тенденции в гоголеведении.

В этом контексте представляется интересным и актуальным вновь обратиться к оценке творчества Н. В. Гоголя двумя яркими

представителями русского символизма – Александром Блоком и Андреем Белым. Взгляды Блока и Белого на личность и творчество Гоголя, с одной стороны, определяются мировоззренческими и художественными установками символизма, а с другой стороны, в оценке феномена Гоголя проявилась творческая индивидуальность каждого из исследуемых авторов, обусловленная самой природой художественного таланта Александра Блока и Андрея Белого. Блок подходит к Гоголю как художник, его оценки творчества великого писателя в большей степени эмоциональные, чем рациональные. Белый воспринимает Гоголя как писатель-символист, как ученик, в какой-то мере развивающий черты его поэтики, и в то же время как исследователь, пытающийся охарактеризовать основные тенденции эволюции Гоголя-художника.

Наиболее глубокий и всесторонний анализ творчества Гоголя представлен в книге А. Белого „*Мастерство Гоголя*“ (1932). Исследование является одним из наиболее масштабных явлений в литературоведческом наследии русского символизма, автор пытается в нем не только показать закономерности поэтики Гоголя и особенности его художественной манеры, но и на примере творчества Гоголя выявить меру рационального и стихийного как в самом творческом процессе, так и во взаимодействии авторского и читательского сознаний. В то же время Белый в своем исследовании прослеживает развитие гоголевских традиций в русской литературе – от Достоевского до писателей 20 века: Блока, Маяковского, Сологуба, Мейерхольда, а также проводит типологические параллели между своим творчеством и творчеством Гоголя. Главы «Гоголь и Блок» и «Гоголь и Белый» в книге Белого в методологическом отношении абсолютно разные: если в главе «Гоголь и Блок» основное внимание уделяется сближениям социальной позиции обоих художников, то глава «Гоголь и Белый» строится в основном на стилистических наблюдениях¹. В настоящей статье не представляется возможным детально проанализировать отношение Белого к проблеме «Блок

¹ См.: Минц З.Г. Блок и Гоголь // Блоковский сборник 2. Труды второй научной конференции, посв. Изучению жизни и творчества А.Блока, Тарту, 1972, с .125.

и Гоголь», это – предмет отдельного исследования. Отметим только, что в оценке Гоголя Белый во многом испытал влияние блоковских идей, однако его интерпретация восприятия Гоголя Блоком подчас страдает субъективностью и односторонностью, общность между двумя великими писателями Белый видит в попытке уйти от своего класса, что, по мнению исследователя, приводит к утратам и невозполнимым потерям.

Однако если подойти к анализу публицистики Блока объективно и непредвзято, можно обнаружить более глубокие и многоплановые точки соприкосновения между художниками.

Основные линии рецепции Гоголя Блоком уже намечены в научной литературе, а именно, патриотическая тема, проблема народа и интеллигенции, образы колдуна, ветра, музыки и т.д. По мнению З. Г. Минц, отношение Блока к Гоголю претерпело эволюцию, каждый объект размышлений Блока становится символом-категорией, и смена этих символов-категорий, так же, как и принцип чередования «фантастического» и «бытового», дает в целом эволюцию «блоковского» Гоголя². Если в раннем периоде своего творчества Блока больше привлекают мистика и фантазмагоричность гоголевских произведений, то начиная с 1907-1908 гг., приоритетными для поэта становятся социальные, социально-этические и исторические проблемы, на первый план выдвигаются проблемы национальных судеб и национального характера.

С точки зрения исследуемой темы нам представляется интересным проанализировать эволюцию взглядов Блока на творчество и личность Гоголя на материале статей «Безвременье» (1906) и «Дитя Гоголя» (1909).

Стиль блоковской публицистики во многом сформирован под влиянием образов и символов классической русской литературы. Поэт всегда чутко ощущал веяния времени, но «тональность раздумья преобладает у него над интонациями уверенности»³,

² См.: Минц З.Г. Указ.соч.,с.128, 132- 134.

³ Максимов Д. О прозе Александра Блока //Александр Блок. Собр. соч.: В 8-ми т. М.-Л., 1962. Т.5. С. 698. В дальнейшем цит Блока по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.

поэтому мысль Блока всегда возникает «как открытие, как отражение поэтически найденной истины» (5, 698). Статьи Блока нельзя воспринимать как чисто исследовательские, в них явственно чувствуется художественное начало. Умозаключения поэта не всегда логически выстроены, иногда очень субъективны, однако точка зрения Блока-художника и мыслителя интересна оригинальным подходом к проблемам времени, эпохи, истории и, конечно же, литературного процесса в его развитии.

В статье «Безвременье» предпринята попытка определить основные линии родства между современной Блоку литературой и классическим реализмом 19 века. Основной особенностью русской литературы поэт считает ее способность к превращениям, преображениям: «Смерчи всегда витали и витают над русской литературой. Так было всегда, когда душа писателя блуждала около тайны преображения, превращения. И, может быть, ни одна литература не пережила в этой трепетной точке стольких прозрений и стольких бессилий, как русская...» (5, 76).

Используя символистскую терминологию, Блок называет трех так называемых демонов 19 века, определивших основные пути развития русской литературы. Это – Лермонтов, Гоголь и Достоевский. Выбор Блока характерен для символистских оценок русского литературного процесса. Все три демона, по утверждению поэта, мечтали о воплощении своих высоких идеалов, несли в себе идею «превращения», чувствовали приближение «смерча», т.е. каких-то трагических перемен, ощущали раздвоение в себе и в действительности (черта, определяющая все творчество Блока). Однако если Лермонтов и Гоголь, по мысли Блока, «восходили на вершины или спускались в преисподнюю, качая только двойников своих» (5, 79), т.е. умели отделить божественное от дьявольского, колдовское – от реального («колдуны смотрели с вещей улыбкой на кружение мглы, на вертящийся мир, где были воплощены не они сами, а только их двойники» (5, 79), то Достоевский в блоковской интерпретации пытался воплотить свои мечты о мировой гармонии, о боге, о России прежде времени, поэтому его герои обречены на небытие.

Безусловно, трактовка Блоком творчества и личности Достоевского представляется нам несколько односторонней и недостаточно убедительной, однако попытка выявления генезиса и путей развития русской литературы – от Лермонтова и Гоголя – к Достоевскому – актуальна и в контексте современных подходов к изучению литературного процесса.

Более интересной с типологической точки зрения является трактовка творчества и личности Гоголя в статье Блока «Безвременье». Проблема «безвременья» в широком смысле слова – это, по справедливому мнению З.Г. Минц, вопрос об исторических судьбах России⁴. Не случайно, работая над этой статьей, Блок был поражен совпадением своих мыслей и размышлений Андрея Белого о Гоголе в статье «Луг зеленый»⁵, где Белый дает символическое толкование образа Катерины из повести Гоголя «Страшная месть», превращая этот образ в символ спящей красавицы-Родины: «В колоссальных образах Катерины и старого колдуна Гоголь бессмертно выразил томление спящей родины, – красавицы, стоящей на распутье между механической мертвенностью Запада и первобытной грубостью»⁶.

У Блока образ колдуна проходит лейтмотивом через всю статью «Безвременье». Во второй части, где речь идет о России, появляется образ «всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот», который наделяется чертами колдуна из «Страшной мести». Подобно тому, как всадник совершает бесцельные круги, неизменно возвращаясь на одно и то же место, так и «тысячеокая Россия, которой уже нечего терять, «пляшет ... под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах... Нет ни времени, ни пространств на этом просторе...» (5, 74).

Характеристика русской действительности, с ее «щемящей тоской неисполнимых желаний» очень близка гоголевскому пониманию России.

⁴ См.: Минц З.Г. Указ. соч., с.157.

⁵ См. письмо Блока А.Белому от 2 октября 1905 г.(8, 135).

⁶ Андрей Белый. Луг зеленый. Весы. 1905. №8. С.7-8.

Образ колдуна появляется вновь в третьей части статьи, где Блок отождествляет Гоголя с его зловещим героем-колдуном из «Страшной мести»: «Так выпроводили казака, не узнав в нем колдуна и забавника Гоголя, у которого и нос наклонился на сторону, и подбородок заострился... Это были шутки колдуна, который лежал себе в ковчехах и думал одну долгую думу. А мгновенные видения его, призраки невоплощенные, тревожно бродили по белу свету» (5, 78).

Образ всадника, типологически близкий к колдуну из «Страшной мести», символизирует у Блока, с одной стороны, «безвременье», безысходность и вечное странничество русской души, а с другой стороны, именно в колдовстве и таинственной загадочности творчества Лермонтова и Гоголя поэт видит истоки подлинного «преображения» в литературе, «торжества простейших человеческих чувств» – боли, жалости» мудрости глубокой, в которой не видно конца».

В конечном счете вся символика статьи «Безвременье» сводится к теме России, к проблемам национального духа и характера, волновавшим поэта всю жизнь. Эти же мотивы звучат в более поздней статье 1909 года «Дитя Гоголя», целиком посвященной анализу феномена Гоголя в более широком контексте России и ее драматической судьбы. В статье много цитат и непосредственных обращений к произведениям Гоголя: к «Портрету», в котором Гоголь ставит важнейшие вопросы о сущности подлинного искусства и о его связи с жизнью; к «Запискам сумасшедшего», в которых, наряду с «Шинелью», с наибольшей силой отразилась боль писателя за униженного и раздавленного обстоятельствами человека; к «Сорочинской ярмарке» и «Мертвым душам», в которых звучит «музыка мирового оркестра», воплощенная в «бубенцах тройки» и «воплях скрипок на фоне однообразно звенящей струны».

В восприятии Гоголя Блоком явственно ощущаются основные мотивы творчества самого поэта: стремление к созданию нового, гармоничного мира и в то же время «раздирающая мука творчества», боль за Россию, которая «сверкнула Гоголю, как

ослепительное видение, в кратком творческом сне». Блок отмечает двойственность Гоголя, душа которого, подобно колдуну из «Страшной мести», «глядялась в другую душу мутными очами старого мира» (5, 376), и в то же время «дитя Гоголя», т.е., в интерпретации Блока, выстрадавшая в муках и сомнениях, «в бреду рождения снящаяся Россия» ... «глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда» (5, 378; 379). Трагизм судьбы Гоголя, его одиночество, отчужденность от мира, «непобедимая внутренняя тревога», источником которой была творческая мука, и с другой стороны, красота и музыка, «незнакомая земле даль», свист ветра и полет бешеной тройки, сказочная красота России, «зримая духовным очам» – в таком сложном единстве представляет Блок загадочный феномен великого писателя. В судьбе и творчестве Гоголя поэт пытается найти ответы на волнующие его извечные вопросы бытия, соединить несоединимые понятия – стремление к радости и счастью и одновременно «тоску неисполнимых желаний».

В несколько ином ключе рассматривает творчество Гоголя Андрей Белый в уже упоминавшейся работе «Мастерство Гоголя». По мнению Белого, с приходом Гоголя в литературу видоизменилось само понятие прозы: Гоголь внес в нее весь «размах лирики», объединив сюжет, тенденцию и стиль в одном „формосодержательном процессе“: «Творения Гоголя имеют одну особенность: анализ сюжета, тенденции, стиля их являет имманентность друг другу... тенденция – красочна; краска – осмысленна; слоговые особенности обусловлены стилем мысли; видишь, как форма и содержание рождены формосодержательным процессом; социальное содержание движет процессом; форма и содержание, – продукты процесса, – несут его печать...»⁷.

Как видим, Белый не отрицает социальных истоков творчества Гоголя, как это делает большинство символистов, наоборот, он считает, что раздвоение Гоголя, антиномичность и противоречивость его мировоззрения непосредственно связаны с распадом социального слоя, его породившего: «Тенденция класса, породившего Гоголя,

⁷ Белый А. Мастерство Гоголя, Мюнхен 1969, с.6. В дальнейшем цитирую А. Белого по этому изданию с указанием страниц в тексте.

была мертва; тенденция спроса шла от другого класса, зрея и воплощаясь в тех именно образах, которые разбил Гоголь. Творец и мелкопоместный дворянин поменялись местами в нем: творец стал творить себя...; дворянин стал писать; миссию творца присвоил себе мелкий собственник; и она лежала в его ларчике из красного дерева судебнo-юридическим актом: отказом от всего лучшего в себе» (с. 25).

Наряду со столь социологическим подходом, в чем-то близким к позициям “натуральной школы“ и взглядам Белинского, Белый в то же время отмечает спонтанность творчества Гоголя, непредсказуемость восприятия его произведений разными поколениями читателей, что и составляет загадочность и неувыдаемую притягательность его художественного мира: «Гоголь оказался нужен вопреки собственному отказу от творчества...; читатель сам вынет из образа то, что увидит, что не всегда видит автор, стоящий спиной к тому, что одаряет его...; у одного менее зрима связь отдельных произведений; у другого сквозь все продукты сквозит явственно один процесс; не ищите законченности в продукции, ибо она – в процессе: в подобном случае» (с. 27). Эти слова в полной мере можно отнести и к творчеству самого Белого, т.к. его произведения интересны не столько своей законченностью или художественной цельностью, сколько самим процессом творчества, не поддающимся однолинейным оценкам.

Белый выделяет в творчестве Гоголя три фазы, определяющие его эволюцию:

первая фаза – т.наз. „украинские“ рассказы, в которых преобладают фольклорное начало, мистика и мифотворчество; в этой фазе, по Белому, основным средством выразительности является «гипербола воспевания»; музыкальность, напевность ранних произведений Гоголя Белый объясняет „недооформленностью“ основной темы, «сюжетной тенденции», на первый план выдвигается глубинное общение автора с читателем как один из важнейших факторов становления авторской личности;

вторая фаза – период с 1833 по 1836 гг. – петербургские повести, в которых основным выразительным средством уже

является «гипербола осмеяния». Характеры, данные в первой фазе в напеве, в мелодии, во второй даются в образе, причем, образы второй фазы – это как бы вывернутые наизнанку двойники героев первой фазы: «во второй фазе линия фабулы становится ...точкою каламбура о носе, шинели, иль бородавке под носом у бея; вместо смены авантюрно поданных сцен – стояние сюжета на месте, почти отмена его описанием мелкости центрального образа, развивающего рококо и барокко стилистики, стиль – переосознан; тенденция- недоосознана» (с. 18);

третья фаза – позднее творчество, в котором отразились противоречия между „образами“и „тенденцией“: „словесное оформление центрального образа“, по Белому, „не осмыслилось вовсе в тенденции“.

При внешнем отсутствии единой направленности в эволюции Гоголя Белый находит общий стержень, объединяющий все три фазы его творчества. Это личность автора, „выявленная в мастерстве“. От фазы к фазе роль автора меняется, и сюжет все более приобретает черты духовной автобиографии Гоголя. Белый пытается установить соотношение между авторским „я“и сознанием персонажей. История эволюции и перерождения гоголевских героев дана «в мистическом свете блужданий духа самого автора»⁸. Отмечая противоречия между мировоззрением и творчеством Гоголя, Белый утверждает, что в какой-то период творчества образный мир, порожденный автором, начинает влиять на его судьбу. Находясь в промежуточном положении между реальностью и фантастическим миром, созданным его воображением, Гоголь, по мысли Белого, не всегда может отличить одно от другого, и подчас даже у читателей теряется ощущение времени и места действия: «Дар единственного по органичности включения натурализма с символизмом был присущ Гоголю, как никому; «символика » романтиков в сравнении с натуральным символизмом Гоголя – пустая аллегорика; сюжеты Гоголя, как «кентавры»; они – двунатурны: одна натура в обычно понимаемом смысле;

⁸ Об этом подробно см.: И.Б. Ничипоров. Вопросы психологии творчества в книге А.Белого “Мастерство Гоголя: <http://www.portal-slovo.ru/philology/>

другая – натура сознания; не знаешь: где собственно происходит действие: в показанном ли пространстве, в голове ли Гоголя; не знаешь и времени действия: в исторических повестях открываешь события жизни Гоголя» (с. 45).

Определяя творчество Гоголя в целом как формосодержательный процесс, Белый видит в нем единство формы и содержания («содержанием прорастает и форма»), в сюжетном же плане весь творческий процесс – это автобиография Гоголя, “писанная в лицах“. Здесь мы сталкиваемся с типично символистской оценкой творчества Гоголя. Основной лейтмотив всех произведений самого А. Белого – это проблема „самосознающего“ я. Его герои – не социально- психологические образы, они – космогонические персонажи, действующие на грани быта и бытия. Так же, как и у Гоголя, у Белого герои живут одновременно в двух измерениях – на земле и в космосе, в истории и в праистории, в реальности и в придуманном автором фантасмагорическом мире. В этом плане Белый ближе к Гоголю, чем к Достоевскому: герои Достоевского при всей их фантастичности живут в определенных социальных условиях, а у Белого разрушаются все привычные связи, он вслед за Гоголем стирает грани между реальным и нереальным, между действительностью и ее отражением⁹. В концепции Белого вырисовывается катастрофа личности, личностного «Я», когда ни одно явление не равняется самому себе.

В изображении Петербурга Белый испытал большое влияние Гоголя именно в плане двойственности героев: с одной стороны, это реальные персонажи со своими конкретными судьбами, а, с другой стороны, все они живут „внутри собственной вселенной“: шинель Акакия Акакиевича – это мировая душа, „обнимающая и греющая“ его, ее он называет „подругою жизни“. По словам Белого, это – „персонаж Гофмана; существо сознания его «фантастично» (с. 45). Не случайно в изображении Петербурга Гоголем Белый видит бред, „морок“, предтечу Петербурга урбанистов и футуристов (Сологуб, Блок, Маяковский, Мейерхольд).

⁹ Об этом подробно см.: Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман „Петербург“. Л., 1988.

Чрезвычайно интересна уже упоминавшаяся нами глава в исследовании «Мастерство Гоголя» «Гоголь и Белый», в которой Белый сам проводит параллели между своим творческим методом и стилем Гоголя, находя точки соприкосновения не только в мировоззренческом плане, но и в сюжете, образной системе, звукописи, цветописи и т. д.

В главе „*Гоголь и Сологуб*“ Белый справедливо отмечает, что «Гоголь, будучи лабораторией языковых опытов, не замкнут каноном; он – почва взаимооспаривающих школ;... наряду с натурализмом в Гоголе живы моменты, ставшие позднее тенденцией борьбы символистов, инструменталистов, импрессионистов с крайностями натурализма...» (с. 291).

Не случайно и в современном литературоведении нет единой точки зрения на творческий метод Гоголя, его влияние можно обнаружить и в творчестве реалистов, и символистов, и постмодернистов. Средоточием всего сущего у Гоголя, исходя из концепции Белого, является душа человека, чем и обосновываются возможности искусства расширять душу до „воплощения бога“. Если в первой фазе своего творчества Гоголь выступает как романтик („все во мне“), то во второй фазе индивидуализация сменяется универсализацией : единичное становится носителем всеобщих смыслов и ценностей („я во всем“). Всеобщее и личное выступают у Гоголя как непримиримые антагонисты, он пытается найти такую реальность, которая могла бы их примирить, но не может ее найти.

Взгляды Белого на творчество Гоголя во многом сформировались под влиянием блоковских идей, однако если для Блока, как уже отмечалось, характерен эмоциональный подход к жизни и творчеству великого писателя, то Белый, при всей субъективности своих оценок пытается дать логически выстроенную систему, для него установка на «чужой» текст становится точкой отсчета, несколько отстраненное отношение к „чужой“ традиции дает возможность ее осмысления в «снятом виде». Анализируя влияние Гоголя на собственное творчество в главе «Гоголь и Белый», Белый утверждает, что в „*Серебряном голубе*“ общность с Гоголем

проявляется в *стремлении* к напевности, к ритмизации прозы, к звукописи и цветописи, а в „*Петербурге*“ влияние Гоголя осложнено Достоевским и откликом „*Медного всадника*«, но в основу сюжета положен прием „*Шинели*“:

„высокопарница департаментов, простроченная и каламбурами „Носа“, и бредом „Записок сумасшедшего“, и паническим ужасом из „Портрета“.. „Петербург“ претворяет высокопарницу „Шинели“ в окаламбуренный „Носом“ бред, которого тема – „Записки сумасшедшего“. Поприщин у Гоголя вообразил себя королем; Неуловимый, вообразивши себя Евгением из „Медного всадника“ вообразил себя и Петром, когда в него металлами пролилась статуя;... Неуловимый кончает Поприщиным; сын сенатора превращен тоже в „испанского короля“ воображением курсистки...» (с.302, 305).

Безусловно, параллели, которые проводит Белый между героями Гоголя и собственными персонажами, очень субъективны и могут вызывать возражения (Например, Поприщин – Неуловимый, Николай Аполлонович Аблеухов – „испанский король“, Аполлон Аполлонович Аблеухов – Акакий Акакиевич – в аспекте обывателя). Однако для нас в данном случае не столь важно типологическое соответствие героев Гоголя и Белого. Гораздо интереснее проследить за ходом мысли самого Белого и наметить ряд более глубоких мировоззренческих параллелей и диалогов между двумя художниками.

По справедливому утверждению современного исследователя творчества Гоголя Михаила Вайскопфа, „гоголевский литературный сюжет мы можем интерпретировать как сюжет жизни Гоголя“¹⁰. Познав душу человека вообще и собственную душу, в частности, Гоголь перешел к изучению России, однако позитивной концепции России он создать не смог, так же, как и Белый, и в этом тоже общность между ними. Фантазмагорический мир, созданный Гоголем, его карикатуры, его „смех сквозь слезы,“ его негативизм – не от искаженного восприятия действительности

¹⁰ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология, идеология, контекст. М., 2002. С.637- 638.

и желания изображать только зло, а от стремления посредством проникновения в тайные глубины человеческой души показать процесс очищения личности и ее духовного преображения. К. Мочульский видит основу художественной системы Гоголя в «небывалой силе и напряженности его нравственного сознания», исследователь отмечает присущее Гоголю обостренное чувство ответственности за повсеместно царящее в мире зло¹¹. Эту особенность художественного мышления писателя многие интерпретаторы понимали односторонне и трактовали как «гениальную и преступную клевету» на русское общество и на человека вообще (Василий Розанов).

Оценка Гоголя Андреем Белым с точки зрения современных подходов представляется гораздо глубже и объективнее, чем интерпретация многих символистов. Его подход к творчеству великого писателя и мыслителя определяется мировоззренческими установками самого Белого, которые во многом близки концепции Гоголя. Особенности художественной системы Белого заключаются в создании совершенно новой поэтики, в которой на первый план выдвигается взаимодействие сознания и подсознательной сферы, двойственность авторской позиции. Повествователь у Белого – это „и эмпирически достоверная личность, живущая в реальном мире, и мистический всезнающий объект творчества, не только видящий, но и „провидящий“ судьбы своих героев“¹². Основные мотивы творчества художника оставались неизменными :это и «мотив всеобщей взаимосвязанности явлений...; и мотив отвержения городской ... бездуховной цивилизации и связанный с ним мотив бегства из города; и мотив поиска путей к установлению всеобщего братства людей и связанный с ним мотив неизбежной гибели (взрыва и бездны) в случае, если эти пути отысканы не будут»¹³.

Если отвлечься от специфически заостренной темы кризиса и тупика, в которую зашло человечество в 20 веке, все остальные

¹¹ См.: Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934.

¹² Долгополов Л., *Op.cit.*, с.77-78.

¹³ Долгополов Л. *op.cit.*, с. 75- 76

мотивы творчества Белого вполне сопоставимы с мировоззренческими и художественными устремлениями Гоголя. Более того, Белый не скрывает влияния на него поэтики и философии Гоголя, утверждая, что русская литература, продолжая развивать дело Гоголя, стала мировой. Действительно, любая проблема или идея, развиваемая Белым, в той или иной степени присутствует в художественной системе Гоголя: это и проблемы двойственности человеческой природы, которая мечется между идеалами Содомы и Мадонны, и соотношение реальности и фантазмагии, и проблемы России, и взаимодействие культуры и цивилизации, и урбанистические проблемы, в частности, трагическая тема Петербурга, непосредственно связанная с темой сновидений. В плане поэтики также можно найти переклички Белого с Гоголем: отсутствие индивидуализации персонажей, огромная роль подтекста, статичность героев, ритмизованность прозы, ее музыкальность и напевность, мифотворческое начало, имеющее в своей основе фольклорную традицию. Говоря о величии Гоголя – художника, Андрей Белый определил ключевые, основополагающие моменты его мировоззрения, которые приоткрывают тайну творца, до сих пор не понятого до конца и поэтому столь интересного для современного читателя и зрителя:

«Гоголь-художник внял спросу коллектива новых людей, оторванцев от своих классов; из них и сковалась первая фаланга бойцов; величье Гоголя в том, что он воспринял их радиовесть к нему, конденсировав ее в фазах своего производственного процесса...; со-творец Гоголю, Белинский, раскрыл Гоголя нам, вложив «Гоголя» в сердца поколений тем сильнее, чем резче отверг он в Гоголе – «гоголя»: мелкого собственника; этот последний, слыша «звон» и не зная, откуда он, присвоил лично себе ему не принадлежавшую тенденцию его инспирировавшего коллектива; и миссию отражения мещано-дворянской, мелкочиновной России понял, как миссию преобразования именно этой России» (с.34 – 35).

Характеристика, данная Белым Гоголю-художнику, чрезвычайно интересна и актуальна для современного понимания его творчества:

из другой эпохи было легче понять природу новаторства Гоголя, остро чувствовавшего новые веяния в обществе (в «коллективе», по терминологии Белого) и отразившего их в творчестве.

Таким образом, в оценке творчества Гоголя двумя ярчайшими представителями русского символизма – Александром Блоком и Андреем Белым – проявились как общность некоторых тематических и идейных подходов, так и глубокие различия в методологии и художественных принципах. Блок и Белый отмечали антиномичность и неоднозначность Гоголя: воздействие художественных образов писателя иногда происходило вопреки его идеологическим установкам, что часто бывает с гениальными творцами. Конечно, трактовка Блоком и Белым мировоззрения Гоголя-художника подчас страдает некоторым субъективизмом символистского толка, в оценках Блока больше эмоционального начала, его статьи – это художественная публицистика, не претендующая на строгие обобщения. Исследование Белого «Мастерство Гоголя» ближе к научно-популярному жанру, он пытается выработать определенные закономерности творчества Гоголя, хотя порой тоже склоняется к субъективизму и излишнему социологизму.

Однако умение подмечать явления в их сложном, антагонистическом единстве, глубокое понимание провидческого характера гоголевского творчества, общность тематических и идейных установок, понимание величия Гоголя-художника и его роли в развитии литературного процесса, – все это позволяет говорить о серьезном проникновении Блока и Белого в ткань художественной структуры его произведений и об актуальности для современной науки их оценок личности и творчества великого русского писателя и мыслителя.

В. А. Гусев
(Днепропетровск)

ПУШКИНСКИЙ И ГОГОЛЕВСКИЙ МИФ В ДУХОВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Имена Пушкина и Гоголя занимают особое место в пантеоне русских писателей-классиков, почти два столетия они неразрывно связаны с нравственно-философскими и художественными исканиями русской литературы. В культурном сознании представления об этих двух великих писателях существуют в форме своеобразной мифологии, если рассматривать миф в духе Ф. Шеллинга («Введение в философию мифологии»), как некий объединяющий центр духовных, культурных, художественных проявлений человека. И Пушкин, и Гоголь, каждый по-своему, выразили в своем творчестве национальную культуру, утвердили ее важнейшие ценности. Так, скажем, трактуется пушкинский миф М. Н. Виролайнен. Она полагает, что Пушкин является «культурным героем» нового времени, он приносит в мир новость, которая и остается в мире как норма. Его жизненный и творческий путь объединяет низовую и вершинную, церковную и светскую культуру, каждая из которых тяготела только к одному из полюсов. По мнению исследовательницы, пушкинский опыт показывает, что личность, пройдя искушение индивидуализмом, способна восстановить родовой и соборный принцип, но теперь уже внутри себя. «Именно после Пушкина возникает центральная идея классической русской литературы: идея мессианского назначения писательства», – полагает М. Виролайнен¹. Можно, конечно, оспаривать мнение о том, что идея мессианского назначения писателя возникает «именно после Пушкина», но сакрализация образа поэта действительно была характерна для русской культуры. Авторитетность текста связывалась с личностью автора, его жизненным и творческим подвигом,

¹ Виролайнен М. Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей / Под ред. к. ф. н. М. Н. Виролайнен. СПб, 1995. С. 346.

в чем отчетливо прослеживаются мифологические по своим истокам тенденции. Так воспринимались читающей публикой и литературной критикой и Пушкин, и Гоголь.

В статье мы попытаемся очертить и наметить направление движения этих мифов в русской культуре на протяжении почти двух столетий; наша цель – не детальный анализ, а рассмотрение проблемы в целом. На протяжении второй половины XIX века представления о галерее классиков находят отражение в критике, истории литературы и ее школьном преподавании. Как отмечает Б. Дубин, «совместными усилиями западничества и славянофильства, радикально-демократической и “эстетической” критики 1840–1850 годов, а далее 1860-х годов закладываются основы культа Пушкина и Гоголя...»². Эти писатели становятся воплощением национальной культуры, двух ее полюсов: в самом общем смысле – утверждения и отрицания, созидания и разрушения. Еще В. Белинский в статьях «“Мертвые души” Гоголя» и «Сочинения Александра Пушкина» выделял две спорящие между собой тенденции в развитии русской литературы – пушкинскую и гоголевскую. В 1855 году А. Дружинин в программной статье «А.С. Пушкин и последнее издание его сочинений», пожалуй, впервые отчетливо противопоставляет пушкинскую традицию гоголевской. Гоголевское направление представляется сатирическим, отрицательным, обличительным. Смысл же пушкинского творчества, по мнению А. Дружинина, определялся «незлобным, любящим» отношением поэта к действительности, поэтому, в отличие от мрачных гоголевских, в произведениях Пушкина «все глядит тихо, спокойно и радостно»³. В русской литературе продолжается разрушительная работа в духе Гоголя, и с этим надо бороться. «Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю, – писал А. Дружинин, – поэзия Пушкина может служить лучшим оружием»⁴.

² Дубин Б.В. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 321.

³ Дружинин А.В. Собр. соч.: В 8 т. СПб, 1861–1867. С. 212.

⁴ Там же, с. 214.

В полемику с Дружининым включается Н. Чернышевский («Очерки гоголевского периода...»), который гоголевское направление также определяет как «отрицательное», сатирическое, но дает ему положительную оценку. Пушкин, по его мнению, не утверждал какое-либо определенное воззрение на жизнь, был не «поэтом мысли», а преимущественно «поэтом формы». Гоголем же «первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое»⁵. Поэтому Пушкин принадлежит уже «прошедшей эпохе», а в настоящем важнее гоголевская традиция. Гоголь утвердил в русской литературе эпическую прозу и, что важнее, внес в национальное самосознание элемент самокритики, чем и способствовал его очищению от заблуждений.

Если для Белинского Пушкин – «поэт-художник», для Дружинина – «поэт-артист», для Чернышевского – «поэт формы», то А. Григорьев уже в конце 50-х годов («Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина») находит более емкую и вполне мифологическую формулу, в которой выражается его понимание значения Пушкина: «Пушкин – наше все: Пушкин – представитель всего нашего *душевного, особенного*, того, что остается нашим *душевным, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами»⁶. Значение Пушкина во многом шире роли «эстетического воспитателя», он воплощает в себе весь русский национальный мир. Рядом с Пушкиным возникает Гоголь, восприятие которого у А. Григорьева также скорее мифологическое, чем историческое: «...Пушкин есть первый и полный представитель нашей физиономии. Гоголь явился только меркой наших антипатий и живым органом их законности, поэтом чисто отрицательным...»⁷. Критик считает естественным и правомерным отрицание Гоголя, так как ему дано было «все язвы износить на себе и следы этих язв вечно

⁵ Чернышевский Н.Г. Собр. соч.: В 5 тт. М., 1974. Т. 3. С. 179.

⁶ Григорьев А.А. Сочинения: В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 56–57.

⁷ Там же, с. 59.

в себе оставить»⁸. И если воспользоваться социологической терминологией, то можно сказать, что А. Григорьев видит в Пушкине образец «позитивной» национальной идентификации, а в Гоголе – «негативной». И эти признаки утвердились как константные в культурном сознании эпохи.

Мне представляется, что в середине XIX века пушкинский и гоголевский мифы уже вполне сложились в работах Ап. Григорьева, хотя большинство исследователей полагают, что формирование их закончилось только в конце XIX – начале XX века, чему способствовали широко отмечавшиеся юбилеи писателей⁹. Всех писавших тогда о Пушкине и Гоголе сближало понимание того, что их наследие является важнейшей составляющей частью русской культуры.

Скажем, В. Розанов в статье «О Пушкинской академии» утверждал, что Пушкин «может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был – до самого ее конца – Гомер», что вопросы, им поставленные, не исчерпаны, и «ни обществом нашим, ни литературою, и в себе даже не исчерпаны», т.е. культурная функция поэта по-прежнему ориентирована на новизну. Поэтому Пушкин «способен пропитать Россию»¹⁰. В нем Розанов видел силу созидательную, позитивную.

Пушкин осознается как центральная фигура русской культуры, он приобретает непререкаемый авторитет духовного руководителя, но рядом с ним возникает и фигура его антипода – Гоголя, мрачного гения-разрушителя. Он тоже «пропитал» Россию, но энергией отрицания, и именно он, как утверждал В. Розанов в «Легенде о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского» «погасил» в русском культурном сознании Пушкина. В творчестве Гоголя Розанов выделяет, с одной стороны, «беспредметную лирику,

⁸ Там же, с. 79.

⁹ См., напр.: Кибальник С. Истоки поклонения // Слово. 1990. № 6. С. 2; Муравьева О.С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы. // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей / Под ред. к.ф.н. М.Н.Виrolайнен. СПб, 1995. С. 121; Полонский В. Взгляд на столетие сто лет спустя, или Гоголь в 1909 году // НЛО. 2010. №103. С. 153–155.

¹⁰ Розанов В.В. Сочинения. М., 1990. С. 354.

уходящую ввысь», с другой – «иронию, обращенную ко всему, что лежит внизу»¹¹. Последнее представлено сильнее, и поэтому Гоголь явился «родоначальником иронического настроения в нашем обществе и литературе»¹².

По мнению В. Розанова, Гоголь играл роль злого гения в русской истории. Он вызвал к жизни ряд социальных и интеллектуальных явлений, до него отсутствовавших. Так, в «Мимолетном» Розанов отметил: «Нигилизм – не мыслим без Гоголя и до Гоголя»¹³, то есть писатель представляется ему в роли своего рода «культурного героя», утверждающего новое, до него не бывалое, пусть и не сам он придал русской жизни разрушительный, нигилистический динамизм. В заметке «Гоголевские дни в Москве» Розанов говорит о том, что не важно, был ли натуралистом, реалистом-ниспровергателем Гоголь на самом деле, ведь наши иллюзии «творят жизнь не менее, чем самые заправские факты»¹⁴. Важно, что в Гоголе русская «ломающая сила» нашла свою точку опоры, и явился взрыв «такой деятельности, такого подъема, которого за десятилетия нельзя было ожидать в довольно спокойной и эпичной России...

Вот что значит иллюзия...»¹⁵. Розанов внес свой вклад в формирование мифа о Гоголе как гениальном ниспровергателе и разрушителе, и этот миф закрепился в общественном сознании.

Несмотря на то что в начале XX века и позже, в советскую эпоху, активно пересматриваются и перерабатываются культурные парадигмы XIX века, оба мифа сохраняются, но претерпевают некоторые модальные трансформации: Пушкин – созидатель, поэт радости и гармонии, Гоголь – обличитель, критик уродств и безобразий русской действительности. Вместе с тем гоголевское отрицание и разрушение приобретают позитивное значение в силу способности

¹¹ Розанов В.В. Собр. соч. М., 1996. С. 136.

¹² Там же.

¹³ Розанов В.В. Собр. Соч. М., 1994. С. 319.

¹⁴ Розанов В.В. Сочинения. М., 1990. С. 337.

¹⁵ Там же, с. 338.

приносить последующее возрождение, обновление мира, т. е. продолжают выполнять традиционную мифологическую функцию.

Можно привести немало примеров мифологизации представлений о Пушкине и Гоголе той поры. Так, скажем, интересные свидетельства содержатся в дневнике К. Чуковского, который описывает свою поездку в Москву в 1936 году для обсуждения предстоящих пушкинских торжеств. Вот он в Кремле, в зале заседаний Совнаркома. «Уютно и величественно. Портреты Ленина и др. вождей... Буденный, Куйбышев... Пушкин. Целый ряд пушкинских реликвий по стенам»¹⁶. Перечисление портретов воспроизводит официальную иерархию нового общества, которую составляют вожди революции и Пушкин.

Гоголевский миф также оказался пригодным для воплощения идеологических догм этого времени. К примеру, в критико-биографическом очерке «Н.В. Гоголь» Н. Онуфриев отмечал: «В докладе о проекте Конституции СССР на XVIII Всероссийском съезде советов в 1936 г. И. В. Сталин, разбирая доводы буржуазных критиков, утверждавших, что якобы принятие Конституции означает сдвиг политики партии вправо, сравнивает этих критиков с гоголевской Пелагеей, крепостной “девчонкой” из поместья Коробочки, которая не знала, где право, где лево. Гоголевские образы использованы вождями революции для разоблачения враждебных народу сил»¹⁷. То есть, Гоголь представляется «обличителем» и «ниспровергателем», а значит, мифологические стереотипы, сформировавшиеся в XIX веке, в представлениях о писателе в значительной мере сохраняются, но вместе с тем уточняется по-новому. Не случайно в 1952 году Сталин велел заменить скульптуру скорбно задумавшегося Гоголя, находившуюся на Арбатской площади, на более величественный, официальный памятник с многозначительной надписью: «Великому русскому художнику слова Николаю Васильевичу Гоголю от Правительства Советского Союза».

¹⁶ Чуковский К.И. Из дневника // Знамя. 1992. № 11. С. 167.

¹⁷ Онуфриев Н.Н.В.Гоголь. Критико-биографический очерк. М., 1952. С. 81.

Принято было считать, что обличительная и разрушительная сила Гоголя могла быть использована в целях борьбы за новое общество. К примеру, С. Машинский в известной монографии «Художественный мир Гоголя» утверждал, что смех писателя обладал «огромной разрушительной силой». И если, как полагал исследователь, поэзия Пушкина, пронизанная радостью и солнцем, являлась «апофеозом молодости, светлых надежд и веры», то Гоголь был убежден, «что в условиях современной ему России идеал и красоту жизни можно выразить прежде всего через отрицание безобразной действительности»¹⁸. Здесь Гоголь привычно представляется «обличителем»; противоречия «разрывают» его сознания, и, разумеется, смех его звучит сквозь слезы, – исследователь развивает устоявшиеся культурные мифологемы.

В последнее время предпринимаются попытки писать и говорить о Гоголе не только и не столько как об «отрицателе» и «разрушителе», но как о глубоком и оригинальном религиозном мыслителе и с этой точки зрения рассматривать его наследие. «Особлива увага, на нашу думку, – полагает П. Михед, – має бути виявлена до різних аспектів засвоєння християнської, а вужче – православної культурної традиції і впливу її на Гоголя. Він був одним з ідеологів своєрідної російської контрреформації, запропонувавши власний соціально-християнський проект»¹⁹. Однако эти попытки к сколько-нибудь заметной реконструкции гоголевского мифа не привели. Как справедливо отмечает В. Воропаев, в сознании большинства современников Гоголь представлял собой классический тип писателя-сатирика, обличителя пороков, и «другого Гоголя, продолжателя святоотечественной традиции в русской литературе, религиозного мыслителя и публициста, автора молитв современники так и не узнали»²⁰. С этой стороны писатель до сих пор остается не известным в полной мере «не только широкому читателю, но

¹⁸ Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. М., 1971. С. 5.

¹⁹ Михед П.В. Основні напрямки вивчення творчості Гоголя: підсумки і перспективи // Кризь призму бароко. К., 2002. С. 262.

²⁰ Воропаев В.А. Духом схимник сокрушенный... Жизнь и творчество Н.В.Гоголя в свете Православия. М., 1994. С. 3.

и литературоведам»²¹, – сетует он. А. Ранчин также отмечает, что массовая культура демонстрирует «полное непонимание или же нарочитое игнорирование религиозных мотивов, действительно содержащихся в гоголевских сочинениях»²². Но в этом нет ничего удивительного. Часто просто не учитывается, что собственно произведения Пушкина и Гоголя не очень-то интересуют широкую читающую публику, так как символических знаков мифа в них немного. Дешифруемые исследователями актуальные с их точки зрения слои семантики, стилистики и проч. такому читателю не понятны и не интересны. Недаром полное собрание сочинений Пушкина в 16-ти томах (М.-Л., 1937–1949) вышло без комментариев. В этой связи К. Чуковский, вспоминая все то же памятное заседание 1936 года, отметил: «...говорит Межлаук, холеный, с холеным культурным голосом. Нападет на академическое издание: “Нужен Пушкин для масс, а у нас вся бумага уходит на комментарии”»²³. И дело, видимо, было не только в том, что комментарии могли принять ненужное идеологическое направление. Характерно, что в 1936 году Д. Хармс пишет пародийную миниатюру о Пушкине, начинающуюся с утверждения величия поэта, который, однако, меньше, чем ничто, по сравнению с Гоголем: «...вместо того чтобы писать о Пушкине, я лучше напишу вам о Гоголе. Хотя Гоголь так велик, что о нем и написать-то ничего нельзя, поэтому я буду все-таки писать о Пушкине. Но после Гоголя писать о Пушкине как-то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу»²⁴. Научный анализ своим рационализмом разрушает миф, причем даже в большей степени, чем его ироническое переосмысление, которое предпринял Д. Хармс в юбилейный год.

Литературоведческие разыскания массовой публике неинтересны, ее привлекают такие мифологизированные подробности

²¹ Там же, с. 4.

²² Ранчин А. В тени Пушкина, или Гоголь-2009: неюбилейные заметки о двухсотлетнем юбилее (Опыт иронического эссе // НЛО. 2010. № 3. С. 178.

²³ Чуковский К.И. Из дневника // Знамя. 1992. № 11. С. 167.

²⁴ Хармс Д. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2000. Т. 2. С. 150–151.

биографий, как, скажем, «донжуанский список» Пушкина, смерть Гоголя и перезахоронение его праха, родословная этих писателей, их взаимоотношения с женщинами и императорами и проч. Классика не читается, а почитается: срабатывает магия мифа. Тому есть немало свидетельств. Так, К. Коровин, вспоминая о своей встрече с Александром Александровичем Пушкиным, сыном поэта, приводит такой диалог:

«— Да вот в Москве, — сказал Александр Александрович, — знают отца, читают. И в Петербурге тоже. А то и не знают вовсе...

— Да что вы, — удивился я.

— Да, да, — сказал Александр Александрович Пушкин. — Уверю вас — не знают. И студенты не знают. Спросите у любого из них: читали? — Мало. Ну, “Капитанскую дочку” знают, нравится. А другое — не знают»²⁵.

Иное, заинтересованное отношение к текстам классики сложилось у знатока, ценителя, литературоведа. Более того, оно вошло в «определение интеллигента, стало одной из основ социального статуса интеллигенции»²⁶, которая, однако, тоже не чужда мифологии. Как полагает В. Звизняцкий, в XIX веке именно интеллигенция «оказалась социальной группой, наиболее подверженной мифологическому образу мыслей в его наиболее чистом, классическом виде»²⁷. Здесь исследователь все же допускает некоторое преувеличение: не менее склонен к «мифологическому образу мыслей» человек массы. Другое дело, что интеллигенция уже в силу своей социальной функции активно репродуцирует национальную мифологию. Ею пушкинский и гоголевский мифы дополнялись, уточнялись, корректировались, но суть их оставалась та же; причем не только инерция мышления питала их, не только официальная государственная поддержка. Эти культурные мифологемы воплощали реальные запросы общества, способствовали утверждению национального самосознания.

²⁵ Константин Коровин вспоминает... 2-е изд., доп. М., 1990. С. 373.

²⁶ Звизняцкий В.Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души. К., 1994. С. 332.

²⁷ Там же, с. 536.

После тех кардинальных перемен, которые произошли на всем постсоветском пространстве в 90-е годы, литература утратила свой особый статус, лишилась связи с властным дискурсом, «перешла в ряд искусства, где она, как тут же выяснилось, не выдержала конкуренции среди других искусств по причине малой востребованности»²⁸. К тому же в самой структуре литературы классика стала занимать все более незначительное место. Для широкой читательской публики она приобретает преимущественно мемориальный статус. В это время разрушается поле мифологизации, возникшее вокруг имен Пушкина и Гоголя. Тем самым выражается протест против чрезмерной идеализации и идеологизации общественного сознания, что особенно ясно проявилось в литературе постмодернизма. В этой связи все же надо отметить, что писателей постмодернистской ориентации, видимо, больше привлекает пушкинский миф. Если воспользоваться определением А. Терца, то Гоголь оказывается в тени Пушкина, что проявилось и в том, как было проведено празднование 200-летия со дня рождения Гоголя весной 2009 года. Сравнивая этот юбилей с пушкинскими торжествами 1999 года, А. Ранчин полагает, что в сравнении с пушкинским «гоголевский юбилей прошел блекло и почти незаметно»²⁹. Правда, он отмечает, что, «вспоминая вакханалию пушкинского года, неволь признаешь: может, оно и к лучшему? Стоит ли вновь тревожить прах покойного – на сей раз бравурными маршами и затверженными речами?»³⁰ Действительно, не принято тревожить покойников, но с классиками все не так просто. Ю. Буйда в «Желтом Доме» отмечает: «Классики – это те, чьи похороны длятся веками. Каждое поколение спешит предать их книги печати, как тело покойного предадут земле, полагая, видимо, что уж на этот раз все будет как надо. Ан нет, ничуть не бывало. Если в прошлый раз торчала рука, сейчас ухо вылезло – да

²⁸ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000. – С. 201.

²⁹ Ранчин А. В тени Пушкина, или Гоголь-2009: неюбилейные заметки о двухсотлетнем юбилее (Опыт иронического эссе). С. 176.

³⁰ Там же, с. 183.

какое!»³¹. Я бы добавил: и указующий перст. Конечно, современный читатель учительства в его старой, дидактической форме не примет, но в последние годы у него накопилась усталость и от постмодернистской игры, развеселый релятивизм уже не веселит.

Если же говорить о воплощении в русской литературе конца XX века пушкинского и гоголевского мифов, то сразу, не предпринимая специальных разысканий, пожалуй, можно назвать лишь «В тени Гоголя» Абрама Терца и «Голову Гоголя» А. Королева, тогда как пушкинская тема воплощена в целом ряде постмодернистских произведений («Занавес», «Пушкинский лексикон» и «Пушкинский дом» А. Битова, «Памятник Дантесу» М. Веллера, «Вторая жена Пушкина» Ю. Дружникова, «Звезда пленительной русской поэзии» Д. Пригова, «Прогулки с Пушкиным» А. Терца, «Лимпопо», «Кысь» Т. Толстой). В постмодернистской прозе происходит ироническая деконструкция пушкинского и гоголевского мифов. Старый мифологический код воспринимается теперь с трудом; Пушкин и Гоголь постепенно лишаются статуса пророков, а литература в целом – паллиативной религиозности. В этой связи А. Жолковский подчеркивал, что постмодернисты рассматривают претензию «Поэта-Царя» «на все мыслимые культурные роли...»³² как проявление недопустимой тоталитарности. Писатели постмодернистской ориентации не могут принимать всерьез ни Пушкина, ни Гоголя как «культурных героев», так как то новое и значимое, что ими утверждалось, теперь не воспринимается как значимое и новое. Гоголь – ниспровергатель и обличитель – неактуален: все и без того разрушено, а пороки человеческие неискоренимы. Продолжение «огосударствления» созидателя Пушкина и разрушителя Гоголя вызывает раздраженное неприятие и анекдоты о них, которые снижают оба мифа. В интернете можно найти такое его графическое выражение.

³¹ Буйда Ю. Желтый Дом. Щина. М., 2001. С. 127.

³² Жолковский А.К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 66.



Старый миф остается «живым», если он все еще «предлагает людям примеры для подражания и этим самым сообщает значимость человеческой жизни»³³. Но если нет поэта-пророка в настоящем, то он неактуален и как прошлое культуры. Пушкинский и гоголевский мифы разрушаются. Во всяком случае, в той их части, где утверждается идея мессианского назначения писателя.

Правда, Ю. Орлицкий полагает, что переосмысление

старых мифов приближает к нам Пушкина: «...именно живое, заинтересованное восприятие Пушкина и его наследия постмодернистски ориентированной словесностью вселяет веру в то, что “основоположник” перешагнет вместе с нами в будущий век»³⁴. Основоположник перешагнул, но какая в этом заслуга «постмодернистски ориентированной словесности», судить трудно. Конечно, новые интерпретации классики неизбежны в развивающейся культуре, однако избыток иронии разрушает мифологизированные образы великих писателей, лишает их живого смысла и превращает в «культурное наследие»: их портреты извлекаются из музейных запасников лишь по случаю очередного юбилея. Крайности сходятся, парадокс состоит в том, что ту же цель, но иными средствами достигают официальные административно-научные мероприятия.

Кажется, что изначальная постмодернистская усталость теперь усугубляется усталостью от собственного глобального релятивизма, все разрушающей иронии, и писатели постмодернистской

³³ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000. С. 8.

³⁴ Орлицкий Ю.Б. Пушкин с нами? // НЛО. 1999. № 3. С. 235.

ориентации ищут какой-то выход, перестают скрываться за маской эпатажа, пытаются обрести жизнеутверждающее позитивное начало. И именно в этой точке возможно их сближение не только с Пушкиным, но и с «разрушителем» Гоголем, который все считал: «В искусстве таятся семена созиданья, а не разрушенья»³⁵.

Все сказанное возвращает нас к вопросу о востребованности классической литературы, и в частности Пушкина и Гоголя, сегодня. Нам, находящимся внутри потока «времени перемен», трудно определить перспективы литературного развития, да и те результаты, к которым оно уже привело, очевидны далеко не всегда. Ясно лишь то, что сегодня писатель обречен на поиск новых форм диалога с читателем, если он надеется быть услышанным среди грохота аудиовизуальных средств массовой информации, если он хочет, чтобы его книгу выделяли среди ярких обложек детективных и «розовых» любовных романов, заполонивших прилавки магазинов. Выход на «горизонт ожидания» читателя и вместе с тем его корректировка – одна из важнейших практических задач современной литературы. Конечно, не стоит делать однозначных обобщений и выводов, но хочется предположить, что художественный опыт Пушкина и Гоголя, как и в целом классической литературы, в ходе решения этой непростой задачи востребован все-таки будет. Классическая литература лежит в основе национальной духовной культуры, а Пушкин и Гоголь являются знаковыми фигурами национально-мифологического космоса, и огромное значение их творческого наследия не может быть уменьшено никакими перипетиями гражданской истории, смена социального устройства и культурных парадигм.

³⁵ Гоголь Н.В. Письмо к Жуковскому // Собр. соч.: В 7 тт. М. Т. 7. С. 325.

К.В. Бондарь
(Хайфа, Израиль)

ИВАН ХРУЩОВ И ДРУГИЕ

Учителю и другу
Леониду Генриховичу Фризману
к его 80-летию

Русская литература двух последних столетий, в единстве с общественными и культурными явлениями, в ее высших художественных достижениях и второстепенных, порой малоизвестных и забытых именах была и остается центром научных интересов нашего юбиляра. Умение видеть явление в целом, в жанрово-стилистической динамике, с вдумчивым отношением к деталям хорошо знакомо каждому, кто читал работы Леонида Генриховича, и его многочисленным ученикам. Думается, лучшим подарком Учителю может быть попытка применить его уроки к живому литературному материалу, с тем, чтобы добытые факты выстроились в целостную картину и влились в коллективно и непрерывно создаваемую историю литературы.

Нашей темой станет жизнь и деятельность полузабытого прозаика, историка литературы и общественной мысли, мемуариста, педагога, просветителя и чиновника по различным ведомствам Ивана Петровича Хрущова (1841-1904), выпустившего на протяжении сорока лет множество книг и статей, работавшего рядом с крупнейшими деятелями русской культуры и ставшего своеобразным зеркалом эпохи – от времени «великих реформ» до реакции 80-90-х годов.



Родившийся в селе Костромской губернии, Хрущов происходил из старинного дворянского рода. Писателем-дилетантом

был и его отец, Петр Иванович, отставной поручик, опубликовавший несколько прозаических и стихотворных книг религиозного содержания¹. По-видимому, он отличался фанатизмом и деспотичным характером (сохранилась копия дела 1839 г. «Об изгнании бесов поручиком Хрущовым П. И. с соблюдением особых обрядов»²). Потеряв отца в раннем детстве, Хрущов был воспитан матерью, «кроткой» Феодосией Михайловной.

Годы его взросления и юности совпали с грандиозными переменами в жизни русского общества. В конце 1850-х гг. Хрущов, поступив на историко-филологический факультет Московского университета, в ту пору возглавлявшийся С. М. Соловьевым, как это бывает с пылкими молодыми людьми, увлекся свободолобивыми идеями, испытал влияние товарищей: Н. Д. Квашнина-Самарина³, сочинявшего революционные стихи, членов кружка «Библиотека казанских студентов». Именно с ними он участвовал в «леонтьевской» истории, когда студенты выступили против консервативных взглядов профессора греческой словесности П. М. Леонтьева, и перенес сильное душевное потрясение. Но самое важное событие в студенческой жизни Хрущова произошло летом 1860 г.: во время каникул он гостил в имении Корсаково, где познакомился с Д. И. Писаревым. Знакомство быстро переросло в дружбу; Хрущов часто навещал друга в его имении Грунец, а история их отношений отражена в дневнике Ивана Петровича⁴. Осенью 1860 г. в Москве, а с зимы 1861 г. в Петербурге молодые люди продолжали тесно общаться и даже вместе снимали комнату. Хрущов характеризовал друга как «очень порядочного и талантливое малого, но блаженного в полном смысле этого слова»⁵. Интересно отметить, что, несмотря на приятельские отношения, убежденный в собственной одаренности Хрущов порой довольно

¹ РГАЛИ, ф. 530, оп. 2, № 12.

² РГАЛИ, ф. 530, оп. 2, № 11.

³ Коротков Ю. Писарев. М., 1976. С. 98.

⁴ РГАЛИ, ф. 530, оп. 1, № 1.

⁵ Коротков Ю. Указ. соч. С. 117.

негативно оценивал Писарева и его знакомых – Г. Е. Благосветлова, В. П. Попова: «...Благосветлов и Попов мне зело не нравятся. Один циник а la Писарев, другой умственная малость, ноль. Писарев все-таки жертва Благосветлова, а я – я художник, художник, художник...»⁶ В то же время Писарев, зная о литературных занятиях Хрущова, содействовал публикации его первых сочинений – «рассказов из семейных преданий»: в 1862 г. в журнале «Подснежник» появился рассказ для детей «Парашин лесок» (вышел отдельным изданием под псевдонимом в том же году и переиздан несколькими годами позже⁷), а в «Русском слове» – рассказ «Няня» (№ 3), выдержанный в реалистической манере и проникнутый сочувствием к простому человеку.

Так или иначе, тесные отношения с Писаревым втягивали Ивана Хрущова в гущу политических событий (например, участие в демонстрациях), а арест критика затронул и самого Хрущова: летом 1862 г. на квартире матери в Курске, куда он приехал на каникулы, был обыск⁸. Обыск стал моментом внутреннего перелома: страх заставляет молодого историка пересмотреть свое отношение к радикальным идеям и вызывает их постепенное отторжение. Свидание с Писаревым в Петропавловской крепости год спустя убедило Хрущова в том, что былые увлечения и дружба прошли.

Зимой 1862 г., окончив историко-филологический факультет Петербургского университета кандидатом, наш герой добивается назначения на службу в провинции, опасаясь влияния революционной среды в столице. Он поехал учительствовать в Петрозаводск и в 1862-65 гг. служил учителем русской словесности Олонецкой, а затем Новгородской гимназий. В Петрозаводске Хрущова ожидали новые интересы и знакомства. Здесь начинаются его этнографические занятия (знакомство с П. Н. Рыбниковым, встречи со сказителями былин) и здесь же он подружился с семьей Поленовых. Эта встреча была, что называется, судьбоносной: сын

⁶ Указ. соч. С. 139.

⁷ Жучков, Илья. Парашин лесок. СПб., 1862; 2-е изд. СПб., 1865.

⁸ Коротков Ю. Указ. соч. С. 191.

Поленова, Василий, будущий великий русский художник, стал учеником Хрущова; его дочь Вера – женой и единомышленником, а сам Дмитрий Васильевич и его жена Мария Алексеевна Воейкова – покровителями и старшими друзьями. После смерти тестя Хрущов отдал ему долг памяти, написав его первую (и единственную) биографию⁹. Старший Поленов оказался в Олонецкой губернии как раз непосредственно после освобождения крестьян и, как крупный землевладелец, занимался здесь вопросами землеустройства. В прошлом у него была дипломатическая служба в Греции, опыт работы в Синоде, которые позволили ему проявить себя не только государственным деятелем, но и незаурядным ученым – археологом и библиографом. В письмах Дмитрий Васильевич и Мария Алексеевна благосклонно отзывались о Хрущове, отмечали его «даровитость» и «образованность»¹⁰. Многого стоят и слова уже пожилого художника Василия Дмитриевича Поленова в письме к старшему другу и наставнику: «Перебирая в памяти минувшие годы, с каким чувством радости... я останавливаюсь на светлых, полных упоительных надежд шестидесятих годах. Твоя горячая, талантливая, глубоко человеческая проповедь... была ярким светом, озарившим нашу начинающуюся жизнь... Ты широко распахнул нам двери в светлый чертог разума... тот свет, что мы там увидели, был свет истинный, и до сих пор он мне светит и указывает путь»¹¹. Добавим, что и Вера Дмитриевна Хрущова, рано умершая, была талантливым и самоотверженным человеком. Вместе с сестрой, Е. Д. Поленовой, она организовала школу, устроила амбулаторию. В ее опубликованных посмертно мемуарах рассказывается о событиях русско-турецкой войны 1877-78 гг. (дежурства в киевских лазаретах, воспоминания солдат¹²). Вера Дмитриевна участвовала в подготовке иллюстрированной хрестоматии для детей; писала роман «Князь Курбский», оставшийся незавершенным.

⁹ Хрущов И.П. Очерк жизни и деятельности Д. В. Поленова. СПб., 1879.

¹⁰ Поленов В.Д., Поленова Е.Д. Хроника семьи художников. М., 1964. С. 54, 56.

¹¹ Указ. соч. С. 11.

¹² Хрущова В.Д. Кружок «круглой башни» // Вестник Европы. 1901. № 1-4.

Здесь же, в Петрозаводске, недавний друг Писарева и участник революционных событий начал сближение с правящим двором: совершая путешествие по России, в Олонецкой губернии остановился наследник престола великий князь Николай Александрович. Учитель Хрущов нашел повод представиться, организовал ему встречу с «певцом былин» К. И. Романовым¹³, попутно ходатайствуя о переводе в столицу.хлопоты не пропали даром: после недолгой службы в Новгородской гимназии Иван Петрович причисляется к Министерству народного просвещения и командировается на два года за границу для подготовки к профессорскому званию. В подготовленной за эти годы и защищенной в 1868 г. под руководством И. И. Срезневского магистерской диссертации Хрущов заявил о себе как исследователь древнерусской литературы¹⁴.

Работа Хрущова явилась важным этапом в изучении раннего иосифлянства и не потеряла историографического значения. В ней впервые была поставлена задача комплексного изучения истории текстов, принадлежавших Иосифу Волоцкому и его литературному окружению в контексте развития общественной и религиозной жизни на Руси конца XV – начала XVI вв. Хрущов сделал первые шаги по изучению социального состава братии Иосифо-Волоколамского монастыря, привлек к исследованию большинство посланий, «Устав» и «Духовную грамоту» Волоцкого, реконструировал по ним быт обители, а также продолжил изучение состава монастырской библиотеки. Книга Хрущова, вызвавшая полемику¹⁵, удостоена в 1869 г. Уваровской премии¹⁶.

По вопросам славянской медиевистики Хрущов писал и в дальнейшем. Особое внимание он уделяет «Слову о полку Игореве».

¹³ Цесаревич Николай Александрович в Петрозаводске в 1863 г. // Семейные вечера. 1865. 15 мая; Русский архив. 1896. Т. 3.

¹⁴ Хрущов И.П. Исследование о сочинениях Иосифа Санина, преподобного игумена Волоцкого. СПб., 1868.

¹⁵ Винокуров Д.А. Из истории научных конфликтов в отечественной историографии XIX в. // Вестн. Челябин. гос. ун-та. Сер. «История». 2010. Вып. 10.

¹⁶ Костомаров Н.И. Отзыв о книге г. Хрущова «Исследование о сочинениях Иосифа Волоцкого». СПб., 1870.

В книге «О древнерусских исторических повестях и сказаниях. XI–XII столетие»¹⁷ автор высказал мысль, что «Слово...», несмотря на поэтическую форму, – не народно-эпическое произведение; язык его не чужд языку литературных памятников. Та же мысль прослеживается и в рецензии на книгу П. П. Вяземского: отмечается заслуга автора, «полновесно доказывающего влияние византийской образованности на поэта, прославившего Игорев поход»¹⁸.

Вышедшая книга рассматривалась как первая часть обширного труда, в котором Хрущов намеревался дойти до повестей о Куликовской битве (замысел не был осуществлен; материал второй части представлен как доклад на III Археологическом съезде в Киеве и выпущен отдельным изданием¹⁹).

Заслугой Хрущова было не только изучение, но и популяризация памятников древнерусской литературы. Его книга «Беседы о древнерусской литературе»²⁰, куда вошли и ранее опубликованные материалы, адресована широкому кругу читателей. Рецензент Валерий Брюсов отмечал, что книга «полезная и отвечающая своему назначению», а «язык автора чист», хотя «недостает ему истинной простоты»: «В стремлении к изобразительности автор на каждом шагу решается на олицетворения, делает восклицания и т. п., чем запутывает чтение»²¹. Ранее Хрущов подготовил и прокомментировал «Слово о полку Игореве» (СПб., 1890) в серии «Издания для народа».

Вернемся к рассказу о жизненном и творческом пути нашего автора.

После защиты диссертации мы вновь видим его в Европе, где он знакомится с видными германистами, изучает опыт

¹⁷ Хрущов И. П. О древнерусских исторических повестях и сказаниях. XI–XII столетие. Киев, 1878.

¹⁸ Хрущов И. П. Замечания на «Слово о полку Игореве» кн. П. П. Вяземского. СПб., 1875 // Унив. изв. Киевск. ун-та. 1875. № 10. С. 2.

¹⁹ Хрущов И. П. О памятниках, прославивших Куликовскую битву. Киев, 1876.

²⁰ Хрущов И. П. Беседы о древнерусской литературе. СПб., 1900.

²¹ В. Я. <В. Я. Брюсов>. Хрущов И. П. Беседы о древнерусской литературе. СПб., 1900. // Русский Архив. 1900. Т. 3.

преподавания литературы в Германии и – вновь он приближен к венценосным особам! – читает курс русской словесности королеве Вюртембергской, великой княжне Вере Константиновне и герцогу Лейхтенбергскому²². Хрущов был связан и с Украиной: в Киеве он получил место доцента кафедры русской словесности университета Св. Владимира и провел здесь 70-е гг., будучи одновременно секретарем исторического общества Нестора Летописца и инспектором классов института благородных девиц. В киевский период Хрущов продолжает активно писать²³, а его карьера продвигается: в 1875 г. он произведен в камер-юнкеры. На Украине Иван Петрович через много лет окажется еще раз, в должности попечителя Харьковского учебного округа, а в конце 1870-х гг. карьерный рост приводит его в Петербург, в Ведомство учреждений императрицы Марии. В то же время он начинает работать в Министерстве народного просвещения, в его ученом комитете и издательском обществе при постоянной комиссии народных чтений. На этом поприще Хрущов проявил себя как автор²⁴ и редактор²⁵ народных изданий и организатор народных библиотек. Однако начиналась другая эпоха: портфель министра перешел от графа Д. А. Толстого, бывшего по словам С. Ю. Витте «крупной личностью», пятнадцать лет управлявшего Министерством и обеспечившего, в числе прочего, подъем российского университетского образования во время «великих реформ», через временные фигуры Сабурова и Николаи, к графу И. Д. Делянову, который

²² Хрущов И. П. Королева Вюртембергская Ольга Николаевна // Русский Вестник. 1893. № 1, 2; отд. изд. СПб., 1893.

²³ Хрущов И. П. О просветительной деятельности Екатерины II. Киев, 1874; Деятельность исторического общества Летописца Нестора за 1873–74 годы. Киев, 1875; Александр Первый. Очерк отношений к нему русских писателей. Киев, 1878; О литературных заслугах графа А. К. Толстого // Киевлянин. 1876. № 3–4.

²⁴ Хрущов И. П. Владимир Мономах, великий князь киевский, правнук Владимира Святого, и его завещание. СПб., 1883; 5-е изд., 1916; Нашествие татар и князь Михаил Тверской. СПб., 1884; 6-е изд., 1904; Минин и князь Пожарский. СПб., 1884; Богомольцы у святынь Киева. Лавра. Ч. 1. СПб., 1884; 7-е изд., 1915; Богомольцы у святынь Киева. Старый Киев. Ч. 2. СПб, 1890; 4-е изд., 1898.

²⁵ Настольная книга для народа. СПб., 1891.

оставался в должности до 1897 г. и символизировал охранительные тенденции в сфере образования. Каденция Десянова была временем высшего подъема карьеры Хрущева: с 1882 г. он был чиновником особых поручений при министре. Удивительные совпадения отмечаются в отзывах современников. «Десянов был очень милый, добрый человек, и вопросы Министерства народного просвещения вообще были ему не чужды. Он был человек культурный, образованный... Он никогда никаких резких вещей не делал, всегда лавировал, держась того направления, которое в то время было преобладающим... Вообще он лавировал на все стороны»²⁶. Журналист Е. Феоктистов выразился еще определеннее: «Десянов представлял собой идеальный пример того, как можно у нас достигнуть весьма высокого положения без сколько-нибудь выдающихся заслуг...», а известный мемуарист С. М. Волконский, сын товарища министра народного просвещения М. С. Волконского, писал: «...аппарат, созданный при Александре II железною рукой графа Толстого, никого не удовлетворивший, всех озлобивший, при Александре III перешел в мягкие руки Десянова. Иван Давыдович Десянов был удивительное явление в русской чиновной летописи... Его мягкость, слабость, безволие – уж не знаю, как назвать – нельзя даже описать»²⁷. По-видимому, установившиеся порядки оказались близки и понятны Хрущеву. Так, на заседании особого ученого комитета Министерства, положительно оценив рассказы Ф. М. Достоевского «Мужик Марей» и «Столетняя», он выступил против включения рассказа «Мальчик у Христа на елке» в библиотеки средних учебных заведений и программы народных школы: «Достоевский мог любить детей, но менее подходящего к детскому возрасту писателя не существует»; «нужно ли это сопоставление <богатства> и неприкрытой бедности?»²⁸. В ином

²⁶ Витте С. Ю. Воспоминания. М.: Соцэкгиз, 1960. Т. 1. С. 311.

²⁷ Волконский С. М. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. 2. Родина. С. 54.

²⁸ Волгин И. Л. Достоевский и правительственная политика в области просвещения (1881–1917) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 4. М., 1980. С. 195.

случае, выступив со статьей «Что наши дети читают?»²⁹, он раскритиковал сборник «Русским детям. Из сочинений. Ф. М. Достоевского», составленный О. Ф. Миллером, за включение отрывков из «Бедных людей», «Неточки Незвановой», «Братьев Карамазовых», которые могут «воспитать озлобленное чувство и никак уже не будут способствовать развитию нравственной силы». Преданная служба не осталась незамеченной: в 1885 г. Хрущов пожалован в камергеры, в 1888 г. назначен членом основного отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения, с 1890 г. он был членом министерского совета, а с 1894 г. – тайным советником. Е. Н. Опочинин в своих воспоминаниях о П. П. Вяземском так описывал позднего Хрущова: «И. П. Хрущов являл собою яркий тип карьериста-бюрократа. Он кое-как добрался до генеральского чина, был этим страшно горд, но на этом и кончилась его удача... С виду это был человек среднего роста, пожалуй, немного полный, с пухлыми щеками, обрамленными густыми темными баками, среди которых выделялся пробритый подбородок. Лысеющая голова, игривые и хитрые глазки на пошлом лице дополняли наружность этого экс-профессора. Ходил он плавно, важной генеральской поступью, говорил медленно и тягуче-слащавым голосом, манерничая и играя словами»³⁰. И, словно вторя этому описанию, уже цитировавшийся С. М. Волконский приводит анекдот: «...на каком-то концерте или общественном балу в Харькове (речь идет о годах попечительства Хрущова в Харьковском учебном округе в конце 1890-х гг. – К. Б.) Хрущов замечает студента, который, в то время как все прочие отвешивают ему поклоны, стоит, невозмутимо озирая и толпу, и его. Несколько раз он проходил мимо непочтительного юноши и наконец не выдержал; подходит и самым язвительным тоном, на какой только способна его мелкая природа: «Позвольте, молодой человек, представиться: попечитель здешнего учебного округа». – «Очень приятно. Такой-то, студент Московского университета»³¹. Казалось бы, вывод

²⁹ СПбВед. 1883. 13 дек.

³⁰ Опочинин Е. Н. Кн. П. П. Вяземский. 1928. РГАЛИ, ф. 361, оп. 1, ед. хр. 10.

³¹ Волконский С. М. Указ. соч. С. 59-60.

однозначен. Но в то же время Хрущов оставил по себе добрую память в Тамбове: он помогал в выработке устава местного Общества по устройству народных чтений, а затем торжественно открыл Общество, выступив с лекцией об Александре Невском. По просьбе шурина, В. Д. Поленова, Иван Петрович приезжал в имение Ольшанка для приведения в порядок старинных семейных библиотек Д. В. Поленова и Л. А. Воейкова, которые были переданы Обществу по устройству народных чтений и легли в основу Тамбовской городской библиотеки. Также в годы работы в Харькове Хрущов содействовал строительству здания Харьковской общественной библиотеки (ныне – Харьковская государственная научная библиотека им. В. Г. Короленко)³².

В конце своего творческого пути Хрущов выпустил «Сборник литературных, исторических и этнографических статей»³³, почти полностью собранный из опубликованных, преимущественно в периодике, сочинений. Критически отозвавшись о составе сборника, в который автор включил некоторые работы с устаревшими сведениями, Брюсов высоко оценил воспоминания о цесаревиче Николае Александровиче и королеве Вюртембергской, отметил ряд заслуживающих внимания материалов, в т.ч. «Впечатления одного из депутатов на открытии памятника Пушкину...», где звучит «голос современника», «Заметки о русских жителях берегов реки Ояти», «Современные дешевые издания для народного чтения» и др.³⁴. Отдавая семейный долг памяти, Хрущов написал предисловие к воспоминаниям В. Н. Войковой, бабушки своей жены, дочери Н. А. Львова и воспитанницы Г. Р. Державина³⁵.

...По-видимому, исток двойственности самоощущения и поведения был заложен в самой натуре Хрущова: пытаясь в выгодном свете мотивировать свою непоследовательность, он писал

³² Багaley Д. И., Миллер Д. П. История г. Харькова за 250 лет его существования. Харьков, 1912.

³³ Хрущов И. П. Сборник литературных, исторических и этнографических статей. СПб., 1901.

³⁴ Русский Архив. 1901. Т. 3.

³⁵ Воспоминания В. Н. Войковой. СПб., 1903.

в дневнике в молодости: «Отчего я хватаюсь за то, что мне нравится, сперва сгоряча вижу в этом правду, потом несколько остываю и, наконец, перехожу к противоположному мнению. Оттого ли, что я поэт?..»³⁶. Однако в печати Хрущов выступил как поэт лишь однажды, напечатав цикл патриотических стихов, которые он читал на заседании Славянского благотворительного общества («...Древний плен свой забывая, / Светит ныне Русь святая / Степи, прежде роковой, / Путеводною звездой»³⁷).

...В истории литературы порой малозначительные вещи могут оказаться важными. История жизни и судьбы Ивана Хрущова лишней раз показывает, насколько сложны и многообразны явления русской культуры второй половины XIX в., и сколькими нитями они переплетены. Их реконструкция позволяет не только восстановить истину и справедливость в отношении забытых имен прошлого, но и способствует лучшему пониманию настоящего.

³⁶ Коротков Ю. Указ. соч. С. 98.

³⁷ Хрущов И. П. Песня о стародавней поре. СПб., 1891. С. 16.

И. В. Черный
(Харьков)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА В. И. КРЫЖАНОВСКОЙ-РОЧЕСТЕР «ЦАРИЦА ХАТАСУ»

Рубеж XIX-XX веков ознаменовался глубоким кризисом, отразившимся как в социальной, так и в культурной жизни Европы. Одним из его проявлений стали попытки найти альтернативы как материалистическому мировоззрению, так и традиционным религиозным взглядам. Широко распространились оккультно-мистические учения. Ведущими представительницами оккультизма в России стали Е. П. Блаватская, Е. И. Рерих и В. И. Крыжановская-Рочестер. И если первым двум посчастливилось избежать забвения, то последней в этом плане повезло меньше. Имя и творчество Крыжановской-Рочестер было на долгое время забыто, ее книги практически не переиздавались и почти не исследовались ни философами, ни литературоведами. Лишь в 90-е годы XX века наследие писательницы начало возвращаться читателю, однако серьезных его исследований по-прежнему нет. Многочисленные романы писательницы издавались и издаются бессистемно, без какого-либо литературоведческого сопровождения (предисловий, послесловий, комментариев). Те же недостатки, к сожалению, отличают и предпринимаемый Google Play уникальный проект, заключающийся в издании Полного собрания сочинений В. И. Крыжановской-Рочестер в 40 томах (на сегодня вышел 31 том).

Между тем художественное творчество Крыжановской-Рочестер поражает не только объемом (ею создано более 80 романов и повестей), но и жанровым разнообразием. Это и любовно-сентиментальные и исторические романы, и сочинения оккультного характера, сказки, фантастика, социальная проза. Большая их часть не рассматривалась литературоведением. Имеются отдельные критические отзывы, публиковавшиеся при жизни писательницы.

Из них наиболее известна статья М. Горького «Ванькина литература» (1899), в которой упомянут и роман Крыжановской «Железный канцлер Древнего Египта»¹. Заметной вехой в освоении наследия писательницы стал специальный выпуск (25-й) журнала «Оккультизм и йога» за 1965 год, посвященный 100-летию со дня рождения знаменитой русской оккультистки. Здесь опубликованы биографический очерк романистки авторства В. Нымтака, воспоминания о ней современников, начало большой статьи Б. Влодаржа «В. И. Крыжановская-Рочестер (Критико-биографические заметки)», отрывки из переписки и пр. Ряд публикаций, посвященных жизни и творчеству Крыжановской, появляется на рубеже XX-XXI веков. Здесь особо следует выделить статью А. И. Рейтבלата в 3 томе биографического словаря «Русские писатели. 1800-1917» (1996)². В 1997 году вышла статья Е. В. Харитоновой «Первая леди научной фантастики», где рассмотрен вклад писательницы в русскую фантастику³. Упоминается имя и творчество Крыжановской-Рочестер в ряде диссертаций, посвященных исследованию русской «женской» прозы Серебряного века⁴. Думается, однако, что всего этого явно недостаточно для полноценного возвращения наследия талантливой романистки в научный обиход. В данной статье мы попытаемся частично восполнить имеющийся пробел, сосредоточив внимание на одном из исторических произведений писательницы, романе «Царица Хатасу» (1894), рассмотрев его художественное своеобразие. Это позволит

¹ Горький, М. Ванькина литература [Текст] // Собр. соч.: в 30 т. - М.: Гослитиздат, 1953. - Т. 23. - С. 289-290.

² Рейтблат, А. И. Крыжановская Вера Ивановна [Текст] // Русские писатели. 1800-1917: Биогр. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия. (Русские писатели 11-20 вв.), 1994. Т. 3: К-М. - С. 173-174.

³ Харитонов, Е. В. Первая лети научной фантастики [Текст] // Библиография. 1997. № 1. С. 56-61.

⁴ См.: Агафонова, Н. С. Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. 10.01.01. Иваново, 2005. 153 с. - Библиогр.: с. 141-153; Лю Инь Творческая эволюция Е. А. Нагродской в контексте идейно-эстетических исканий 1910-х годов [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. 10.01.01. М., 2014. 266 с. Библиогр.: с. 248-266.

уточнить место исторической прозы В. И. Крыжановской-Рочестер в общем массиве русского исторического романа, определить особенности творческого метода романистки.

А. И. Рейтблат, говоря о творчестве Крыжановской-Рочестер, справедливо указывает, что оно сформировалось «под влиянием «боковых» течений западной культуры и литературы 2-й половины 18-19 вв.» и представлено «в основном нетрадиционными для русской литературы жанрами – утопией, антиутопией, а также романами из истории древнего мира»⁵. К последним относится и роман «Царица Хатасу», написанный на древнеегипетском материале и вышедший в свет в 1894 году. Книга была довольно благожелательно принята читателями и критикой. Рецензент «Южного края» отметил в ней «яркость колорита, жизненность и вместе с тем точность исторической подкладки»⁶. Примерно так же отзывался о сочинении и В. П. Буренин в «Новом времени»: «Г-жа Крыжановская еще более чувствует себя дома в Египте, нежели Шаховская в Риме; жизнь древних египтян знакома ей так же, как Эберсу, а может быть даже и лучше»⁷. Польский литературовед Б. Влодарж, предпринявший одну из первых попыток дать типологию романов писательницы, отнес «Царицу Хатусу» к группе т. н. «историко-реинкарнационных» произведений. «Можно сказать, что наряду с захватывающе интересной фабулой, – пишет исследователь о романе, – он развертывает перед читателем необычайно колоритную панораму жизни глубокой древности с ее своеобразными нравами, обычаями и верованиями. Помимо привлекательной и вместе с тем грозной фигуры женщины-фараона, египетской Семирамиды, особенно интересна богатая содержанием и драматическая жизнь Древнего Египта»⁸.

⁵ Рейтблат, А. И. Крыжановская Вера Ивановна [Текст] // Русские писатели. 1800-1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия. (Русские писатели 11-20 вв.), 1994. Т. 3: К-М. – С. 174.

⁶ Южный край. 1894. 6 февраля.

⁷ Новое время. 1895. 13 января.

⁸ Влодарж, Б. Вера Ивановна Крыжановская-Рочестер (Критико-биографические заметки к столетию рождения) [Текст] // Оккультизм и йога. 1961. № 25. С. 38.

Роман Крыжановской-Рочестер появился в то время, когда в Европе усилился интерес к древнеегипетской культуре. Значительных успехов добилась египтология. Занятия наукой у некоторых ученых совмещались с литературным творчеством. Не случайно произведение русской писательницы сопоставляется с книгами знаменитого немецкого ученого-египтолога Георга Эберса, написавшего 12 романов на материале истории Древнего Египта. Наибольшую известность из них получили «Дочь фараона» (1864) и «Уарда» (1877). Знакомство с ними Крыжановской-Рочестер весьма вероятно, хотя прямых упоминаний об этом нет. Кроме того, к этому времени вышли в свет романы «Она: история приключения» (1887) и «Клеопатра» (1889) Генри Райдера Хаггарда, также плодотворно разрабатывавшего древнеегипетскую тематику. По поэтике, принципам организации повествования роман Крыжановской-Рочестер ближе к историко-приключенческим сочинениям Хаггарда, чем к романам-реконструкциям Эберса, по сути продолжавшего в художественном творчестве свои научные изыскания, но уже в беллетризованной форме.

Говорить о каком-либо серьезном изучении эпохи применительно к историческим романам В.И. Крыжановской-Рочестер не представляется возможным. Местный колорит здесь описан на уровне общеизвестных данных, почерпнутых из популярных книг, впрочем, выдаваемых за сакральные истины, полученные сверхъестественным путем. Большую часть своих творений, в том числе и исторических, романистка якобы написала в «соавторстве» с английским поэтом XVII века Джоном Уилмотом, графом Рочестером (1647-1680), являвшимся ей в виде духа и диктовавшим ей тексты. Его фамилию писательница ставила на своих книгах рядом с собственной. «Все свои оккультные романы Вера Ивановна писала в состоянии транса, – вспоминает В.В. Скрыбин. – Ее личная сознательная работа сводилась лишь к литературной обработке того огромного материала, который ей передавался непосредственно»⁹. «Писали они много и долго, – говорит

⁹ Скрыбин, В. В. Вера Ивановна Крыжановская [Текст] // Оккультизм и йога. 1961. № 25. С. 24.

В. Нымтак об этом «творческом тандеме», – и удивительно, что эта утомительная работа в продолжении многих лет несколько не отразилась на хрупком организме медиума. После работы Вера Ивановна ложилась лишь отдохнуть, слегка утомленная громадным нервным напряжением. Рочестер писал сначала на французском языке, идеальным по своему стилю и литературной обработанности, и всех, не знавших ничего об истинном авторе писаний Веры Ивановны, поражала совершенная несуразность разговорного, едва удовлетворительного французского языка, которым она владела, с безукоризненным языком ее произведений»¹⁰.

Наиболее значительной, как утверждала сама В. И. Крыжановская, была помощь, оказанная ей графом Рочестером при написании исторических произведений. «Вера Ивановна, – вспоминает И. П. Астраханцев, – много говорила мне о помощи Рочестера в ее литературных трудах, особенно в исторических романах, как, например, романы из жизни Древнего Египта, которые она писала по-французски. За свой роман «Железный канцлер Древнего Египта» она получила признание Французской Академии Наук и почетное звание «Officier de l'Academie Française» – за изящество языка и исторические сведения, которые учеными египтологами были признаны выдающимися»¹¹. Возможно, что в упомянутом И. П. Астраханцевым сочинении, повествующем о ветхозаветном патриархе Иосифе (о котором М. Горький писал, что книга написана «дубоватым» языком и наполнена «нелепыми» ужасами¹²), местный колорит действительно воссоздан полно и основательно. В романе же «Царица Хатасу» достаточно много анахронизмов и неточностей.

Действие произведения относится к периоду Нового Царства времен XVIII династии и, в частности, эпохи правления

¹⁰ Нымтак, В. Вера Ивановна Крыжановская-Рочестер (Биографический очерк) [Текст] // Оккультизм и йога. 1961. № 25. С. 17.

¹¹ Астраханцев, И. П. У Веры Ивановны Крыжановской в Петербурге [Текст] // Оккультизм и йога. 1961. № 25. С. 27.

¹² Горький, М. Ванькина литература [Текст] // Собр. соч.: в 30 т. М.: Гослитиздат, 1953. Т. 23. С. 290.

женщины-фараона Хатшепсут (в романе Хатасу). Дочь фараона Тутмоса I и жена фараона Тутмоса II, после смерти супруга она узурпировала власть в Египте, отодвинув в сторону своего несовершеннолетнего пасынка Тутмоса III. Её правление длилось около двадцати лет. В это время, по словам современного египтолога Б. Мертц, «торговля процветала, великие строительные проекты давали заработок народу, в продовольствии не было недостатка». Женщина-фараон не вела военных кампаний, предпочитая заниматься сооружением храмов и гробниц. «И если были люди, которых раздражала скука мирной жизни, и притягивало возобновление имперских планов отца царицы, без сомнения, находились и люди, включая женщин, которые наслаждались миром и находили счастье в простых удовольствиях семейной жизни»¹³. На двадцать первом году ее правления упоминания о Хатшепсут исчезают. Трон занял Тутмос III, поспешивший истребить все, связанное с его предшественницей. Однако память о Хатшепсут не исчезла, ведь она была первой женщиной, которая «принадлежит по рождению к одному полу, выполняла традиционные обязанности другого» и при этом достигла успеха «в трудной и традиционно мужской задаче руководства делами большой нации». Приняв на себя роль фараона, Хатшепсут «сбросила женские юбки и надела костюм и корону царя»¹⁴. «Долгое царствование Хатасу, – пишет Крыжановская-Рочестер, – мирное, мудрое и преисполненное, вместе с тем, большого государственного успеха, – вызывало признательность, любовь и уважение к усопшей царице, которую народ обожал настолько же, насколько ненавидели ее жрецы»¹⁵.

Основное содержание описываемой эпохи романистка передает довольно точно. Ей удалось показать остродраматическую борьбу между женщиной-фараоном и жречеством, не желавшим смириться с вопиющим попранием веками сложившегося в Египте

¹³ Мертц, Б. Древний Египет. Храмы, гробницы, иероглифы. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. С. 183.

¹⁴ Там же. – С. 173.

¹⁵ Крыжановская (Рочестер), В. И. Заговор; Вампир: Романы. Х.: Дельта, 1994. С. 182.

порядка престолонаследования, традиций и законов, с одной стороны, а также непростые взаимоотношения Хатшепсут и Тутмоса III, с другой. Так, центральным эпизодом противоборства фараона со жречеством становится строительство знаменитого заупокойного храма Хатшепсут Дейр-эль-Бахри, возводившегося придворным архитектором и фаворитом царицы Сенмутом. Здание настолько противоречило канонам ритуальной египетской архитектуры, что это не могло не вызвать нареканий со стороны служителей культа. Главным аргументом жрецов становится то, что архитектурный замысел был позаимствован «с сооружений нечистого и побежденного народа», а «все, исходящее от чужеземцев, ненавистно богам земли Кеми и их служителям»¹⁶.

Именно на противостоянии чужеземной (хеттской) и египетской цивилизации и строится основной конфликт романа. Сообразно с ним все персонажи романа делятся на две большие группы: «своих» (истинных египтян) и «чужих» (хеттов и обольщенных ими египтян-ренегатов). Все нездоровое, нежизнеспособное идет от иноземного влияния. Хатасу из-за противозаконной страсти к хеттскому принцу Наромату открыла чужакам доступ в Египет. Хеттские учителя сбивают с толку египетскую молодежь. Таков черный маг Таадар, склонивший принца Хоремсеба к поклонению кровавому богу Молоху и забвению родной веры и культуры. Даже главная героиня Нейта не смогла твердо противостоять пагубному влиянию, поскольку в её жилах также течет часть хеттской крови.

В изображении хеттов Крыжановская-Рочестер допускает ряд анахронизмов и неточностей. Прежде всего, она зачастую путает хеттов с ассирийцами. Так, младший брат Наромата, принц Саргон носит ассирийское имя и то и дело именуется ассирийцем. В мистической линии, связанной с хеттским магом Таадаром и принцем Хоремсебом, поклоняющимся Молоху, также есть неточность. Молох никогда не был хеттским божеством. В Библии он упоминается как бог моавитян и аммонитян (3 Цар. 11:7),

¹⁶ Крыжановская (Рочестер), В. И. Царица Хатасу; Чародей Мемфиса: Романы. X.: Дельта, 1994. С. 69.

которому приносили в жертву детей (Иер. 7:31). Поклонялись Молоху и финикийцы, также приносившие ему детей в жертву.

Египтяне показаны более точно. Незначительные погрешности имеются в написании древнеегипетских имен, что объясняется состоянием современной писательнице египтологии, а также в принципах наименований древних египтян. Простолюдинам романистка дает аристократические или даже царские имена, а также имена богов и богинь, чего, в принципе, быть не могло. В целом же в показе местного колорита Крыжановская-Рочестер почти не отступает от первоисточников, научных исследований и иллюстративного материала, связанных с Древним Египтом. Ее роман изобилует описаниями вещного мира древних египтян, картинами их празднеств, ритуалов, судопроизводства. Описания эти даются в нарочито объективной манере без какой-либо авторской оценки, что должно было подчеркнуть достоверность повествования, якобы продиктованного романистке духом Рочестера, сумевшего пронзить время и пространство и своими глазами видевшего жизнь Древнего Египта. «Некоторые из них (девушек. – И. Ч.), по видимому, танцовщицы, носили широкие металлические пояса, ожерелья и браслеты из бус, а в руках держали длинные широкие шарфы из прозрачной ткани. Две девушки выкрасили в ярко-красный цвет свои волосы, так закрутив их на макушке, что имели вид двух кроваво-огненных башен. Эта странная прическа придавала им дикий и фантастический вид. Лежа на циновках, они без стеснения выставляли наготу стройных тел, умощенных ароматическим маслом. Другие, одетые в короткие и полосатые юбочки, сидели на полу с трехструнными арфами и мандорами в руках и разговаривали вполголоса»¹⁷. В сценке явно узнается знаменитая фреска «Музыкантши» из гробницы египетского вельможи времен XVIII династии Нахта, открытой в конце XIX века в Долине Царей. Однако для Крыжановской-Рочестер реалии места и времени не столь важны. С тем же успехом описываемые события могли бы происходить в Древней Греции, Древнем Риме или

¹⁷ Крыжановская (Рочестер), В. И. Царица Хатасу; Чародей Мемфиса. С. 121-122.

средневековой Европе. «Царица Хатасу» – роман не только исторический, но и любовно-сентиментальный, а также оккультный (или, как его назвал Б. Влодарж, реинкарнационный).

Исторический любовный роман (англ. Historical Romance) является одним из жанровых разновидностей исторического романа. Возник он в западноевропейской литературе XIX века, причем предшествовал классическому историческому роману, родоначальником которого стал Вальтер Скотт. Первые исторические любовные романы принадлежат перу французской писательницы Софи Коттен. Среди них наиболее заметен «Матильда, или Записки, взятые из истории крестовых походов» (1805). Структуры любовного (в том числе и исторического) романа, как справедливо полагает О. Вайнштейн, «во многом соответствуют структурам волшебной сказки, описанным Владимиром Проппом. Сходство проявляется по целому ряду параметров: это и счастливый конец, связанный с узнаванием, мотив справедливого вознаграждения всех героев, доброта и внешняя привлекательность положительных персонажей, коварство и демонизм злодеев. Для сюжетообразования очень важны мотивы тайны рождения, нарушения запретов, трудных заданий, неожиданной помощи и волшебных помощников»¹⁸. Все эти жанровые признаки находим и в «Царице Хатасу». Здесь, как и в большинстве романов, Крыжановская-Рочестер «проигрывает свои излюбленные мотивы <...>: столкновение веры с неверием, воздействие потустороннего мира на человека, борьба резко противостоящих друг другу сил зла и добра <...> женская эмансипация»¹⁹.

В «Царице Хатасу» проблема женской эмансипации, активно разрабатывавшаяся Крыжановской-Рочестер в романах на современную тематику, практически не стоит, поскольку положение женщины в Древнем Египте существенно отличалось от того, которое сложилось в других древних и средневековой европейской цивилизациях. У египетских женщин времен Среднего и Нового Царств, как пишет Б. Мертц, «определенно были права на

¹⁸ Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний [Текст] // Новое литературное обозрение. 1996. №22. С. 311.

¹⁹ Рейтблат, А. И. Крыжановская Вера Ивановна. С. 174.

собственность; сохранились десятки юридических документов о покупке или приобретении имущества, в которых женщины распоряжаются домами и землей по своей воле, без ссылок на разрешение мужа или отца. Мисс Мюррей назвала такое положение вещей «продвинутым», и в этом Древний Египет стоял на несколько ступенек выше, к примеру, викторианской Англии. Слова Птахотепа о том, что муж не должен спорить в суде со своей женой, позволяют предположить, что еще в те времена жена имела равные с мужем права»²⁰. Роанта, Нефтис, Изис и другие женские персонажи романа показаны имеющими такие же права, как и египетские мужчины. Они свободны в выборе судьбы, поступках, желаниях.

Сложнее обстоит дело с героиней романа, Нейтой. В силу своего происхождения девушка не совсем свободна в своих поступках. На протяжении всего повествования она ищет любовь, несколько раз обжигаясь и ошибаясь. В отличие от классического любовного романа, обычно имеющего один или два любовных треугольника, в «Царице Хатасу» таковых вообще нет. За обладание Нейтой борются пятеро претендентов: купец Хартатеф, воин Кениамун, хеттский царевич Саргон, чернокожничек Хоремсеб и жрец Рома. Все они молоды, красивы, умны, т.е. обладают всеми качествами героев любовного романа. Двое из них (Хартатеф и Саргон) оставляют сердце девушки равнодушным, хотя первый был ее официальным женихом, а за второго она вышла замуж. К веселому и бесшабашному Кениамуну Нейта чувствует нечто вроде дружбы-любви и тоже не прочь стать его женой. Хоремсеб вызвал у юной египтянки болезненную привязанность к себе путем колдовства и женится на ней обманным путем. И только к Роме Нейта испытывает подлинное чувство и, сочетавшись с ним браком, находит счастье и душевное равновесие.

История Нейты изобилует неожиданными поворотами, полна мелодраматизма. Здесь проявляется и борьба веры с неверием (Нейта изначально не очень набожна, но под влиянием чистой

²⁰ Мертц, Б. Древний Египет. Храмы, гробницы, иероглифы. С. 85.

и возвышенной любви Ромы обретает веру), и воздействие на героиню потусторонних сил (волшба Хоремсеба), и борьба сил добра и зла. Происхождение Нейты покрыто туманом, однако странная симпатия Хатшепсут к девушке, заинтересованность царицы в судьбе юной аристократки, вмешательство в матримониальные планы дают понять, что за всем этим кроется некая тайна. Под конец повествования Хатшепсут признается Нейте, что та является плодом любви царицы и хеттского царевича Наромата.

Наконец, «Царица Хатасу» – это и оккультно-мистический роман. Здесь затронуты такие важные для оккультизма проблемы, как переселение душ (реинкарнация), общение с душами покойников (спиритизм), влияние на людей особых ароматических веществ, позволяющих вызвать видения, симпатии или антипатии (феромоны). «Взаимная связь мира видимого с миром невидимым, – отмечает Б. Влодарж, – представлена в романах Веры Ивановны с такой ясностью, как это не удавалось другим романистам. Она наглядно показала, что, несмотря на повсеместное присутствие духа зла, на жизнь человеческую оказывают непреодолимое влияние высшие законы, истекающие из Божественного источника, – вечно бодрствующего, вечно действующего, единого, всесвязующего, роднящего все живое и направляющего к Свету»²¹.

Оккультизм представлен в романе, в основном, сюжетной линией царевича Хоремсеба и его наставника, чернокнижника и чародея хетта Таадара. Их история полна сказочно-фантастических элементов, что сближает роман Крыжановской с литературой фэнтези. Таковым, например, является чудо-цветок, с помощью которого Таадар производит феромоны и эликсир бессмертия. Финал романа, где рассказывается о том, как Хоремсеб стал вампиром, написан в традициях готических романов о вурдалаках (тех же книг Джозефа Шеридана Ле Фаню, послуживших первоисточником «Дракулы» Брэма Стокера (1897)). Таким образом «Царицу Хатасу» можно не без основания считать родоначальницей русского вампирского романа.

²¹ Влодарж, Б. Вера Ивановна Крыжановская-Рочестер (Критико-биографические заметки к столетию рождения). С. 34.

Мистическую линию можно считать творческой удачей Крыжановской-Рочестер. Она заметно сильнее излишне мелодраматичного любовно-сентиментального сюжета. Так, ярко написана сцена погружения Хоремсеба в транс, во время которого царевич видит все свои грядущие перерождения, среди которых последним станет личность знаменитого Людвига II Баварского: «Молодой король чувствовал как будто присутствие ужасной свиты, невидимой цепью окружавшей его. Взор его омрачился, и он провел рукой по бледному лицу, как бы желая отогнать докучные мысли. Затем он поднял глаза к небу, и тогда чистое светлое видение склонилось к нему и сказало: «Работай, принеси себя в жертву твоему народу и молись. Тогда ты будешь силен и враги твои отступят. Но помни, что праздность снова отдаст тебя в их руки». Молодой король, повинувшись этому доброму внушению, смешался с толпой, ища поддержки среди своего народа и сановников, окружавших его. Но всюду вставали мстительные тени, нашептывая ему безумные мысли и омрачая его рассудок. Меняясь мало-помалу, беспощадный диск отразил трагическую сцену: отчаянную борьбу двух мужчин на берегу озера, спокойные воды которого скоро поглотили обе жертвы»²². Финал чародея Мемфиса и его наставника закономерен и соответствует дидактической направленности произведений Крыжановской-Рочестер. Высшие духовные силы в ее оккультных романах всегда берут верх над силами зла.

Таким образом, роман «Царица Хатусу» В. И. Крыжановской-Рочестер представляет собой сложное в жанровом плане произведение. Здесь имеются элементы исторического, любовно-сентиментального, оккультного и готического романов. Явно выраженная тенденциозность, упрощенность в показе исторической эпохи и характеров, мелодраматизм ситуаций и бледность языка повествования способствовали тому, что этот роман, как и другие книги Крыжановской, оказался среди «миддл-литературы». Вместе с тем нельзя не признать некоторых художественных достоинств этого текста, определенным образом повлиявшего на развитие

²² Крыжановская (Рочестер), В. И. Заговор; Вампир. С. 56.

некоторых жанровых разновидностей в русской литературе последующих периодов (того же вампирского романа). Думается, было бы небезынтересным в плане дальнейшего изучения творчества Крыжановской-Рочестер рассмотреть «Царицу Хатусу» в контексте прочих ее историко-реинкарнационных романов, а также сопоставить эту книгу с сочинениями русских писательниц рубежа XIX-XX веков, разрабатывавших сходную тематику (А. А. Вербицкая, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, Е. А. Нагродская и др.).

Р. Г. Назарьян
(Самарканд, Узбекистан)

ДА БУДЕТ ЛЕГКА ЕЙ ОКРАИННАЯ ЗЕМЛЯ...

Почти столетие тому назад в столице Туркестанского края – Ташкенте – торжественно, с воинскими почестями проводили в последний путь пожилую женщину. Участие в траурной церемонии принимали высокопоставленные чиновники российской администрации, духовенство, представители русской интеллигенции, журналисты, офицеры штаба и местного гарнизона...

Покойная Людмила Христофоровна происходила из дворянской немецкой семьи Ребиндер. Предки ее в числе первых рыцарей еще в начале XV века переселились из Вестфалии на берега Финского залива. Этот известный графский и баронский род был внесен в дворянские матрикулы всех трех прибалтийских губерний России и великого княжества Финляндского, а также в родословные книги Владимирской, Калужской, Курской, Московской, Нижегородской, Пензенской и Саратовской губерний. Ребиндеры занимали довольно важные посты в высшей чиновной иерархии: среди них были военные и гражданские губернаторы, члены Государственного совета, свитские генералы и дипломаты.

Однако отец нашей героини, Христофор Ребиндер, вовсе не отличался знатностью и богатством: скромный обрусевший немец, он женился на дочери помещицы Измайловой из Орловской губернии, род которой происходил от татарского мурзы Измаил-бека, принявшего в период царствования Ивана Грозного русское подданство. Молодожены поселились в Вологде, где в 1838 году и появилась на свет дочь Людмила. Получив обычное для девушки из дворянской семьи домашнее образование, она была принята затем на учебу в Смольный институт благородных девиц в Санкт-Петербурге.

Еще находясь в его стенах, Людмила внезапно осиротела. И потому, завершив в 1857 году обучение, переехала из столицы

к старшей сестре в Пермь. Не желая быть нахлебницей в ее небогатой семье, девушка вскоре вышла замуж за чиновника министерства государственных имуществ Симонова. После нескольких лет, проведенных в Петербурге, серая провинциальная жизнь стала тяготить Людмилу. Молодая женщина, любознательная и одаренная, стала сопровождать мужа в его ревизионных поездках по волостям. Это дало ей возможность основательно присмотреться к жизни тогдашнего крестьянского населения и впоследствии провести в литературу некоторые типы и картины хозяйственной и семейной жизни как местного крестьянского населения за Уралом, так и инородцев, примыкающих к ним.

Тогда же она стала записывать для себя полученные впечатления и наблюдения. Однако судьба была явно неблагоприятна к этой женщине: едва пережив потерю родителей, она через несколько лет лишилась и мужа... Позже Симонова вновь выходит замуж за некоего Константина Хохрякова. Но словно какой-то рок преследовал ее: вскоре умирает и второй муж, и она снова остается одна. Дважды овдовевшая, Людмила Христофоровна Симонова-Хохрякова с грудным ребенком – дочерью Валентиной – в 1864 году возвращается в Петербург. Не имея здесь близких родственников и друзей, не обладая достаточными средствами для жизни в столице, она была вынуждена зарабатывать самостоятельно.

Молодая женщина устраивается в почтовое ведомство и становится телеграфисткой. Встретив свою бывшую институтскую подругу, она знакомится с ее мужем – издателем газеты «Церковно-общественный вестник» Александром Поповицким. Он, услышав ее рассказы о пермской жизни, и предложил ей попробовать свои силы в журналистике. С той поры в газете Поповицкого стали регулярно появляться статьи и очерки Людмилы Симоновой-Хохряковой о быте и проблемах белого духовенства. Несколько позднее она начинает писать рассказы и повести о судьбах русских женщин. Сочинения начинающей писательницы публиковали и некоторые журналы столицы. И хотя большая часть ее прозы

долгое время отклонялась редакциями из-за цензурных соображений, она упрямо продолжала свою литературную деятельность.

Ее рассказы и очерки, повести и романы, основанные на прекрасном знании быта сибиряков, по мнению современников писательницы, если в чем-то и уступали аналогичным сочинениям Мамина-Сибиряка и Немировича-Данченко, «то были гораздо правдивее их». Беллетристические работы писательницы по этнографии Сибири обратили на себя внимание ряда отечественных ученых, привлечших ее к научному сотрудничеству. Однако ни активная литературная и общественная деятельность Симоновой-Хохряковой, ни работа на телеграфе, не могли принести ей материального благополучия.

И потому, прослужив на телеграфе четырнадцать лет, и имея давнюю склонность к педагогике, Людмила Христофоровна покинула почтовое ведомство и основала в Петербурге небольшую школу, в которой внедряла прогрессивные методы обучения и воспитания. В это же время судьба свела ее с редактором журнала «Живописное обозрение» А. К. Шеллер-Михайловым. Он оказал женщине не только моральную поддержку, но и материальную помощь. Отныне и до самого ее отъезда из Петербурга сочинения Людмилы Христофоровны регулярно печатались на страницах этого журнала. Имя ее становится известным в писательской и читательской среде.

Симонова-Хохрякова знакомится и общается с Федором Достоевским. По свидетельству жены писателя, рассказ Симоновой-Хохряковой о побеге дочери из дома Достоевский использовал в главке своего «Анекдота из детской жизни», во второй главе декабрьского выпуска «Дневника писателя» 1876 года. Кроме того, именно Симонова-Хохрякова послужила прототипом Хохлаковой в его романе «Братья Карамазовы». После смерти писателя Людмила Христофоровна опубликовала о нем свои воспоминания.

Помимо общения с Достоевским она вела переписку с Глебом Успенским и Семеном Надсоном, другими известными литературными и общественными деятелями.

Столичная жизнь наполнила ее наблюдения новым содержанием: теперь она изучает быт фабричных рабочих, их семейные отношения. В 1880-е годы один за другим выходит в свет целый ряд повестей, романов и очерков Симоновой-Хохряковой: «Одна», «Убила», «Спутница», «Голод», «Эзе». Однако же, присоединяясь к популярным в то время идеалам русской литературы, Людмила Христофоровна неизменно обнаруживала противоречия русской жизни с идеалами интеллигенции. Это, естественно, не могло не отразиться на судьбе писательницы. Не будучи в фаворе у критики, имя ее весьма редко упоминалось в обзорах и рецензиях. Но, тем не менее, известный публицист А. И. Фаресов утверждал, что «...она, несомненно, имеет свою определенную физиономию бытописательницы, – и чрезвычайно выгодно выделяется среди бесцветных беллетристок, бессильных выбраться из психологических сфер к изучению русской жизни и ее социальной борьбы».

Поднаторев на педагогическом поприще и обратив на себя внимание чиновников министерства народного просвещения, Симонова-Хохрякова осенью 1886 года направляется ими на службу в Туркестанский край. Железнодорожного сообщения России с Туркестаном в те годы еще не существовало, добираться до Ташкента приходилось почтовым трактом длиной в две тысячи верст. По времени путь этот, в зависимости от различных обстоятельств, занимал от двух до трех недель. Впечатления, полученные во время этой длительной и непростой поездки, Л. Х. Симонова-Хохрякова отразила в своих путевых заметках, опубликованных в «Живописном обозрении» под названием «От Петербурга до Ташкента».

Здесь она получила место учительницы немецкого языка в женской гимназии. В Ташкенте ей предстояло провести почти четыре года жизни. Период этот, к большому сожалению Людмилы Христофоровны, отнюдь не был наполнен новыми встречами, знакомством с местной культурой. Практически все ее время занимала служба: в гимназии она не только преподавала немецкий язык, но и обучала девушек европейским манерам. К тому же прибавилось расставание с единственным близким человеком -- дочь Валентина

познакомилась здесь со ссыльным офицером-поляком Антоном Губаревичем-Радобыльским и вскоре вышла за него замуж.

Лишь изредка, в свободное от службы время, Людмила Христофоровна возвращалась к литературному труду, помещая свои статьи и очерки в газете «Туркестанские ведомости». Одной из первых ее публикаций в этом издании был некролог на смерть поэта С. Надсона (ТВ, 1887, №7).

В то время Туркестанский край испытывал крайнюю нужду в квалифицированных педагогических кадрах. Специалисты из городов Центральной России отнюдь не стремились продолжать свою карьеру в столь отдаленном и совершенно незнакомом регионе. И потому, когда в 1890-м году было принято решение об открытии в Самарканде Мариинского женского 4-х классного училища, и возникла необходимость подобрать для него руководителя, главный инспектор училищ Туркестанского края Ф.М. Керенский, не раздумывая, остановил свой выбор на кандидатуре Л.Х. Симоновой-Хохряковой. В ее пользу свидетельствовал и диплом об окончании Смольного института, и успешная педагогическая деятельность в Петербурге и Ташкенте, и многочисленные сочинения писательницы на морально-этические и воспитательные темы, одобренные министерством для чтения в народных школах.

Самаркандский период стал важной вехой в ее биографии. Людмила Христофоровна с ее разносторонней эрудицией оказалась весьма востребованной в этом провинциальном городе. Будучи смотрительницей (начальницей) крупнейшего учебного заведения Самарканда, она, помимо своих прямых педагогических обязанностей, занималась еще и многими общественными делами. Хохрякова (так именовалась она теперь во всех документах) состояла членом Попечительского комитета местного детского приюта, членом Самаркандского отдела Туркестанского благотворительного общества, действительным членом Самаркандского управления Российского общества Красного Креста, действительным членом областного статистического комитета, членом правления Самаркандского отдела Российского общества покровительства животным.

Можно утверждать, что ни одно важное мероприятие городского и областного масштаба не обходилось без активного участия Людмилы Христофоровны. Правда, при такой интенсивной деятельности для занятия литературой почти не оставалось времени. Тем не менее, Хохрякова продолжала писать. Ее сочинения время от времени публиковались в «Справочных книжках Самаркандской области». В «Туркестанском сборнике» (1900) ею были помещены «Воспоминания о взятии Самарканда». В том же году в Ташкенте Хохрякова отдельным изданием опубликовала биографический очерк об известном священнослужителе Андрее Малове.

Самаркандский период биографии стал, пожалуй, наиболее плодотворным временем жизни этой женщины. Когда десять лет спустя она покидала Самарканд, газета «Туркестанские ведомости» писала: «Тихо и незаметно удалилась из Самарканда всем знакомая и почти для каждого горожанина близкая Людмила Христофоровна Хохрякова, бывшая начальница бывшего женского училища в Самарканде, а с открытием здесь гимназии главная надзирательница последней...»

В десять лет усидчивой работы, стоя во главе учебного заведения, Л. Хр. поставила его на образцовом положении, так что когда училище было преобразовано в гимназию, ученицы оказались настолько подготовленными, что могли с успехом, без экзамена, продолжать курс учения по программе гимназий. Во все время своей педагогической деятельности Л. Хр. отдавала всю душу и всемышления на это дело. Она глядела на учениц, как на своих детей, вникала в их положение, многим, чем могла, помогала, любила их и берегла. Особенно много она содействовала преобразованию училища в гимназию».

Покинув Самарканд, Л. Х. Хохрякова поселилась на другой окраине Российской империи, в городе Кяхта, где муж ее дочери, бывший поднадзорный революционер Антон Губаревич-Радобильский, сделавший весьма успешную служебную карьеру, в чине надворного советника был назначен директором-управляющим Кяхтинской пограничной таможни первого класса.

Оказавшись в городе, знакомом ей лишь заочно, Людмила Христофоровна быстро сроднилась с ним и нашла себе достойное применение. Несмотря на свой возраст и тяжелую болезнь, она продолжила заниматься литературным и общественным трудом. В 1901 году она, как и ее зять Губаревич-Радобылский, стала членом местного отделения Приамурского отдела Императорского русского географического общества и, активно трудясь в составе его редакционной комиссии, составила и опубликовала библиографический справочник работ и статей по Забайкалью и Монголии за пятьдесят лет (1851–1901).

Небезынтересно, что Людмила Христофоровна, поселившаяся в столь отдаленном крае империи, была вовсе не первой представительницей этого рода: в Забайкалье некогда проживал пользовавшийся широкой известностью в России Николай Романович Ребиндер. С 1851-го по 1856 год этот действительный статский советник занимал пост первого градоначальника Кяхты. Здесь же он и женился на дочери ссыльного декабриста Сергея Трубецкого Александре...

С Кяхтой писательницу Л. Х. Симонову-Хохрякову связывали и имена близких ей людей – знаменитых исследователей Монголии и Китая Н. М. Ядринцева и Г. М. Потанина. Именно в этом городе начинались и заканчивались их путешествия в сопредельные страны. С первым из них Людмила Христофоровна познакомилась в Петербурге середины 1880-х годов: ее публикации, посвященные жизни малых народов Урала и Сибири, заинтересовали известного публициста, путешественника и археолога, который ввел ее в свой так называемый «Сибирский кружок» и пригласил сотрудничать в основанной им газете «Восточное обозрение». Через Ядринцева она свела знакомство с этнографом Г. М. Потаниным и стала принимать активное участие в работе Русского географического общества.

Людмиле Христофоровне, естественно, было известно, что в декабре 1887 года в Кяхте побывал Г. Н. Потанин, вернувшийся из китайской экспедиции. Он принял тогда участие в торжествах,

посвященных открытию городской общественной библиотеки и прочитал там платную лекцию о своей поездке по Южному Китаю, все сборы от которой пошли в фонд библиотеки. Знала она и том, что в 1889 году Н. М. Ядринцев снарядил в Кяхте караван и отправился в Монголию на поиски легендарного Каракорума. Стартовал он отсюда же и в очередную свою экспедицию в 1891 году.

Слышала она и о том, что в 1890 году при активном участии Н. М. Ядринцева и Г. Н. Потанина в Кяхте был открыт краеведческий музей. Связи ее с этими людьми не прерывались и в период жизни Симоновой-Хохряковой в Туркестанском крае. Друзья некогда известили ее и о том, что в 1894 году Г. Н. Потанину пришлось схоронить в Кяхте свою жену и единомышленницу Александру Викторовну, скончавшуюся по дороге в Китай во время очередного путешествия...

Но и находясь в Кяхте, Людмила Христофоровна нередко вспоминала годы, прожитые в Самарканде. Непреходящий интерес к этому городу проявился и в очередной публикации: в одном из номеров петербургского журнала «Исторический вестник» за 1904 год появились ее «Рассказы очевидцев о завоевании русскими Самарканда».

Вот их начало: «Проживая в настоящее время в Забайкальской области, я случайно встретила в Кяхте двух сартов, очевидцев падения Самарканда. Они отбыли каторжные работы, срок поселения и теперь, свободные, занимают частные места. С их слов я записала интересные рассказы о завоевании русскими г. Самарканда и о “семидневном сидении”. Эти рассказы заслуживают внимания уже потому, что, к сожалению, участников и очевидцев тех исторических событий, о которых я говорю, остается уже не много: один за другим они сходят со сцены, и встреченные мною сарты приближаются к преклонному возрасту.

Повествования сартов интересны, как выражение личных взглядов и впечатлений рассказчиков, бывших не только свидетелями, но и участниками патриотического движения в пользу защиты г. Самарканда от приближающегося опасного неприятеля,

а вместе с тем здесь, как в зеркале, отражается и общее настроение тогдашних жителей г. Самарканда, их колебаний, волнений, сменившихся, наконец, признанием русского военного гения.

Достоверность рассказов я могла оценить, прожив в Туркестане более четырнадцати лет, из них десять в Самарканде, и познакомившись с историей края, как по письменным источникам, так и по рассказам многих лиц (прежде записанные мною в г. Самарканде четыре рассказа очевидцев: одного сарта, двоих русских отставных солдат и одной самаркандской еврейки, были напечатаны в “Туркестанском литературном сборнике” 1899 г., изданном по инициативе покойного туркестанского генерал-губернатора С. М. Духовского, лично привлекавшего сотрудников)...

Однако жизнь в глухой забайкальской провинции была не для нее: «потребность умственной работы при сохранившейся энергии тянула ее на запад». Осенью 1904 года Л. Х. Симонова-Хохрякова с зятем и дочерью покинула Кяхту и поселилась в Петербурге. Однако сырой климат российской столицы лишь усугубил здоровье этой женщины. И тогда безнадежно больную Людмилу Христофоровну решили перевезти в Ташкент, куда получил новое высокое назначение ее зять Антон Губаревич-Радобыльский.

Вновь очутившись в Туркестанском крае и узнав о намерении военных властей издавать здесь свою газету, Хохрякова пожелала стать ее сотрудником. «На пользу дорогого русского солдата стыдно не поработать, – сказала она при первом свидании с редактором. И хотя тело ее угасало, дух этой женщины, по словам редактора, был «несокрушимо бодр». Уже не имея сил выходить из дома, Симонова-Хохрякова продолжала писать. Последними сочинениями, опубликованными при ее жизни в первых номерах «Туркестанской военной газеты» за 1906 год, стали «Былины о разрушении города Саурана» и очерк «Монголы»...

У постели больной матери постоянно находилась ее дочь – писательница Валентина Константиновна. Помимо запущенной сердечной болезни у Людмилы Христофоровны начался отек легких. Она лишилась сна, слабела и задыхалась. Двенадцатого марта

1906 года, выслушав дочь, прочитавшую ей вслух только что напечатанный в газете очерк «Монголы», Людмила Христофорова мирно уснула...

В очередном номере «Туркестанской военной газеты» был помещен пространный некролог, заканчивавшийся словами: «Мир твоему праху! Вечная тебе память, незабвенная сотрудница! Недолго судил тебе Бог поработать в пользу туркестанского солдата, но за твою ласку и правду, он, прочтя твои последние строки, от всего сердца скажет вслед за нами: «Вечная тебе память!»

А несколько месяцев спустя – 3 октября того же года – в Кяхте состоялось собрание членов местного отделения Императорского русского географического общества. На нем было произнесено «прочувствованное слово, посвященное памяти члена отделения Л. Х. Хохряковой». Выказав сожаление о том, что весть о ее кончине пришла в Кяхту со столь значительным опозданием, ознакомив присутствующих с биографией и деятельностью покойной и воздав должное ее многочисленным заслугам, управитель дел отделения завершил свою речь словами: «Да будет легка ей окраинная земля, на которой пришлось ей немало поработать в борьбе за правду и общечеловеческие идеалы!»...

И. Я. Лосиевский
(Харьков)

ЗАЩИТА ПОЭТА. ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ

Собственно говоря, поэт – если это действительно поэт – в защите не нуждается. Стихи защитят. Только бы нашлись знающие добрые люди, собрали бы их, напечатали, если сам поэт этого сделать не успел (или не хотел, бывает и такое).

Вадиму Шершеневичу в этом отношении повезло. А современному историку, эссеисту и журналисту Кириллу Кобрину, поместившему в «Новом мире» (2001, № 5) микрорецензию на его петербургский сборник 2000 года «Стихотворения и поэмы» – тот самый, которым открылась Малая серия «Новой Библиотеки поэта», – вдруг показалось, что вот этими тремя-четырьмя бранными пассажами вопрос о Шершеневиче Вадиме Габриэлевиче (1893–1942) решен раз и навсегда. Минус ему поставлен уверенно, так сказать, непоколебимый неуд. Можно было хотя бы за честь ему происхождение из интеллигентной семьи (отец – из обрусевших поляков, выдающийся учёный-юрист и общественный деятель, депутат 1-й Государственной Думы), блестящее образование (закончил физико-математический факультет Московского университета, владел французским, английским и немецким языками, обладал обширными познаниями в гуманитарной сфере).

Новейший суд над Вадимом Шершеневичем завершился в «Новом мире» с постнапостовской принципиальностью и категоричностью: «... был именно скверным графоманом», «бесталанный подражатель», «бездарная обезьяна русской поэзии» и пр. Да неужели в этих строчках умещается весь Шершеневич, жизнь его души и слова, и любовь, «торжественные» и «великолепные ошибки», и трагическое молчание в последние годы?

О вкусах, конечно, не спорят. Лев Толстой уничижительно отзывался о Шекспире, Ахматова – о Чехове и Репине, Набоков – о Пастернаке. Кто-то согласится с Есениным в том, что

Шершеневич был самым талантливым в Ордене имажинистов, кто-то с Цветаевой, сожалевшей, что модного, но плохого поэта Игоря-Северянина «заменяли <...> (худшим!) Шершеневичем» (из письма Анне Ахматовой 31 августа 1921 г.)¹. Есть и другие, уже не такие полярные суждения о нём.

Но одно дело – взаимоотношения, симпатии и антипатии, прозрения и заблуждения людей, в том числе выдающихся, другое – крохотная рецензия, от которой читатель вправе был ожидать, прежде всего, вести о недавно вышедшей книге. В нашем же случае почти ничего узнать и рассмотреть нельзя было, кроме раздражённой физиономии микрокритика. Кстати говоря, подобных рецензий-крохоток, в основном, эпатажных, хулильных или язвительных, у него накопилось на целый «Книжный шкаф», выпущенный московским издательством «Языки славянской культуры» в 2002 г. Увы, избранная Кобриным форма литературной коммуникации очень напоминает крайности эпохи авангарда – и «низвергателей»-футуристов, коим тоже достаётся от грозного критика за почти сплошную «графоманию», множество «удивительно плохих виршей», и имажинистов, включая Шершеневича. Периодически проверять на прочность сложившуюся и, возможно, застоявшуюся систему культурных ценностей можно и нужно, но не походя, конечно. Попытаемся всё-таки разобраться. А был бы жив Козьма Прутков, наверное, изрёк бы по поводу кобринского «Книжного шкафа»: «Выпукло сказать – не значит сказать глубоко» или нечто подобное.

Старательский пыл Кирилла Кобрин, обнаружившего у Шершеневича «изумительную по идиотизму» строчку, хотелось бы охладить напоминанием о мандельштамовском определении поэта: «...мучитель, властитель, дурак!»². И Чичибабин о том же: «... я – поэт. Моё имя – дурак. / И бездельник, по мнению

¹ Цветаева, М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 379.

² Мандельштам, О. Э. Полное собрание стихотворений; вступ. ст. М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца. СПб.: Акад. проект, 1997. С. 233 (Новая б-ка поэта).

многих»³ – строчки из стихотворения, названного им «Защита поэта». Да, собственно, и сам Шершеневич близок к такой самооценке, которую можно рассматривать у него как шекспировскую и пушкинскую аллюзию. В одном из своих поздних стихотворений он пишет, обращаясь к Родине: «Я был любовник верный твой / И трогательный, и дурацкий!» [с. 316]⁴.

Давно, не без участия самого автора, создан миф о поэте-«бездельнике», словесном эквилибристе Шершеневиче, безбожно и бездумно коверкающем русскую речь. Десятилетиями говорили и писали о нём – «враге содержания», умелом версификаторе, одержимом формальными изысками. Спору нет, в молодые годы поэт сам был главным творцом этого мифа, воинствующим формалистом-экспериментатором, провозвестником близящейся – как ему казалось – эпохи отчуждения искусства от идеи и темы во имя победы «образа над смыслом». И каждое свое стихотворение считал реализацией конкретной формальной задачи, стилистической или языковой, грамматической (точнее, «аграмматической») или даже фонетической, сформулированной в его названии: «Принцип звука минус образ», «Усеченная ритмика», «Лирическая конструкция», «Лирический динамизм», «Принцип импрессионизма», «Принцип пересекающихся образов», «Небоскрёб образов минус спряжение», «Принцип архитектурного соподчинения», «Аграмматическая статика», «Принцип звукового однословия» и т.п. Поэтическое мышление Шершеневича иначе как авангардным (а в отдельные периоды – радикально авангардным) не назовёшь. Со всеми минусами и плюсами.

Однако поэту и его соратникам-имажинистам не удалось обойтись без идей и серьезного содержания, без «связанности образов», и он выдавал желаемое за действительное, когда утверждал,

³ Чичибабин, Б. А. В стихах и прозе; изд. подгот. Л. С. Карась-Чичибабина, Л. Г. Фризман. М.: Наука, 2013. С. 149 (Лит. памятники).

⁴ Шершеневич, В. Г. Стихотворения и поэмы; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. А. Кобринского. СПб.: Акад. проект, 2000. – 368 с. (Новая б-ка поэта. Малая сер.). В тексте нашей статьи после цитат указываются в квадратных скобках только номера страниц этого источника.

что «все стихи Мариенгофа, Н. Эрдмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу, точно так же, как картина Якулова или Б. Эрдмана может висеть вверх ногами» (трактат « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста», 1920)⁵.

Провозглашённая Шершеневичем программа отчуждения стиха от идеи и темы во имя торжества «освобождённой» формы была изначально неосуществима, он долго не мог или не хотел (ведь умный был человек) это признать. На практике «аграмматические» новации приводили к частичному или полному затуманиванию смысла, но стихи эти конструировались Шершеневичем с присущим ему артистизмом: «Огромный снегом занесённый площадь / И пешеход зрочка весь набекрень и ниц...» [с. 120] и т.п. И его неологизмы запоминались : «Вкруг молчя и ночь, / Мне одиночь» [с. 142].

В конце же концов Шершеневич отказался от крайностей своего трактата « $2 \times 2 = 5$ », от попыток осуществления этой утопической программы, в известной мере ставшей художнической реакцией на первые шаги новой власти по идеологическому «упорядочению» искусства. Как писал Шершеневич в « $2 \times 2 = 5$ », так называемое пролетарское искусство есть не что иное, как «прикрытие модной вывеской плохого товара»⁶.

О сконструированной им модели стихового хозяйства, в целом оказавшейся нежизнеспособной, напоминают лишь некоторые случаи «ломки» грамматики в стихах Шершеневича середины 1920-х гг. Неологизмы и другие отклонения от языковой нормы здесь уже не являются самоцелью, большей частью они художественно мотивированны.

Долгое время поэзия была для Шершеневича интеллектуальной игрой, он легко поддавался различным влияниям, подражая Брюсову и Бальмонту, Кузмину и Блоку, Игорю-Северянину, раннему Маяковскому, французским, английским и американским поэтам рубежа веков. До появления его имени в 1919 г. под первой

⁵ Поэты-имажинисты / сост., подгот. текста, биогр. заметки и примеч. Э. М. Шнейдермана. СПб.: Петербург. писатель; М.: Аграф, 1997. С. 29 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁶ Там же, с. 28.

декларацией имажинистов поэт сближался с символизмом, футуризмом, имажизмом, эгофутуризмом. Он ли один выдавливал из себя по капле поэтического раба? Не будем приводить общеизвестные великие примеры. Но есть неповторимо шершеневическое уже в сборнике «Лошадь как лошадь» (1920) – самой знаменитой его книге, и в сборнике «Итак итог» (1926) – по словам автора, «самой серьёзной» книге стихов за всю его жизнь, и в стихотворениях поэта, написанных во второй половине 20-х и 30-е годы, при его жизни не публиковавшихся.

Общим местом критических и литературоведческих разборов советской эпохи стала оценка лирического героя Шершеневича как воплощения бездуховности (или, если хотите, духовного вакуума), испорченности, аморальности; его, этого героя, целиком загоняли в скандально известные строчки из «Лошади...»: «Сам себе напоминаю бумажку я, / Брошенную в клозет» и «Мне бы только любви немножечко / Да десятка два папирос» [с. 102, 134]. Жизненная программа героя и его создателя, утверждали учёные мужи, будто бы сводится к этому декларируемому им позорному минимуму.

Не только Шершеневич, но и Есенин с Мариенгофом, вся имажинистская братия (уже подражая этой троице) эпатировала публику, щеголяла своим молодым цинизмом, казавшимся им тогда вполне здоровым чувством, позволяющим более трезво взглянуть на себя и страну после известных событий осени 1917 года. Но под обложкой того же сборника «Лошадь как лошадь» есть строки, сотни строк, запечатлевших совсем другие состояния души. «Я не истин напевов хочу! – восклицал Шершеневич в январе 1918-го. – <...> Только жизни! Беспечий! Густых зрачков! / Да любви! И её сумашествий!» [с. 87].

И ребячески верить в расплату за сладкие язвы грехов,
И не слышать пророчества в грохоте рвущейся крыши,
И от чистого сердца на зов
Чьих-то чужих стихов
Закричать, словно Бульба: «Остап мой! Я слышу!» [с. 88]

Или обратимся к стихотворению «Имажинистический календарь» (1917). Здесь не «брюновское» движение образов, а сложная образная система (как известно, именно новации в подходах к организации системы образов В. Я. Брюсов относил к числу художественных достижений имажинизма). Подлинно лирические стихи о любви, оказавшейся миражем, об утрате этого волшебного чувства: «Ледяной этот холод, обжигающий хрупкие пальцы, / Сколько раз принимал я, наивный, за жаркую ласку огня!» [с. 134].

Лирическому герою Шершеневича порой кажется, что «любовь отмерла», что он сможет теперь жить, «крестясь на электрический счетчик», «примириться с машинами», но идеалист, романтик побеждает в нем. Возрождаются вера и чувства, оживает душа. Арлекин, шут, «влюбленный фигляр», забавляющий публику своими дурачествами, – в душе он трагик и способен передать «невозможную тысячу мук» («Последнее слово обвиняемого», 1918). Какое ему дело до «революции» и «контрреволюции», «классовой борьбы»: «...Если плачут глаза твои и мне не спасти их?» («Ритмическая образность», 1918) [с. 92].

Символично, что этот мощный лирический поток как бы отменяет поток политизированной злободневности: под многими стихотворениями Шершеневича проставлены даты: октябрь, ноябрь, декабрь 1917-го, январь 1918-го и т. д. В поэме, написанной в 1918 году, каждая строка дышит любовью, плотской и духовной, это – необъятное земное и космическое чувство:

... с тех пор как фыркнуло звездами
Небо в пляске цыгански ночной
Такой любви не бывало создано
И мечтать боялись о любви такой⁷.

Герой поэмы ищет свою возлюбленную «тысячу девятьсот семнадцать лет». Не только новейшие революции, но и далекие исторические события подчинены закону притяжения современного образа. При этом Шершеневич не знает меры,

⁷ Шершеневич, В. Г. Ангел катастроф : избранное; сост., вступ. ст., примеч. В. А. Дроздова. – М.: Независимая Служба Мира, 1994. С. 134.

у поэта возникают каскады исторических, географических и литературных ассоциаций, иногда чересчур навязчивых, лобовых, что, однако, всецело отвечает необыкновенному душевному и психологическому состоянию героя, который может «в минуту истратить века», – и любовь становится похожей на «Лжедмитрия», а поцелуй возлюбленной подобен «надменной панне Марине». Мираж «легких, тревожных страстей» исчезнет, «Все пройдет в никуда. Лишь стихи, мои дети, / Самозванца не смогут никогда позабыть» («Принцип параллелизма тем», 1918) [с. 109].

Не правда ли, легендарный «пошляк» на поверку оказывается природным лириком, могущим быть – при его собственном желании, разумеется, – стилистически и морально неуязвимым творцом прекрасного?

«Он не был противником красоты, как утверждают некоторые. Он показал нам разнообразие форм, в которых красота соседствует с уродством». Нет, это не о Шершеневиче, но и о нём также, цитата – из книги Роланда Пенроуза о Пикассо⁸.

Право же, не будем бояться обилия цитат, поскольку именно они, стихи, Шершеневича и защищают. Из «Песни-Песней», написанной поэтом в 1920-м и опубликованной в следующем году в его книге поэм «Кооперативы веселья»:

Мир беременен твоей красотой,
В ельнике ресниц зрачок – чиж.
На губах помада краснеть зарёю,
Китай волос твоих рыж.
.....
Что трансатлантик речными между,
Ты женщин остальных меж.
Мной и полночью славлена дважды
Шуршащего шепота мышь.

⁸ Пенроуз Р. Пикассо. М.: Молодая гвардия, 1999. С. 252. (Жизнь замечат. людей: сер. биогр.; вып. 747).

«Последний имажинист» – так он себя называл – посвятил свою «Песню-Песней» Соломону – «имажинисту первому, / Обмотавшему образами простое люблю...» [с. 199, 200, 204].

Шершеневич – урбанист и в этом смысле антипод Есенина – подчас не уступает, как художник, своему великому собрату-имажинисту. Он может многое. Например, вместить в две строки жизнь и душу современного горожанина: «О своей судьбе я выпрашивал / У кукушки трамвайных звонков» («Квартет тем», 1919) [с. 99].

В сборнике «Лошадь как лошадь», наряду с настоящей лирикой, обнаруживаются и приметы затянувшейся «болезни роста»: встречаются откровенно подражательные строки (Шершеневич по-прежнему находился под сильным влиянием Маяковского), образцы малосодержательной, поверхностной словесной эквилибристики (правда, всегда интересной с точки зрения поэтической техники), случаи художественно немотивированной усложненности поэтического языка. Стремление механически следовать «какой-то рецептуре сложности» исключительно ради достижения «повышенной сложности эпизодического образа», проявившееся у поэтов-авангардистов, Борис Пастернак назвал «шершеневичским грехом» (из письма С. П. Боброву, 24–25 июня 1916 г.⁹).

Что же касается якобы бездуховности, душевной опустошённости героя Шершеневича, об этом гораздо точнее позднейших хулителей поэта высказался известный критик 1920-х годов В. Львов-Рогачевский, относившийся при этом к автору сборника «Лошадь как лошадь» почти враждебно: «Такие исповеди бывают «на духу» перед концом или после катастрофы, на пороге новой, просветлённой жизни, когда больную душу прорвало, как нарыв»¹⁰.

Духовные искания не были чужды «богохульникам»-имажинистам, но надо сказать, что Шершеневич гораздо чаще, чем Мариенгоф и даже Есенин, делал шаги навстречу вере. Искал

⁹ Пастернак, Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т.7. Письма 1905–1926 гг. М. : Слово/Slovo, 2005. С. 256, 257.

¹⁰ Львов-Рогачевский, В. <Рогачевский, В. Л.> Имажинизм и его образноносцы : Есенин, Кусиков, Мариенгоф, Шершеневич . – [Москва]: ОРДНАС, 1921. С. 33.

живого Бога, не принимая «назначенного» и опошленного идола. В стихотворной драме Шершеневича «Вечный жид» (1915–1916) Бог, «более известный под именем Иисуса», с горечью говорит людям: «Вы сами поставили меня здесь нелепо, / Так что руки свело и язык мой затёк! / Ведь это сиянье подобно крепу, / Который на мой затылок возлёт» [с. 270].

Поэт любил жизнь во всей её полноте, но именно духовное измерение жизни ценил превыше всего; циник в его душе так и не сумел перебороть лирика-романтика (он сам в этом признавался). Тому свидетельство – праздничная и трагическая книга «Итак итог», посвящённая артистке Юлии Дижур, ближайшему другу поэта. Она покончила с собой 3 апреля 1926 года. Шершеневич словно напроорочил эту катастрофу – в стихах, включённых в «итоговую» книгу: «Кто о счастье хоть раз да ушибся, / Не забудет тот кровоподтёк» («Белый от луны, вероятно», 1925 [с. 170]). В сборнике много исповедальных, художнически сильных строк об этой любви, и ясно, что стиховая форма – авангардная или вполне классическая – уже не создается им как нечто самодостаточное, вне связи с местом и временем, с пламенной страстью, с чувством душевной просветлённости.

Любимая! Коронуйся моим безрассудством,
Воспета подвигом моим,
С каким-то диким сумасбродством,
С почти высоким озорством.

Не надейся, что живёшь в двадцатом веке
в Москве!
Я пророк бесшабашный, но строгий, –
И от этого потока моей любви
Ни в каком не спасёшься ковчеге!
(«Головокруженье душ», <1923> [с. 181])

Жена, внимай броженью музык
И визгу радостей земных.

Простор полей, о, как он узок
Перед простором, глаз твоих!
(«Слова о верности», 1926 [с. 177])

И когда поэт говорит об «Отябре» (с большой буквы!), это – совсем не тот, официально прославленный, имеющий «всемирно-историческое значение», а другой, необыкновенный, грандиозный Октябрь, навсегда соединивший героя с его любимой («Головокружение душ», <1923>).

В сборнике «Итак итог» и немногочисленных стихотворениях 1926–1935 годов, сохранившихся в архиве поэта, звучат мотивы Катулла и Овидия, пушкинского «Пора, мой друг, пора...». Шершеневич охлаждает свой формотворческий пыл, все чаще обращаясь к классическому стиху. Поздние стихи Вадима Шершеневича, опубликованные и неопубликованные, незамеченные критикой и читателями-современниками, предназначены «наследнику случайному» в Будущем.

Но пора опровергнуть ещё одну расхожую легенду – об аполитичности Вадима Шершеневича, к созданию которой он также причастен, как и собратья-имажинисты (например, эта легенда отражена в мемуарах Рюрика Ивнева). Ему были далеко не безразличными настоящее и будущее Родины, судьбы Европы и мира. Экспериментатор в поэзии, к большевистскому эксперименту он с самого начала, в отличие от Есенина и Мариенгофа, относился настроенно, скептически. Уже в сентябре 1918-го прозвучал его мрачный прогноз, задолго до Оруэлла: новый социальный строй утвердится надолго, как строжайшая регламентация жизни в соответствии с «основами», превращающая людей в автоматических исполнителей чужой воли:

И в жизни оставят место
Свободным от машин и основ:
Семь минут для ласки невесты,
Три секунды в день для стихов.
(«Эстрадная архитектоника» [с. 138])

При этом Шершеневич обращается к эзопову языку: осуждает – в есенинском духе – крайности машинного «прогресса». Как видим, он не был чужд размышлений на тему, которая через два года получит масштабное художественное воплощение в замятинском романе-утопии «Мы». И если Мариенгоф поначалу увлётся идеей мировой революции, Шершеневич в поэме «Крематорий» (1918) и стихотворении «Ангел катастроф» (1921) безоговорочно осуждает претензии большевиков на мессианскую роль – быть «паровозом всех народов, племён и стран». Запечатлевает события Гражданской войны, страшный голод в Поволжье, кронштадтский мятеж, расстрел Николая Гумилёва, – время, когда «Красная роза всё чаще / Цветёт у виска россиян».

Красный кашель грозы звериной,
И о Боге мяучит кот.
Как свечка в постав пред иконой,
К стенке поставлен поэт.

На кладбищах кресты – это вехи
Заблудившимся в истинах нам.
Выщипывает рука голодухи
С подбородка Поволжья село за селом [с. 306].

И стихи Шершеневича 1923 года, чудом напечатанные в сборнике «Итак итог», – чистой воды «контрреволюция». Судите сами.
Мне не верить народным восстаниям,

Омывающим воплями и пулями трон.
Революции – лишь кровохарканье
Туберкулёзных от голода стран.
(«Торжественная ошибка» [с. 192])

Сдержавши приступ пушечного хрипа,
Мы ждём на разветвленьи двух веков,
Окно, пробитое Петром в Европу,
Кронштадтской крепкой ставнею закрыв.

Как ребра недругу считают в драке,
Так годы мы считали, и не счесть.
Чтоб мы слюной не изошли во крике,
Заткнута тряпкой окрика нам пасть.

Нам до сих пор ещё не дали воли,
Как пить коням вспотевшим не дают.

.....
Истрачен и издёрган герб наш орлий
На перья канцелярских хмурых душ.

.....
Наш лозунг бумерангом в Запад брошен,
Свистит в три пальца он на целый свет.

.....
Мы чиним рельсов ржавые прорехи,
Спринцуем электричеством село, –
Так обмывают дочери старуху,
Чтоб чистою на Страшный Суд дошла.
(«Аренда у легенд» [с. 164–165])

Эти стихи относятся к числу несомненных достижений русской гражданской лирики XX века.

В заключение стоит сказать, что и формальный поиск, принятый Шершеневичем, нет оснований считать целиком безрезультатным. Уже В. Львов-Рогачевский обнаруживал у него то, что не заметил новейший новомировский критик, проявивший необыкновенную лёгкость в мыслях, – «остроумные и неожиданные аналогии образов, новые ассонансы и диссонансы, необычные рифмы». И далее: «Он <Шершеневич. – *И. Л.*> много сделал для теории и практики свободного стиха. Порой сама композиция его образов и попытки создать новую грамматику заслуживают внимания»¹¹. Вопреки стремлению молодого Шершеневича «до основанья» разрушить сложившуюся грамматику (а в известной

¹¹ Львов-Рогачевский, В. <Рогачевский, В. Л.> Имажинизм и его образноносцы : Есенин, Кусиков, Мариенгоф, Шершеневич. – [Москва]: ОРДНАС, 1921. С. 32.

мере и благодаря этой жажде обновления языкового и стихового строя) ему удалось извлечь из русского слова новую гармонию. И об этом уже пишут книги и диссертации (сразу несколько диссертаций, посвящённых Шершеневичу как поэту и теоретику поэзии, было защищено в начале XXI в.).

Вадим Шершеневич страдал от туберкулёза и умирал тяжело. Учитывая вышеприведенные цитаты, жизнь его могла бы оборваться не 18 мая 1942 года, в эвакуации, в барнаульском госпитале, на пятидесятом году, а гораздо раньше, в тюрьме или лагере. Иногда – в 20-е годы – он тоже пытался славить «восстановление / Вконец замученной страны», рисуя даже образ «бессонного Ленина» («Украина», 1925 [с. 173, 174]). Кажется, это было искренне или почти искренне, с малой долей конформизма, как и у Бориса Пастернака. В 30-е годы перемены уже не очень обнадёживали.

Ты изменила, как жена,
Ну что ж, язвы, хули, злорадствуй,
О, нищая моя страна
Неисчислимого богатства!

Ты хорошеешь с каждым днем,
Таким солёным и жестоким...
(«Прощай», 1931 [с. 315– 316])

Подобные стихи – к его счастью! – уже не могли быть напечатаны в те годы. Но, справедливости ради, следует констатировать, что поэт до конца своих дней сохранял и некоторую долю наивности, «подростковости» в восприятии действительности, оценках и самооценке.

В 1928 году в статье «Существует ли имажинизм» Шершеневич писал о перерождении поэзии, превращённой из искусства в «полемику», утратившей лиричность. «Пишешь ли стихи? Как давно мы не задавали друг другу этого вопроса?»¹² – спрашивал Вадима Шершеневича ссыльный Николай Эрдман в письме,

¹² Эрдман, Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников; ред. и вступ. ст. А. Свободина. М.: Искусство, 1990. С. 250.

датированном 14 декабря 1933 года. Время было совсем не для стихов: убит Киров, уже раскручивался маховик сталинских репрессий. Шершеневич писал «в стол», а почти все, чем он занимался «легально», – пьесы, либретто, биографические очерки об артистах, переводы – было литературской поденкой, дающей некоторые средства к существованию.

Казалось тогда, что имажинистская одиссея – в далеком прошлом, о ней быстро постарались забыть официальные критики и литературоведы, а если и вспоминали, то с чувством «классовой» неприязни, пренебрежительно и зло. Даже ведущие имажинисты редко попадали в энциклопедии, справочники, словари. Но именно в те годы Шершеневич и Мариенгоф писали свои замечательные «романы воспоминаний»¹³, где живет их молодость и бьет ключом творческая энергия имажинистского братства.

В поздних стихах Шершеневича, как мы видели, возникает мотив неприятия «такого соленого и жестокого» сегодня, перерастающий в мотив вынужденного ухода в «подполье» – до срока, когда страна очнется от тяжелого забвения и «влюбитися народ, как прежде, в наши бредни...» [с. 309].

Поэзия Вадима Шершеневича – рыцаря «Образа как такового» – не стала пустоцветом. Обруганный при жизни и посмертно, Шершеневич не был, однако, забыт любителями поэзии и новыми её творцами, а также историками литературы и теоретиками стиха¹⁴. В контексте истории мировой модернистской литературы

¹³ Мой век, мои друзья и подруги: воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Моск. рабочий, 1990. 734, [1], [8] л. ил.

¹⁴ Марков, В. Ф. История русского футуризма; пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. 438 с.; Поэты-имажинисты / сост., подгот. текста, биогр. заметки и примеч. Э. М. Шнейдермана. СПб.: Петербург. писатель; М.: Аграф, 1997. 536 с. (Б-ка поэта. Большая сер.); Русский имажинизм: история, теория, практика: к 110-летию со дня рождения В. Г. Шершеневича (1893–1942). М.: Линор, 2003. 518 с.; Шершеневич, В. Г. Ангел катастроф: избранное; сост., вступ. ст., примеч. В. А. Дроздова. М.: Независимая Служба Мира, 1994. 162 с.; Шершеневич, В. Г. Листы имажиниста: [стихотворения, поэмы, теорет. работы]; сост., предисл., примеч. В. Ю. Бобрцова. – Ярославль: Верхне-Волж. кн. изд-во, 1996. 526 с.; Шершеневич, В. Г. Стихотворения и поэмы; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. А. Кобринского. СПб.: Акад. проект, 2000. 368 с. (Новая б-ка поэта. Малая сер.); Lawton,

конца XIX – XX в. и, прежде всего, поэзии авангарда становится всё более очевидной художественная ценность опыта Шершеневича в области свободного стиха, экспериментов в области словообразования и художественной изобразительности (неологизмы, «рискованные» сравнения и метафоры, метафоры-гиперболы, сверхразвёрнутая метафора), композиции, ритмики, строфики, рифмовки, инструментовки стиха.

В той или иной мере с его образным миром, образно-композиционной стратегией, ритмами и интонациями, стилистическими и языковыми новациями генетически связаны новые поэты-экспериментаторы – «оттепельные» лирики и смогисты, мегаметафористы и постмодернисты конца минувшего века.

A. M. Vadim Shershenevich: from Futurism to Imaginism. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1981. 116 p.; Markov, V. F. Russian Imagism. 1919–1924. Giessen : [s. n.], 1980. 144 p.; Nilsson, N. A. The Russian Imaginists. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1970. 117 p.; Piotrowski, W. Imagynizm rosyjski. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1977. 164 s.

Эмилия Обухова
(Ванкувер, Канада)

ШЕЛ Я ПО УЛИЦЕ НЕЗНАКОМОЙ...
О СТИХОТВОРЕНИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА
«ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ»

*Когда-нибудь и нас засыплет пепел.
Так я хотел бы в этот бедный час
Приехать на окраину в трамвае,
войти в твой дом,
и если через сотни лет
придет отряд раскапывать наш город,
то я хотел бы, чтоб меня нашли
оставшимся навек в твоих объятьях,
засыпанного новою золой.
И. Бродский*

Стихотворение Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай» (далее – ЗТ) написано в 1919 году, в ночь с 29 на 30 декабря, за полтора года до ареста и гибели поэта. В этих стихах поэтический дар его взлетел на головокружительную высоту. В два своих последних года поэт особенно много писал, как будто знал, что надо спешить. Он работал в ускоренном ритме, и это отразилось в ЗТ, где с каждой строкой нарастает темп, трамвай набирает скорость и стихотворение мчится до полной внезапной остановки, как это и происходило в последние два года жизни поэта, начиная с момента, когда декабрьской ночью на Невском мосту он начал произносить первые строки ЗТ. В самом деле, это, пожалуй, единственное у Гумилева стихотворение, в котором сквозь весь текст проходит такое стремительное и непрерывающееся движение. Вообще есть такой особый тип стихов у наших поэтов – стихотворений движения: железнодорожных, вагонных, летящих на всех возможных видах транспорта, как будто продолжающих полет вечной гоголевской птицы-тройки. Такие стихи почти никогда

не бывают описательными или элегичными. В них – и в ритме и в мысли – повышенная скорость, отдельные картины возникают лишь на мгновение и тут же сменяются другими. И в каждом таком тексте свой особый ритм движения (стихосложения) – то ускоряющийся, то вдруг – замедленный.

У Цветаевой, например, таких стихотворений несколько, и одно из них, «Поезд жизни», кажется особенно близким ЗТ, но об этом речь впереди.

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы, –
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм.
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, – конечно тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так точно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет??

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят: Зеленная, – знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренной косой
Шел представляться императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

И всё же навеки сердцу угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

ЗТ называют пророческим стихотворением. Гумилев знал, что обладает даром предвидения, но считал, что способен предсказывать только свою судьбу. Ахматова писала: «Гумилев – поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк. Он предсказал свою смерть с подробностями вплоть до осенней травы». И в ЗТ и даже в более ранних стихах он предсказывал собственную гибель.

Так, в стихотворении «Рабочий» поэт спокойно и просто описал ночную смену рабочего, который в цеху отливает пулю, ту, что убьет его, воина и поэта Николая Гумилева. Это стихи 16 года, военного времени, и рабочий этот, конечно, не русский, а немец, послушно выполняющий свою работу, и пуля вовсе не та, которая в будущем «отыщет грудь» поэта. Здесь пока лишь отдаленное предчувствие гибели – от пули.

Рабочий

Он стоит пред раскаленным горном,
Невысокий старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.

Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит:
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

Кончил, и глаза повеселели.
Возвращается. Блестит луна.
Дома ждет его в большой постели
Сонная и теплая жена.

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошрое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

В эти стихи не вместились пророчество, они составлены, скажем, из другого материала. Они, скорее, осмысливают роковой ход событий и то, каким вообще бывает механизм воплощения предначертанного. Ведь рабочий, по Гумилеву, не сознавая, участвует в исполнении высшего замысла. Конечно, он понимает, для чего нужны пули, но не задумывается об этом. Это как у Булгакова в «Мастере и Маргарите»: смерть Берлиоза была определена свыше, но исполнение началось с того, что «Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила» на трамвайные пути, где Берлиоз поскользнется и попадет под

трамвай. Об этом Воланд спокойно сообщает Берлиозу, как о деле решенном. Та же спокойная и ясная мысль в этих стихах Гумилева. Случайно ли совпадение, что Берлиоз попал под трамвай, а герой стихотворения Гумилева – в трамвай? Возможно, у Булгакова это лишь подсознательный отдаленный отзвук.

В ЗТ все иначе, чем в «Рабочем», – предчувствие становится ярким видением, почти реальностью, она и цветом выделена – вспышка в самом начале пути: трамвай оставлял «в воздухе огненную дорожку». Но ярче всего горит картина гибели поэта, она окрашена в красный цвет: Вывеска... кровью налитые буквы... В красной рубашке, с лицом, как вымя...

И этот момент видение предрекает убийство не одиночное, здесь символика массовой казни:

Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими...

Цвет также присутствует и в других строфах стихов, но уже не яркий. После сцены казни краски тускнеют:

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон.

Серый – это слабый, но все еще земной цвет, будто тающий. Ведь газон мог бы быть и ярким, от цветов цветным, но нет – земная жизнь с ее здешними цветами и формами, звуками, голосами, датами рождения и смерти постепенно убывает, не вмиг, а так, как, вероятно, и должно исчезать видение, переходя сначала в серый, а после растворяясь в воздухе. Время движения превращается в акт развоплощения, пространство и время сливаются в единую субстанцию.

О чем это стихотворение? Возможно, главная его цель – описать переход из мира живых людей в мир бестелесный. Но тут и осмысление вопроса о степени связанности этих двух миров. Да, стихи об этом, но есть в них еще одна важная тема – тема предопределенности человеческой судьбы, от которой не уйти. И потому это стихи о свободе, вернее, о несвободе даже самой

свободной личности, об ограниченности свободы личности высшими замыслами.

А незнакомое место, еще до неожиданного прыжка в трамвай, потому и оказалось для героя незнакомым, что было уже почти что неземным – переходным, пограничным. Он и не мог раньше здесь быть. Вскочил в трамвай – и попал уже на другую – на Ту сторону. Так Мандельштам в «Silentium» или Метерлинк в «Синей птице» представляли мир разделенным на два пространства: одно для дорожденного, довоплощенного, а другое – для субстанций, имеющих тела.

Она еще не родилась,
Она – и музыка, и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
(Мандельштам. «Silentium».)

В дороженном нет предметов, ограниченных контурами отдельных фигур. Потому «и музыка, и слово» – едины, и нам трудно себе представить существование этого не разорванного формами мира.

Поэт попал в трамвай, мчащийся за предел, – в довоплощенность, и все земное, что проносится перед ним в окне вагона, видится ему уже иначе, в соответствии с другими, потусторонними законами. Улица показалась ему незнакомой, а ведь на самом деле, по рассказу Ирины Одоевцевой, он шел по мосту через Неву, но в какой-то момент перестал понимать, где находится. Отклик на это переживание в стихотворении Бродского, где он описал свое состояние в эмиграции: незнакомые улицы, а определение времени теряет смысл, неважен и пол адресата – ощущение, равное переходному – в иной мир:

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря,
дорогой, уважаемый, милая, но не важно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но

и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях.

К слову, эти известные стихи Бродского были так страшны своей экзистенциальной силой, что многих отпугивали от эмиграции.

Стоило бы упомянуть знаменитое «От окраины к центру» Бродского: Одинокий трамвай прогремел на мосту невредимом. Из контекста ясно, что мост – через Неву. Помимо сходной лексики, оба автора используют одинаковые аллитерации на «р» (замечание Бориса Школьника).

Но вернемся к ЗТ. Неслучайно, что тот момент, когда герой вскакивал на подножку трамвая, выпал из его памяти, и потому он не в состоянии был это описать. Будто не сам вскочил, а его как-то, помимо его воли, взяли и перенесли из одного мира в другой. Дальше, когда он уже увидел себя в трамвае, с этого момента и до конца стихов движение не останавливается ни на секунду. Все же описанное в первых двух строфах еще как бы остается в пределах связи с земной жизнью – так видится поэту. И только в третьей строфе уже становится несомненным факт свершившегося отрыва – перехода в иную реальность: Мчался он бурей темной, крылатой, Он заблудился в бездне времен...

Буря, темная, крылатая, – кажется, это еще одна онтологическая «метель» в русской поэзии. «Метель» – это как бы особый знак в русской культуре, старинная мифологема, несущая, кроме всего прочего, и информацию о степени свободы и связанности личности в обоих мирах. Так, в повести Пушкина в планы героев вмешалась метель и судьбы влюбленных сложились совсем иначе, чем они задумали... Метель в «Капитанской дочке» (далее – КД) также определила все дальнейшее в новой жизни Петруши Гринева. В «Двенадцати» Блока метель, ветер, буря были активным фоном событий, изменивших судьбу не одного героя, а целой страны – России и ее народа. По Гумилеву, трамвай помчала темная буря и заблудила его, если можно так сказать, затеряла в «бездне времен». Но ведь трамвай не человек, не кибитка с лошаадьми, и его путь, как известно, определен заранее – он ходит

по рельсам. То есть на самом деле трамвай вовсе не заблудился, а пошел по намеченному пути. Этот путь был замыслен и для всего другого, что упомянуто в этих стихах, – для России, для поэта Николая Гумилева, для умершей Машеньки (предполагают, что Машенька – прелестная кузина Гумилева, которая была тяжело больна и умерла юной. Николай Степанович был увлечен ею, но как-то по-родственному, идеально). И долго герой в этом безумном полете не находит потерянных в земной жизни ориентиров. Но вот, когда картины за окном иссякли, неожиданно возникает резкая, поворотная строфа, и именно она о самом главном для поэта – о свободе: Понял теперь я: наша свобода Только оттуда бьющий свет... Вот что было нужно понять поэту для осознания себя – определить источник своей свободы и ее критерий. И тогда «блуждающий» трамвай, будто человек, потерявший в метели дорогу, выходит, наконец, на твердый путь: Верной твердынею православья Врезан Исакий в вышине...

Многие, кто писал о ЗТ, отмечали, что стихи эти связаны с КД, что корни оттуда. Действительно, поэт оставил в своих стихах несколько мотивов, близких к КД, особенно к главе «Вожатый», где впервые появляется Пугачев. Можно проследить эту удивительную связь буквально с самого начала стихотворения:

Шел я по улице незнакомой (ЗТ) и строки из эпиграфа к главе «Вожатый»:

Сторона ль моя, сторонушка,
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез...

В обоих произведениях незнакомую местность, на которой оказывается герой, внезапно накрывает буря.

Дальше Гринев, «убаюканный пением бури и качкою тихой езды», засыпает и ему снится мужик с черной бородой, он ясно видит лицо Пугачева, которого он на самом деле еще и запомнить-то в метели не успел. Мужик «...выхватил топор из-за спины

и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах...» Сон Гринева удивительно похож на сцену казни у Гумилева:

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Но важнее всего то, что в этих стихах, как и в КД, та же пушкинская схема, то же направление мысли – потерять в метели дорогу (то есть нарушить законы своей души, или спутать любовь истинную с ложной, или просто утратить верное понимание ситуации...), а после блужданий все же выйти (выведут!) на свой путь. Похоже, что Гумилев твердо рассчитывал на диалог с читателем, помнящим КД. Такой читатель поймет, что в ЗТ описан большевистский переворот, который поэт представляет таким же, как кровавый пугачевский бунт: русский бунт, бессмысленный и беспощадный. Будто бунт заблудился в бездне времен, попал в другое время. А ведь на самом деле поэт все, что связано с сюжетом из Пушкина, переставил, будто намеренно перепутал: у него герой-жених сам идет представляться императрице, а вовсе не Машенька, невеста, как в КД. И здесь она отнюдь не защитница, уверенная в своей правоте, как у Пушкина, где Маша Миронова упрямо и мужественно ищет встречи с императрицей. У Гумилева Машенька стонет и умирает, а вместо свадьбы в финале – вечная разлука. Так не для того ли Гумилев так настойчиво указывает на связь с КД, а потом столь очевидно ломает свой сюжет, чтобы указать на абсолютную невозможность в этом случае счастливого конца: большевистский бунт, такой же жестокий и кровавый, как пугачевский, но на этот раз он не будет подавлен, а герой не будет спасен. Гумилев дает таким образом с помощью сюжета повести Пушкина ключ к разгадке своих стихов, к пониманию своего пророчества.

Вожатый в КД – это субъект неограниченной внеэтической свободы, он словно неподвластен метели, собственно говоря, он

и сам существо стихийное и потому легко находит дорогу в буран. Таков и Вагоновожатый у Гумилева, который один способен остановить летящий трамвай. Как Вожатый у Пушкина обещает найти дорогу по звездам, так Вагоновожатый у Гумилева мчит героя к звездному ориентиру, к неземному источнику свободы и к твердому пути за пределом жизни: «Понял теперь я: наша свобода – только оттуда бьющий свет». Вожатый из КД по знакомому запаху ветра ведет путников к жилью – похоже и в ЗТ: И сразу ветер, знакомый и сладкий...

В КД столкнулись два мира – мир безграничной свободы вне этики и мир нравственности и чистоты помыслов. Коммунистический бунт, свидетелем которого был Николай Степанович Гумилев, представился ему фактом исторического кружения, новым витком кровавой пугачевщины. Он оказался еще масштабнее и долговечней, как и предсказал поэт. И вожди этого переворота в большинстве своем обладали той самой внеэтической свободой, которая тоже была сродни жестокой стихии. Блок, повторяю, верно увидел свои «Двенадцать» внутри метели и заодно с метелью.

ЗТ – вершина поэзии Николая Гумилева. Поэт сам его очень ценил и называл магическим. Ирина Одоевцева писала о ЗТ: «Это совсем непохоже на прежние его стихи. Это что-то новое, еще небывалое». По ее свидетельству, Гумилев написал стихи за одну ночь. Она так передает рассказ поэта:

«Я сразу нашел первую строфу, как будто получил ее готовой, а не сам сочинил...

Я продолжал идти. Я продолжал произносить строчку за строчкой, будто читаю чужое стихотворение. Все, все до конца».

Как ни странно, но у Гумилева почти нет стихов, которые бы вели к ЗТ. Есть, пожалуй, только одно, «Стокгольм», написанное года на три раньше. Видно, что переданное в нем переживание предвосхищает ЗТ.

«О, Боже, – вскричал я в тревоге, – что, если
Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,

В зеленой и солнечной этой стране?»
И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.

Здесь та же тоска по родине – родине души (в ЗТ – Машенька, забор дощатый... к которым невозможно уже вернуться).

Но в «Стокгольме» эти «слепые переходы пространств и времен» – они еще «слепые» для героя, а уже в ЗТ поэт весь путь внимательно прослеживает, фиксирует все происходящее за трамвайным окном. В ЗТ совершался духовный рост поэта. Ведь поначалу ему казалось, что трамвай заблудился, и поэт был в смятении: Остановите... остановите! Но потом, ближе к финалу стихотворения, постепенно приходит ясность – понимание сути пути «в бездне времен» – вообще и осознание собственного пути в настоящей жизни и в вечности.

И все же ЗТ у Гумилева случился внезапно как прозрение и, судя по реакции самого поэта на случившееся с ним, – неожиданно даже и для него самого.

Вероятно, это имела в виду Марина Цветаева, когда написала уже после смерти поэта: «Дорогой Гумилев, бессмертные попугаи которого с маниакальной, то есть неразумной, то есть именно попугайной неизменностью повторяют Ваши – двадцать лет назад! – молодого мэтра сентенции, так бесследно разлетевшиеся под колесами Вашего же Трамвая». И еще в той же статье («О Гумилеве»), где она пишет о другом стихотворении поэта – «Мужик»:

«Дорогой Гумилев, есть тот свет или нет, услышьте мою, от лица всей Поэзии, благодарность за двойной урок: поэтам – как писать стихи, историкам – как писать историю». Думаю, это замечание Цветаевой также относится и к ЗТ, ведь она только что его здесь упоминала, и несомненно, что и это стихотворение Гумилева было для нее тоже бесценным примером того, как писать стихи и историю. Новую глубину и иной масштаб увидела в этих

стихах Марина Цветаева, здесь для нее не просто история России, а история онтологических связей в потоке мировой истории.

ЗТ был у Гумилева, как оказалось, итоговым. Правда, ростки прозрений этих стихов пробивались еще в его стихотворении «Память», написанном гораздо раньше. Тогда в душе совсем юного поэта начало расти и формироваться свое особое представление об устройстве мира и о законах жизни души. В «Памяти» (как в «Стокгольме») тоже есть стихи, явно близкие к двум кульминационным строфам из ЗТ.

И тогда повеет ветер странный –
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных планет.

Сравните в ЗТ:

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

И здесь можно увидеть то же, что и при сравнении со «Стокгольмом»: в ЗТ все яснее, точнее. Сравните: в «Памяти» «ветер странный», а в ЗТ «ветер знакомый и сладкий». А зоологический сад планет, возможно, потому, что некоторые созвездия Млечного пути названы именами животных. Судя по всему, именно здесь присутствует свобода, но тот сад не для людей, а «Люди и тени» – они не внутри сада, а лишь стоят «у входа» – в ожидании своей свободы.

«Память», кажется, написана Гумилевым – во многом литератором, еще не Поэтом, каким стал автор «Заблудившегося

трамвая» – Поэтом в том высшем, мандельштамовском смысле, когда стихи пишутся «с голоса». Но и в «Памяти» совсем еще молодой Гумилев, может быть, и не сознавая вполне, уже пророчил. Если вслушаться, то в первых стихах «Памяти» проступят слова, похожие на «Отче наш...»:

Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Будто между строк читается: Да святится имя твое, да придет Царствие Твое, да будет Воля Твоя яко же на Небеси и на Земли. В библейский контекст поэт органично включает себя, он начинает эти стихи с Я и несомненно пишет именно о своем сердце, когда говорит:

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

В Евангелиях записано, что после Воскресения Учитель явился Апостолам, но они не узнали Его вначале, а Он был тут же, с ними. И только потом, по горению своих сердец поняли они, что это был Он. В Евангелии от Луки об этом сказано так: «Тогда открылись у них глаза и они узнали Его. Но он стал невидим для них. И они сказали друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам по дороге и когда изъяснял нам Писание? И, встав в тот же час, возвратились в Иерусалим...» (24:31). Горящее сердце и путь в Иерусалим – так Гумилев переживает свой личный опыт причастности к Евангельским событиям. Несомненно, вспоминает он здесь и стихи о Небесном Иерусалиме из Апокалипсиса (XXI, 2 sq.): И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего.

Чтобы вникнуть в суть ЗТ – этого предсмертного послания Николая Гумилева, необходимо осмыслить и его особую композицию. Через весь текст мчитесь трамвай, и этот путь – стержень

построения произведения. Движение начинается не сразу, а со второй строфы. Необходимо было, как видно, зафиксировать то место, на котором случился переход героя в другое пространство: зачином для стихов послужил безликий и неузнаваемый городской пейзаж, странные звуки – вороний грей, звуки лютни и дальнего грома, вероятно, было и завывание ветра, ведь буря. Вскочил в трамвай, и почти сразу прозвучало первые слова монолога героя. Это крик, просьба – остановить. И тут же выдох – поздно. И тут же вспоминаются стихи Цветаевой «Поезд жизни». Ей тоже нужно было, чтоб остановили.

Не хочу в этом коробе женских тел
Ждать смертного часа!
Я хочу, чтобы поезд и пил и пел:
Смерть – тоже вне класса!
В удаль, в одурь, в гармошку, в насад, в тщету!
– Эти нехристи и льнут же! –
Чтоб какой-нибудь странник: «На том свету»...
Не дождавшись скажу: лучше!

Но у Цветаевой – поезд жизни, а у Гумилева трамвай смерти. И оба героя хотят спрыгнуть. Гумилев уже знает, что не сможет, несвободен, решение уже принято без него. А Цветаева свободна, и она спрыгивает со своего поезда жизни (ведь так и случилось).

Площадка. – И шпалы. – И крайний куст
В руке. – Отпускаю. – Поздно
Держаться. – Шпалы. – От стольких уст
Устала. – Гляжу на звезды.
Так через радугу всех планет
Пропавших – считал-то кто их? –
Гляжу и вижу одно: конец.
Раскаиваться не стоит.

У нее то же слово «поздно», только в обратном смысле: не поздно остановиться и остаться жить, а «поздно держаться» за жизнь. Ведь дальше – освобождение и, как и у Гумилева, дорога

к планетам, только не «зоологический сад планет», а «радуга всех планет». Какова переключка! Буквально – диалог. Стихи Цветаевой написаны через два года после гибели Гумилева. Не сомневаюсь, что она помнила и думала о Поэте.

Гумилев отмечает вехи пути трамвая: через Неву, через Нил и Сену...

Потом нищий старик... что умер в Бейруте. Движение не прерывается, и только один раз на пути трамвая действительно могла бы быть остановка, и даже был «вокзал»: Видишь вокзал, на котором можно в Индию духа купить билет? Ведь Индия Духа – такое место, где можно, оставаясь живым, погружаться в медитацию, постигать нирвану – словом, переходить туда и обратно. Неслучайно и вопрос так стоит: Видишь вокзал?.. Можно остаться здесь, но только если ты его видишь! Гумилев знал и принимал многое в индийской религиозной философии, писал кармические стихи, но специально техниками погружения не занимался. Трамвай мчится мимо и все дальше – от жизни. На его пути «Зеленная», мертвые головы, палач и собственная – поэта – казнь. А за окном – уже другой пейзаж: «А в переулке забор дощатый...» И повторяется отчаянный крик-просьба: Остановите сейчас вагон... Нет, вагон и здесь не остановился, но он замедлил ход: картина не исчезает на протяжении трех строф, лишь плавно длится. Но вот опять скорость нарастает: И за мостом летит на меня... Теперь как будто уже не трамвай летит, он как бы остановлен движением руки Всадника – дланью в железной перчатке, это Всадник летит, он перехватил полет. Так остановка? Вот он, твердый и верный путь: Всадник и Исакий – мощные указатели пути к родине души (Россия, христианство), но это – уже в бессмертии. Метель улеглась, вернулась свобода, но жизнь завершилась. И вот у этой «Верной твердыни православья» впервые в стихах появляется глагол будущего времени: Там отслужу я молебен о здоровье Машеньки и панихиду по мне. Поэт провидит свое возвращение и новую будущую жизнь Машеньки. Поэты, мертвые и живые, переключаются в едином общем пространстве

поэзии (давняя, апробированная мысль – напомним хоть книгу Якова Гордина «Переключка во мраке»). Так Марина Цветаева вступила в разговор с Гумилевым уже после его гибели. Вот еще одно ее стихотворение 23-го года, которое вполне может служить либо дополнением, либо, если хотите, в какой-то мере комментарием к ЗТ, – стихотворение «Побег». Цветаева тоже пишет здесь о будущем, и это будущее – не в жизни, а в бессмертии. Везет в это будущее снова поезд – теперь уже это не поезд жизни, и его направление то же, что и у гумилевской трамвая. У обоих произведений есть внешние близкие атрибуты, знаки, указывающие на родство: тут и звоны (у Гумилева – «звоны лютни»), и «подножка», как в ЗТ. Но главное в другом.

Побег

Под занавесом дождя
От глаз равнодушных кроюсь,
– О завтра мое! – тебя
Выглядываю – как поезд
Выглядывает бомбист
С еще-сотрясеньем взрыва
В руке... (Не одних убийств
Бежим, зарываясь в гриву
Дождя!) Не расправы страх,
Не... – Но облака! но звоны!
То Завтра на всех парах
Проносится вдоль перрона
Пропавшего... Бог! Благой!
Бог! И в дымовую опушь –
Как об стену... (Под ногой
Подножка – или ни ног уж,
Ни рук?) Верстовая снасть
Столба... Фонари из бреда...
О нет, не любовь, не страсть,
Ты поезд, которым еду
В Бессмертье...

После гибели Гумилева ЗТ оказался в центре поэтической переключки, в которой сошлись несколько стихотворений других поэтов. ЗТ очевидно в диалоге с другим поэтическим шедевром – с «Концертом на вокзале» Мандельштама. Сопоставление, параллельное прочтение этих двух произведений дает возможность услышать «разговор» поэтов, вникнуть в смысл близких реалий. И видно тут, что Мандельштам обращается с гумилевскими сюжетными вехами так же, как сам Гумилев с пушкинскими. Мандельштам сдвинул, даже как-то перевернул несколько деталей ЗТ и таким образом дал новое направление мысли читателя. У Мандельштама так:

На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

У Гумилева его трамвай (вагон) тоже мчится в элизиум – в мир, где нет голосов и тел, но он именно мчится, а не торжественно уносится. Чтобы понять стихи Мандельштама, надо знать, что они посвящены Николаю Гумилеву, хотя автор по понятной причине об этом не предупреждает. Тогда становится ясно, почему в противовес порыву, смятению и неопределенности ЗТ в «Концерте на вокзале» ощущается величие потустороннего, незыблемость вечного. Здесь нет трагических предчувствий, они сбылись, и дальше – посмертие поэта. «Концерт на вокзале» ведь на самом деле – реквием. У Мандельштама тоже есть особые звуки, сопровождавшие движение его «вагона»: «Павлиний крик и рокот фортепьянный». Это вместо иного птичьего крика в ЗТ – там вороний грей, и другого музыкального инструмента: не лютия, а рокот фортепьянный. Тут еще и «дальние громы» гумилевские раскатываются. И снова в одном направлении мчатся вагоны – в бездну времен.

Гумилев случайно, как бы неосознанно вскочил в роковой трамвай и потом все просил Вагоновожатого остановить, но скоро понял (простонал): «Поздно». Мандельштам же наоборот – опоздал

на поезд, и ему стало страшно так, как бывает только во сне – опоздать на поезд, увидеть уходящий вагон. Потому-то он, вероятно, и написал так – не поезд, а «вагон». Он видел только последний «торжественно» (читай: победно – именно такой и бывает смерть) уходящий вагон. Но есть здесь одна фраза, которая не связана с ЗТ: Мне страшно. Многие поэты, возможно, могли бы так сказать, но только не Гумилев. Ему не было страшно, таким он был и в жизни, и в стихах. Рассказывали, как мужественно Гумилев вел себя перед гибелью, так, что даже красноармейцы-палачи восхищались им. Слово «страшно» он не допускал в свои стихи. Но после гибели Гумилева стало действительно страшно, и Мандельштам это произнес. Мандельштам начинает свои стихи так, как Гумилев свои завершил: Нельзя дышать, и твердь кишит червями, И ни одна звезда не говорит...

У Гумилева:

И всё же навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

И узнается резко усиленный и трагически завершённый стих Гумилева: Трудно дышать, и больно жить. – Нельзя дышать, и в небесах не сад планет – там «твердь кишит червями» – шекспировские черви как знак окончания жизни. Не больно жить – просто – уже не жить.

Разные строфы ЗТ сами вступают в диалог с другими поэтами. Такова последняя строфа: И все же навеки сердце угрюмо... И трудно дышать, и больно жить... Она адресуется к «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова, к его стиху «Что же мне так больно и так трудно?» Лермонтов ищет объяснения своему переживанию: почему, если мир так прекрасен, мне больно? Он мечтает о будущем свободном дыхании (Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь). Гумилев же видит обезображенный мир – и потому трудно дышать.

После радости обретения свободы (Понял теперь я, наша свобода...) последняя строфа в ЗТ звучит резким смысловым

и эмоциональным противопоставлением предшествующему. Здесь вместо «И» вполне могло бы оказаться «Но». Почему так?

Если проанализировать глагольный состав стихотворения, то видно, что в ЗТ есть глаголы всех трех времен изъявительного наклонения и только в конце исчезают эти временные показатели и появляются инфинитивы, сразу четыре: дышать, жить, любить и грустить. Ключом к разгадке смысла заключительной строфы может послужить описанная Ал. Жолковским теория инфинитивного письма. Он говорит, что инфинитивы в поэзии обычно передают определенные мотивы: переживание медитации, переход или путешествие в иное, окончание жизненного цикла и еще смерть, засыпание, сновидения. В стихах, осложненных инфинитивами, Жолковский нашел связь с монологом Гамлета и с основными его словами-инфинитивами: быть/не быть, что означает собственно, жить/не жить. И дальше: «... переход в иное трактован как смерть, а смерть – как сон, предпочтительно без сновидений, и как путешествие в неизвестную страну, откуда никто не возвращался...»

У Гумилева эти финальные инфинитивы, возможно, тоже связаны с гамлетовскими вопросами, с проблемой выбора между жизнью и уходом из нее. Известно, что поэт сам переживал такие моменты. Но в ЗТ эта мысль звучит иначе – Гумилев написал о предчувствии, для него нет вопроса «быть или не быть» – не он выбирает. И все стихотворение описывает подробно грядущее событие – выхода души из телесной жизни, но только последняя строфа стала попыткой увидеть то, что будет «после» и что все же сможет сохраниться из этой жизни в последующем существовании души. Эта тема – та же попытка представить варианты возможных посмертных состояний – центральная тема в монологе Гамлета:

Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ.
Какие сны в том смертном сне приснятся,
Когда покров земного чувства снят?
(перевод Б. Пастернака)

Лермонтов половину своего шедевра «Выхожу один я на дорогу» посвятил описанию своего представления о том, что будет с ним после смерти или, лучше, чего бы он в посмертии хотел:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!
И тут инфинитивы.

Они употребляются лишь в связи с темой ухода, и их только два – «забыться и заснуть».

Лермонтов сохраняет для себя после смерти неизрасходованные силы, оставляет и тихое дыхание, звуки музыки и природы. По сути у Лермонтова «Выхожу...» – это тот же монолог Гамлета, но в других условиях жизни и возможностей выбора.

В стихах Гумилева последняя строфа именно благодаря инфинитивам несет дополнительную информацию. Гумилев, таким образом описывая будущие условия существования души, исключает земное время и земные формы (мужскую или женскую). Все инфинитивы несовершенного вида: нет, не оторвался, нет, не до конца ушел. Финальная строфа в ЗТ близка лермонтовскому «забыться и заснуть», она будто перестроена из лермонтовского стиха в инфинитивный вариант.

Лермонтов: Что же мне так больно и так трудно? (земное существование);

Чтоб дыша, вздымалась тихо грудь... (посмертное).

Гумилев:

И все же навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить.

Любовь после жизни, по Гумилеву, еще больней, еще глубже. И никакой лермонтовской отстраненности, безымянности – у Лермонтова любовь – вообще, как бы вселенская любовь. «Про любовь мне сладкий голос пел». Чей голос? К кому чувство?

Стихотворение ЗТ занимает в творчестве Гумилева примерно такое же место, как и «Выхожу один я на дорогу» у Лермонтова. Это тоже предсмертные стихи, пророческие.

ЗТ отозвался и в русской прозе через много лет после гибели его автора. Владислав Иванов вспоминает, как Борис Пастернак в течение одной беседы говорил ему о своем восхищении стихами Гумилева из сборника «Огненный столп» (в нем и ЗТ), и тут же о работе над романом «Доктор Живаго»:

«Он сказал мне, что уже знает, чем роман кончится, – и пересказал сцену, где медленно идет трамвай, в котором едет Юрий».

*Марк Альтиуллер
(Питтсбург, США)*

ДВА ГУДКА (МАКСИМ ГОРЬКИЙ И БОРИС КОРНИЛОВ)

Неясную тоску по советскому прошлому, надежному и безоблачному, когда «не все было плохо», когда «партия и народ – едины», когда развитой социализм почти победил, – эту тоску тщательно взращивала официальная пропаганда последние 15 лет.

Анатолий Вершик. Наступила тишина..
Радио свобода , 8 августа 2014

В 1906 году А. М. Горький написал роман «Мать», в котором рассказал о борьбе рабочих за свое освобождение от капиталистической неволи. Здесь впервые было показано, как марксизм становится основной идеологической силой в этой борьбе. Неудивительно, что в светское время «Мать» приказано было рассматривать как первое произведение социалистического реализма, того творческого метода, которым должны были руководствоваться все советские писатели.

Роман начинается с завывания гудка: жители слободки направляются на фабрику, чтобы тяжело трудиться в условиях капиталистического способа производства:

Каждый день над рабочей слободкой, в дымном, масляном воздухе, дрожал и ревел фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди, не успевшие освежить сном свои мускулы. В холодном сумраке они шли по немощеной улице к высоким каменным клеткам фабрики; она с равнодушной уверенностью ждала их, освещая грязную дорогу десятки жирных квадратных глаз. Грязь чмокала под ногами. Раздавались хриплые восклицания сонных голосов, грубая ругань зло рвала воздух, а встречу

людям плыли иные звуки – тяжелая возня машин, ворчание пара. Угрюмо и строго маячили высокие черные трубы, поднимаясь над слободкой, как толстые палки.

Прошло четверть века. Свершился Октябрьский переворот. Прошла кровавая и бессмысленная Гражданская война. Совершилась коллективизация, уничтожившая миллионы крестьян. Она выбросила на улицы городов толпы голодных людей, пополнивших ряды нищих пролетариев: теперь они уже трудились на социалистических заводах. И вот в 1932 году в советской литературе вдруг снова прозвучал гудок в стихотворении популярного тогда поэта Бориса Корнилова «Песня о встречном». Однако тональность гудка была уже совсем другая, он не *дрожал* и не *ревел*:

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река,
Любимая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?

Так начиналась «Песня о встречном» из кинофильма 1932 года, который тоже назывался «Встречный». Видимо, за годы советской власти в стране, явно к лучшему, изменился климат. Вместо *холодного сумрака* и *дымного масляного воздуха* – *прохладное утро* и веющий от реки ветерок. Теперь уже не *угрюмые люди* плетутся на работу, как *испуганные тараканы*, а радостные созидатели спешат к новым трудовым свершениям. Правда, женщина – существо более слабое. Ей не хочется вставать с постели, где так хорошо с любимым, и сознательный пролетарий мягко укоряет подругу: *что ж ты не рада ...* И гудок теперь, после революции, становится *веселым*. Он уже не *дрожит* и *ревет*, а *поет*.

Раньше люди не *успевали освежить сном свои мускулы*. Голоса у них были *сонные*, а то, что они говорили, было *грубой руганью*, которая *зло рвала воздух*. Теперь:

И радость поет, не скончая,
И песня навстречу идет,
И люди смеются, встречая,
И встречное солнце встает.

Теперь трудящиеся высыпаются, и даже если любимая еще нежится в постели, то по первому зову теперешнего *веселого* гудка, она готова радостно бежать в *звенящий* цех, где прежде *тяжело возились* машины и *ворчал* пар, а ныне в этих цехах *вся страна встает со славою*:

Не спи, вставай, кудрявая,
В цехах звеня,
Страна встает со славою
На встречу дня.

Через все стихотворение проходит романтическое слово «встреча» с его однокоренными и производными: *встречает, встречаюсь, встречный, встретит, навстречу, на встречу*. Однако ничего поэтического в этом слове изначально не было. Талантливый поэт лишь изо всех сил постарался внести в него романтические коннотации. В фильме, для которого написана песня, пропагандируется очередной «народный почин», придуманный партийной машиной. Эти почины (воскресники, стахановское движение, ленинские уроки и т. д. и т. п.) за время существования советской власти не мало попортили крови нормальным людям.

Очередное подобное мероприятие называлось «встречный план» и заключалось в следующем. Начальство спускает план какому-то предприятию, заводу, колхозу ... Энтузиасты-рабочие во главе с партийным руководством выдвигают встречный план, обещая сделать больше и раньше, чем запланировано. Почин тут же породил популярный анекдот:

– Ваня, что такое встречный план?

– Понимаешь, Нюра, я, к примеру, говорю тебе: «Давай ночью два раза».

А ты отвечаешь: «Нет, давай пять». Но мы оба при этом знаем, что я едва могу один раз.

Вот об этом-то очередном мыльном пузыре и был в 1932 году снят фильм «Встречный». Там на фоне громадных машин суетились сознательные и полусознательные рабочие, партийные

активисты, вредители–интеллигенты и пр. Музыка для фильма сочинил Дмитрий Шостакович, а Борис Корнилов написал неплохое, задорное стихотворение «Песня о встречном».

Два гудка продолжали долгие годы существовать в советской культуре. Зловещий, капиталистический открывал многочисленные переиздания романа. «Мать» изучалась в школе, и юные читатели с первой страницы, убеждались, как плохо жилось трудящимся при капитализме.

Социалистический гудок стал любимой песней советской пропаганды. Ею начинались утренние радиопередачи, пробуждая советских людей к новым трудовым свершениям.

Авторы обоих гудков в тридцатые годы завершили свой жизненный путь.

Алексея Максимовича Горького Сталин выманил из Италии, и основоположник социалистического реализма доживал свой век в устроенной для него золотой клетке. Ему запретили выезжать за границу, не позволяли встречаться с иностранцами. Он умер в 1936 году, то ли от туберкулеза, то ли убитый, наконец, чекистами по приказу всемогущего деспота, которому более не был нужен и даже мешал.

Судьба Бориса Корнилова была трагичной. 19 марта 1937 года он был арестован и 20 февраля 1938 расстрелян в застенках чека в Ленинграде.

Досталось и композитору. В 1936 году Дмитрий Шостакович попал под ожесточенную партийную травлю. «Правда» напечатала о нем разгромную статью «Сумбур вместо музыки».

Песню продолжали исполнять. Создателем мелодии дикторы называли уцелевшего Шостаковича, а слова назывались «народными».

Таков один маленький эпизод советского «надежного и безоблачного» прошлого.

Роман Мных
(Седльце, Польша)

СМЕХ, ГРОТЕСК И ТРАГИЧЕСКАЯ БУФФОНАДА В ПОЭТИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

В своём сообщении я хочу представить проблемы, которые, конечно же, не могут быть решены в границах одного текста. Но, как я думаю, сама постановка (формулировка) вопросов открывает некоторые новые горизонты понимания не только и не столько поэзии Анны Ахматовой, сколько всей социально-культурной парадигмы русской культуры XX века, в особенности русской поэзии минувшего столетия. Речь не идёт сейчас о разнообразных когнитивных интерпретационном диссонансах, возникающих у современного читателя при попытке понимая текстов одного из крупнейших русских лириков, ни тем более о злоупотреблении всевозможной постмодернистической терминологией для описания и анализа текстов. Хотя по отношению к поэзии Анны Ахматовой, возможно, весьма перспективными могут быть такие стратегии прочтения, которые опираются на понятиях трансгрессии (*переход непроходимой границы*), метафизики отсутствия (*отказ от наличного бытия и его трактовка как нефинальной процессуальности*), итеративности (*повторяемости в ее разных видах, изменённом и неизменённом*) и так далее. Но в данном сообщении мы будем опираться на традиционные категории поэтики и попытаемся рассмотреть такие вопросы, как: 1) актуальность текстов Анны Ахматовой для сегодняшнего читателя; 2) концептуализация смеховой культуры у Анны Ахматовой, и возможный интерпретационный потенциал соответствующих текстов; 3) возможное прочтение *Поэмы без героя*, в контексте элементов буффонады и гротеска в этом произведении. Отмечу специально, что поэзии Анны Ахматовой в контексте смеховой культуры ещё не рассматривалась исследователями¹.

¹ За исключением, насколько мне известно, двух моих публикаций. См: 1) Мних Роман, 1998: Феномен смеха в художественной концепции Анны Ахматовой. In:

Трудно говорить об интересе современного читателя к творчеству Анны Ахматовой, равно как и трудно объяснить сегодняшнему поколению студентов, как в 70-80-ые годы прошлого века студенты переписывали стихи Анны Ахматовой. В отличие от классиков советской поэзии сборники стихов Анны Ахматовой издавались тогда ограниченными тиражами, а о ксероксах никто понятия не имел. Однако рассматриваемая нами тема – смех, гротеск и трагическая буффонада – в определённом сегодняшнем историко-политическом дискурсе (о котором не будем говорить специально) предстаёт актуальной. В самом обобщённом виде мы можем говорить о том, что смех и всевозможные формы комизма, гротеска, буффонады представляют собой не что иное, как маски человека, за которыми по разным причинам скрыта его (человека) экзистенциальная и историко-социальная сущность. Изучая эти явления, мы пытаемся ответить на вопрос, чем и кем является человек на самом деле, в конкретной ситуации. Ведь само понятие комизма исторично в своей сущности: то, что было смешным когда-то, часто не является смешным сегодня, и люди прошлых веков смеялись по другим причинам. А поэтическое слово (шире – литература) способно запечатлеть своеобразную диалектику вечного и преходящего в феномене комизма. В поэзии Анны Ахматовой эта диалектика тоже нашла свое отражение, на чём мы и остановимся ниже.

Отметим, что ситуация с Анной Ахматовой в сегодняшнем постсоветском и европейском информационном культурном пространстве характеризуется тем, что мы можем уже говорить о третьем, синтетическом (в гегелевском смысле слова) периоде восприятия её творчества. Прошло время разных *тезисов* на предмет символики и поэтики Анны Ахматовой, также кончилось и время всевозможных воспоминаний, особенно о том, чего не было.

Satyra w literaturach narodów wschodniosłowiańskich. II. Studia pod redakcją Wandy Supy. Białystok, s.103-110; 2) Мних Роман, 2011: Смех и слёзы в художественной концепции Анны Ахматовой, в: Smiech, slzy a svet komiky. Monografia štúdií o komike. Editor Ivan Jančovič. Banská Bystrica, s.199-221. В данном сообщении я частично использую примеры и выводы их этих публикаций.

Поколение, способное адекватно вспомнить что-либо связанное с Анной Ахматовой, уже отошло. Итогом всех этих тезисов стало издание шести томов *Собрания сочинений Анны Ахматовой* (Издательство «Эллис Лак», 1998-2002) Своеобразным *антитезисом* в ахматоведении стала книга 2007 *Анти-Ахматова*, автор её Тамара Катаева (врач дефектолог), книга вышла в Москве в издательстве «ЕвроИНФО». Споры вокруг этой публикации не утихают до сегодня, я не буду на этом останавливаться подробнее. Наконец, совсем недавно появились *синтетические* книги, посвящённые жизни и творчеству Анны Ахматовой. В общем биографическом ключе итоговой публикацией стало издание жития Анны Ахматовой в серии ЖЗЛ, автор книги – Светлана Коваленко². Наконец, вспомним два тома Романа Тименчика *Последний поэт. Анна Ахматова в 1960-е годы*³. *Это совершенно особая публикация, выходящая далеко за пределы жизнеописания Анны Ахматовой и скорее напоминающая энциклопедическое описание и осмысление литературного процесса в Советском Союзе от дня смерти Сталина (5 марта 1953 года) до дня смерти самой Анны Ахматовой (5 марта 1966).*

Перейдём теперь непосредственно к теме нашего сообщения. Отметим специально, что смех напрямую связан с проблемой комизма, являясь своеобразным результатом и реакцией человека на комические ситуации. Феномен смеха занимает в истории человеческой культуры совершенно особое место: во-первых, он отличает человека и мир человеческой культуры от остальных обитателей биосферы, во-вторых, именно смех спровоцировал появление одного из самых важных литературных жанров – комедии, в-третьих, наконец, смех является объектом разнообразных междисциплинарных исследований. От медицины, утверждающей, что смех продлевает жизнь человека до психологии или

² Светлана Коваленко: Анна Ахматова. М., 2009.

³ В прошлом году вышло уже второе, исправленное и расширенное издание этого монографического исследования в двух томах, см: Роман Тименчик: Последний поэт. Анна Ахматова в 1960-е годы. Изд. 2-е, исправленное и расширенное. Тома 1, 2. Иерусалим – Москва, 2014.

социологии, измеряющей здоровье общества количеством смеющихся людей в нём. Смех прежде всего противостоит серьёзности, он может быть связан и с игровым началом культуры, но, как утверждает Й. Хейзинга «между ним и игрой никоим образом нет необходимой связи»⁴. Смех обладает также очень интересной мифологией: «В мифе тема смеха делает круг, перебрав на своём пути множество связанных друг с другом символических звеньев. Смех и свет здесь – метафоры рождения и роста: начало дня, восход солнца обозначает рождение и начало жизни, вечер и ночь – смерть и темноту, которые преодолеваются при помощи магического смеха – умерщвляющего, рождающего и возрождающего»⁵.

Смех является составным элементом в весьма широкой парадигме понятий, если мы будем говорить об области литературоведения и эстетики. В жанровом отношении кроме упомянутой комедии со смехом связаны такие художественные формы, как сатира, басня, юмористический рассказ, юмореска, водевиль. В парадигме смежных понятий смех присутствует или предполагает присутствие в юморе и иронии, остроумии и шутке. Что же касается собственно философского осмысления феномена смеха, то достаточно вспомнить такие имена, как Фридрих Ницше, Анри Бергсон, Зигмунд Фрейд, Хельмут Плеснер, Михаил Бахтин, не говоря уже об отдельных высказываниях на тему смеха у Аристотеля, Августина, Вольтера, Гете, немецких романтиков, Сирена Кьеркегора и многих других философов, психологов и социологов.

Обобщая культурно-исторический опыт, исследователи определяют два рода смеховой культуры: во-первых, «это сфера непосредственно-публичного, массового смеха в составе исторически ранних, в том числе архаических обрядов, где личность ещё не отделяла себя (ни в мыслях, ни в чувствах, ни в поведении) от социального целого, которому принадлежала безраздельно» и этот смех имел «обязательный *запрограммированный* характер», во-вторых, «это область смеха личностного, индивидуально-инициативного

⁴ Хейзинга Йохан: Homo ludens. В тени завтрашнего дня, Москва 1992, с.15.

⁵ Карасев Леонид: Мифология смеха, в: Вопросы философии 1991, № 7, с.69.

и тем самым непринудительного», «культурно-историческое пространство такого незапрограммированного ритуалом смеха (что, однако, не исключает его детерминированности, а порой и этикетности) весьма широко»⁶. Характер взаимодействия этих двух видов смеха и двух разных парадигм смеховой культуры меняется в процессе развития культуры. В художественной литературе эти два аспекта тоже по-разному представлены от эпохи к эпохе.

Теперь постараемся кратко представить основные теории смеха, которые могли бы в той или иной мере помочь при интерпретации и осмыслении творчества Анны Ахматовой, одного из самых больших поэтов не только русской, но и мировой литературы. Прежде всего, отметим тот факт, что Анна Ахматова начинала свой творческий путь на заре XX века, когда в России переводились и издавались классические работы о смехе А. Бергсона, Г. Спенсера, А. Шопенгауэра, каждая из которых репрезентировала доминирующее значение какой-то одной стороны смеха. Так, А. Бергсон в своей монографии *Смех в жизни и на сцене* утверждал, что смешным, в сущности, может быть только то, что происходит или совершается автоматически, только то, в чем отсутствуют неповторимо-индивидуальные черты. Отсюда два важнейшие вывода этого философа: 1) «у смеха нет более сильного врага, чем волнение» (волнение «разрушает» автоматизм, типичность ситуации); 2) «всякое сходство с типом имеет в себе нечто комическое».

Такие выводы А. Бергсона исключали из сферы лирики смех и аспекты смеховой культуры, так как лирика есть не что иное, как словесный дискурс волнения. Другая теория смеха рассматривалась в работах Г. Спенсера. Здесь смех представлен как явление чисто физиологическое, провоцируемое избытком крови в мозгу. Наконец, большой популярностью в России начала XX века пользовалась «теория смехотворного» Артура Шопенгауэра. Немецкий философ посвятил феномену смеха один из разделов своего главного труда *Мир как воля и представление*. Одновременно А. Шопенгауэр развил свои идеи в приложении к этому труду,

⁶ Хализев Валентин, Шикин Владимир, 1986: Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века, в: КОНТЕКСТ – 1985. Москва 1986, с.177.

приложение называлось *К теории смехотворного*. В концепции А. Шопенгауэра смех вызывается несоответствием между «чувственным» и «отвлеченным познанием», при этом «отвлеченное познание» представляет абстрактный, мыслимый идеал, а зрительное, реальное воплощение этого идеала названо немецким философом «чувственным познанием».

Концепция смеховой культуры Михаила Бахтина, представленная в диссертации о творчестве Франсуа Рабле, оказалась в каком-то смысле и пророческой и объективно-присущей для эпохи 30-х годов прошлого века в России. Интерес к достаточно необычному для европейской культурной традиции творчеству Ф. Рабле возник у М. Бахтина в начале 30-х годов, в связи с проблемами теории романа. Сам М. Бахтин при защите диссертации подчёркивал: «Дело в том, что Рабле первоначально, когда я приступил к этой работе, не был для меня самоцелью. Я работаю в течение очень многих лет над теорией, историей романа. И вот здесь, в этой работе, я встретился с явлением, что большинство литературоведческих понятий и теоретически и исторически совершенно не адекватно роману»⁷. Вспомним, что отдельной книгой диссертация М. Бахтина была опубликована только в 1965 году под заглавием *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*.

В самом широком смысле проблема смеха в концепции М. Бахтина оказалась амбивалентной. В своеобразный спор-диалог с М. Бахтиным вступил Сергей Аверинцев, напоминая о «правде старой традиции, согласно которой Христос никогда не смеялся»⁸, а о развитии идей ученого и о том, что смех «вполне уживается с положительным отношением к высшим религиозным ценностям» напомнил Натан Тamarченко⁹. При этом Н. Тamarченко

⁷ Бахтин Михаил: Собрание сочинений в семи томах. Том 4(1): «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940). Материалы к книге о Рабле (1930-1950-е гг.). Комментарии и приложения. Москва, 2008, с.1018.

⁸ Аверинцев Сергей: Связь времён. Киев 2005, с.343.

⁹ Тamarченко Натан: «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. Пособие по спецкурсу. Москва, 2001, с.186.

выделяет понятие *смеха* как одно из основных в бахтинском тезаурусе, подчёркивая, что в системе идей М. Бахтина (по мысли которого «культура существенно живет на границах») смех восходит к мифу и ритуалу, представляя собой «общенародное мировосприятие средневековья и Ренессанса»; «в основе «смеховой» концепции мира – идея «народного (или родового) тела» и «весёлого телесного избытка» плодородия и роста»¹⁰. Специально Н. Тамарченко подчёркивает критическую и обновляющую функцию смеха в концепции М. Бахтина. Очевидно, что тот идеологический (тоталитарный) контекст мысли М. Бахтина, о котором пишет С. Аверинцев, дополняет общее представление о проблеме смеховой культуры в жизни и творчестве М. Бахтина.

Вернёмся теперь к европейскому контексту нашей проблемы, и отметим, что, к сожалению, публикация фундаментального исследования Хельмута Плеснера *Смех и плач* в 1941 году осталась почти незамеченной в России. Для самого философа это был итог в становлении его антропологической концепции. Антропология Х. Плеснера отличалась тем, что это философ в своей концепции рассматривал человека как некий равноправный симбиоз двух начал – биологического и культурного. В отличие от представителей философии культуры Х. Плеснер рассматривает биологическую сторону человеческого существа как более существенную и утверждает, что человек «сам ведёт свою жизнь», а чтобы понять непостижимую тайну его бытия, «необходимо двигаться от «тела» к «сознанию», а не наоборот, как шла предшествующая философская традиция, метафизически пренебрегая биологической стороной человеческого существа». В концепции Х. Плеснера, как пишут исследователи, «именно культура позволяет противостоять опасностям, которые несёт с собой открытость человека миру», а «смех и плач» философ рассматривает как катастрофические реакции, «возникающие в результате потери самообладания в не имеющих стандартного решения ситуациях»¹¹.

¹⁰ Тамарченко Натан: «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. Пособие по спецкурсу. Москва, 2001, с.185.

¹¹ См. об этом подробнее в словарной статье, посвящённой Хельмуту Плеснеру, в: Новейший философский словарь. Минск, 2001, с.760-761.

Русскую культуру начала XX века кроме аспектов рецепции западноевропейских теорий смеха представляет и другой полюс комического, непосредственно связанный с сатирой (в большей мере – политической), с деятельностью «Сатирикона» и писателей, сплотившихся вокруг этого издания¹². К идеологии «Сатирикона» примыкают по своему содержанию и научно-популярные статьи о смехе Анатолия Луначарского¹³. Если же говорить о теориях комического и теориях смеха, то кроме упомянутого выше М. Бахтина в контексте русских теорий смеха нужно вспомнить классические работы о смеховой культуре Владимира Проппа и Ольги Фрейденберг. Если М. Бахтин в своей монографии о Ф. Рабле, в главе «Рабле в истории смеха», отстаивал прежде всего историческую интерпретацию смеховой культуры, амбивалентность смеха и его творческую силу¹⁴, то работы В. Проппа и О. Фрейденберг отличались культурологическим подходом, сосредоточенным на определённой эпохе и определённом типе культуры (отметим в этом месте, что амбивалентность смеха и его «карнавализация» будут особенно актуальны для поэтики Анны Ахматовой времени «Реквиема» и сталинских терроров, о чём скажем позже). Исследования Владимира Проппа в большей мере ориентированы на контекст русского фольклора и народной русской культуры. Кроме теоретических вопросов, связанных с осмыслением смеха, у В. Проппа мы находим очень важные аспекты анализа ритуального смеха на примере русской народной сказки о царевне Несмеяне. Этот учёный предложил и типологию разнообразных видов смеха и его функций, выделив добрый смех, злой смех, циничный, жизнерадостный, разгульный¹⁵. Наконец, весьма важными были и работы Ольги Фрейденберг о проблемах комизма

¹² Евстигнеева Лидия: Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконтцы, Москва, 1968.

¹³ Луначарский Анатолий: Что такое юмор? О сатире. О смехе, в: Собрание сочинений в 8-и томах, том 8. Москва, 1967, с.182-185, 185-188, 531-539.

¹⁴ Бахтин Михаил: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965, с.68-156.

¹⁵ Пропп Владимир: Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. Москва, 1999, с.150-169.

и о пародии в античной культуре. О. Фрейденберг подчёркивала универсальность комизма в идеологии античности, связь комизма с лирикой и философией – опять таки для нашей темы весьма существенный аспект, позволяющий сквозь призму смеховой культуры интерпретировать лирику Анны Ахматовой. О. Фрейденберг особо подчёркивала тот факт, что «античный комический план представлял собой познавательную категорию», он был противоположным полюсом двуединого античного космоса¹⁶.

В работах, посвященных проблемам смеха и комизма в русской культуре, мы наблюдаем также рефлексии над проблемой смеха в отношении древнерусской письменности, изучение смехового и комического начал в произведениях А. Пушкина, Ф. Достоевского – той классики, которая во многих моментах определила или, выражаясь точнее, «предвидела» события XX века. При этом исследователи изучают как исторический фон комического элемента в русской культуре, так и «мыслительные операции, в результате которых возникает комическое высказывание»¹⁷. В отношении творчества Анны Ахматовой мы можем констатировать устойчивую связь с русской классической традицией (достаточно здесь вспомнить, насколько важными для неё были сами имена Пушкина, Гоголя и Достоевского). В исторической ретроспективе и перспективе мы можем также осмысливать, например, образы «кровавого карнавала» у Анны Ахматовой в соотношении двух эпох: царства Ивана Грозного и режима Иосифа Сталина. В любом случае проблема смеха в его разноаспектных интерпретациях была насущной проблемой русской культуры, она носилась в воздухе России на протяжении всего XX столетия, соотносясь со слезами, с русской частушкой и анекдотом или карнавализацией советской жизни.

Так в самых общих чертах выглядят основные теоретические положения, отражающее осмысление смеха как феномена и одновременно позволяющее интерпретировать разнообразные репрезентации элементов смеховой культуры в поэтическом дискурсе

¹⁶ Фрейденберг Ольга: Миф и литература древности, Москва 1998, с.345.

¹⁷ Смирнов Игорь: О барочном комизме, in: Wiener Slawistischer Almanach. Band VI. Wien 1980, S. 5.

Анны Ахматовой. Отметим сразу, что комизм как таковой не является признаком лирической поэзии Анны Ахматовой, но в творчестве этого автора функционирует такой аспект культуры комизма, как смех и его всевозможные варианты. Смех у Анны Ахматовой выступает так сказать «за кадром» лирического сюжета, и символические функции смеха в этом случае не связаны с природой комического как такового, но с разнообразными смысловыми выражениями драматической, а иногда и трагической лирической ситуации.

Отмечу, что чаще всего по отношению к лирической героине Анны Ахматовой мы можем говорить о такой форме смеха, как улыбка. Эти улыбки, как правило, в лирическом сюжете выступают или в прошлом («Я улыбаться перестала», «Он улыбнулся спокойно и жутко»), или в будущем («У меня есть улыбка одна // Для тебя я её берегу»), но лирическая героиня Анны Ахматовой не смеётся в настоящем. Таким образом, мы можем говорить скорее о функции мотива смеха в поэзии Анны Ахматовой и о символике этого мотива, нежели о собственно комическом элементе в её творчестве. Улыбки лирической героини Анны Ахматовой можно было бы изучать и интерпретировать в контексте невербальной семиотики и языка тела. Не так давно эта проблема была представлена в разделе «Семантическая типология русских улыбок» в книге Григория Крейдлина *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*¹⁸. Но в случае с Анной Ахматовой семантика всевозможных «торжествующих», «нисходящих», «деловых», «широких», «жутких», «спокойных» и тому подобных улыбок усложняется символической формой каждого отдельно взятого стихотворения. И в каждом отдельном случае такая улыбка соотносится с художественной символикой и идеологией образной системы всего произведения, поэтому отвлечённая типология, базирующаяся на семантических рядах, не может быть основой при интерпретации. Улыбки лирической героини Анны Ахматовой скорее являются, говоря словами Юлиуша Кляйна, «*świadectwem postawy wobec walki o byt*» („свидетельством

¹⁸ Крейдлин Григорий: *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*. Москва 2004, с.335-373.

позиции в борьбе за существование”), „*przejawem ustosunkowania się do przeciwnika czy do sił przeciwnych*” („*проявлением своего отношения к противнику или силам противника*”). Польский исследователь в своей статье *О комизме*, из которой взяты приведённые цитаты, специально подчеркивает, что в такой ситуации смех выражает чувство собственной силы и осознание слабости противника – «*śmiech w tych przypadkach stanowi wyraz poczucia siły własnej i uświadomienia sobie słabości czynnika wrogiego*»¹⁹. Такая характеристика больше всего подходит лирической героине Анны Ахматовой, которая всегда выражает позицию превосходства по отношению к любимому, свою силу пережить безответную любовь и свою готовность подняться над всеми чувствами.

Следующим важным аспектом для интерпретации стихотворений Анны Ахматовой является и тот факт, что в её поэзии нет самого процесса смеха, нет смеха как состояния души, как проявление внутренней радости «смеющегося субъекта»²⁰. Таким образом, мотив смеха в поэзии Анны Ахматовой не связан с комизмом и «смеющимся субъектом», а наоборот представляет и символизирует не комические стороны бытия этого субъекта, преимущественно драматические и трагические. Отмечу, что смеющийся субъект был характерным явлением русского авангарда, достаточно вспомнить Велимира Хлебникова и его хрестоматийно-знаменитое стихотворение *Заклятие смехом (О засмейтесь смехачи)*. Глубокую трагическую сторону смеха, представляющую идеологию христианского искупления, увидел Владимир Маяковский:

...Вижу – в тебе на кресте из смеха
распят замученный крик²¹.

Возвращаясь к поэзии Анны Ахматовой, подчеркнём, что в культурной парадигме русского модернизма, к которому

¹⁹ Kleiner Juliusz: *W Kręgu historii i teorii literatury*. Warszawa 1981, s. 670.

²⁰ Пропп Владимир: *Природа комического у Гоголя*, в: *Русская литература 1988*, №1, с.30.

²¹ Маяковский Владимир: *Полное собрание сочинений в 13-и томах, том 1*. Москва 1955, с.156.

принадлежит её творчество, теория смеха генетически восходит к неоплатоническим традициям, к общим мифологическим концепциям Космоса-Вселенной, для которых смех всегда идет в паре со слезами. Эта оппозиция, амбивалентная по своей сути, закрепилась во многих классических произведениях европейской литературы, пословицах и поговорках, содержащих концепт «смех и слёзы». О. Фрейденберг, говоря о семантике архаических образов смеха и слез, подчеркивала, что для родовой эпохи «смех» и «слезы» – «это метафоры смерти в двух ее фазах, возрождения и умирания»²². Возможно, именно эти слова О. Фрейденберг дают ключ к интерпретации теории космоса у символистов, если речь идет об образах смеха и слез. Для примера обратимся к творчеству Владимира Соловьева – самого важного русского философа того времени и крестного отца русского символизма. Строки взяты из стихотворения *Посвящение к неизданной комедии*:

Таков закон: все лучшее в тумане.
А близкое иль больно, иль смешно.
Не миновать нам двойственной сей грани:
Из смеха звонкого и из глухих рыданий
Созвучие вселенной создано (курсив мой – Р.М.).
Звучи же смех свободною волною,
Негодования не стоят наши дни.
Ты, муза бедная, над смутною стезею
Явись хоть раз с улыбкой молодою
И злую жизнь с насмешкою незлою
Хотя на миг один угомони²³.

Звонкий смех и глухие рыдания, боль и улыбка, как видим, образуют у символистов гармонию мира, созвучие вселенной. В символистской концепции мира особая роль отводилась звонкому, созидающему смеху, который противопоставлялся «безумному хохоту» мира. Это противопоставление очень чётко отмечает Александр Блок в статье об иронии, написанной на исходе

²² Фрейденберг Ольга: Миф и литература древности, Москва 1998, с.116.

²³ Соловьев Владимир: Стихотворения и шуточные пьесы, Ленинград 1974, с.68.

1908 года: «Много ли мы знаем и видим примеров *созидающего*, «звонкого» смеха, о котором говорил Владимир Соловьев, увы! – сам не умеющий, по-видимому, смеяться «звонким смехом», сам заражённый болезнью безумного хохота? Нет, мы видим всегда и всюду – то лица, скованные серьезностью, не умеющие улыбаться, то лица – судорожно дёргающиеся от внутреннего смеха, который готов затопить всю душу человеческую, все благие её порывы, смести человека, уничтожить его; мы видим людей, одержимых *разлагающим* смехом, в котором топят они, как в водке, свою радость и своё отчаяние, себя и близких своих, своё творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть»²⁴.

В этих размышлениях А. Блока отражён уже кризис символизма, когда созидающий смех заменился смехом разлагающим. Но в поэзии Анны Ахматовой, в стихотворении *Ответ*, отражена ещё символистская картина мира, соединяющая смех и слёзы в сакральном лирическом пространстве:

Гр. В. А. Комаровскому
Какие странные слова
Принес мне тихий день апреля.
Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя.
Я не слыхала звонов тех.
Что плавали в лазури чистой.
***Семь дней звучал то медный смех.
То плач струился серебристый.***

А я закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее,
Еще не названную мукой²⁵.

Смех и плач в этом стихотворении непосредственно связаны с идеями символистов на уровне и других образов и мотивов

²⁴ Блок Александр: Ирония, в: Собрание сочинений в восьми томах. Том пятый. Проза 1903-1917. Москва-Ленинград 1962, с.346 (курсив А. Блока – Р.М.).

²⁵ Ахматова Анна: Сочинения в 2-х томах. Том 1. Москва 1990, с. 81. Далее тексты Анны Ахматовой цитирую по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

произведения. Такова поэтическая лексика: лазурь, мука, серебряный плач, струился и тому подобные слова – все это образы из поэтического лексикона русских символистов. Дальше вспомним символику страстной недели и колокольных звонов, столь важную в поэтической концепции символизма. Наконец, символика числа семь, возможно, самая тенденциозная в творчестве Анны Ахматовой, представленная в образе семисвечника, в цикле из семи *Северных элегий* («Их будет семь – я так решила, // Пора испытывать судьбу» – т.1, с.259) и во многих других стихотворениях. В свете таких рассуждений «медный смех» и «серебристый плач» лирической героини Анны Ахматовой, которые поочередно сменяют друг друга на протяжении страстной недели – судьбоносные *семь* дней – представляют два полюса мироздания, в пространстве которого совершаются события стихотворения. И это мироздание несет на себе черты космоса символистов.

Этот же мотив-концепт «смеха и слёз» появляется у Анны Ахматовой в шестой элегии из цикла *Северные элегии*. Здесь он тоже служит для характеристики эпохи, и, по всей видимости, эпохи русского символизма:

«Есть три эпохи у воспоминаний.
И первая – как бы вчерашний день.
Душа под сводом их благословенным,
И *тело* в их блаженствует тени.
Ещё не замер *смех*, струятся *слёзы*,
Пятно чернил не стёрто со стола –
И, как печать на сердце, поцелуй,
Единственный, прощальный, незабвенный...»
(т.1, с.264, курсив мой – Р.М.)

Первая эпоха воспоминаний в этом контексте, о которой повествует лирическая ситуация, – это эпоха молодости Анны Ахматовой, время первой любви и первого поцелуя. Смех и слёзы, равно как и душа и тело – не разделяют этот ушедший в прошлое мир, но соединяют его по принципу дополнительности. Душа без

тела, как и слёзы без смеха, в таком мире были бы ущербными, поэтому смех и слёзы отражают в этой ситуации гармоническое начало мира.

Смеховая культура в художественной концепции Анны Ахматовой имеет и ещё одну ориентацию – христианскую, ориентацию, которая совмещает традиции смеющегося дьявола и никогда не смеющегося Христа. Такая христианская идеология представлена во многих текстах *Библии*, достаточно вспомнить хотя бы такой авторитетный и убедительный пример, как слова Екклесиаста: «О смехе сказал я: « глупость!», а о веселии: « что оно делает?» О христианской традиции в России, соединяющей смех с бесовским началом в природе, а слезы – с началом сакральным, Христовым, исследователи пишут следующее: «На Руси смех вообще становится одной из опознавательных черт не стыдящегося своей срамоты беса», и эта концепция входит в древнерусскую литературу, и в фольклор, особенно в набор пословиц, на все лады обыгрывающих связь греха и смеха: «Где грех, там и смех», «Смехи да хи-хи введут во грехи» и т. д. Отсюда, в частности, идет устойчивый интерес к бесовскому смеху у Гоголя и Достоевского. Переизбыток смеха у Петра Верховенского, его «странная улыбка» могут быть прочитаны как прямая отсылка к предшествующей русской традиции истолкования сути бесовства»²⁶. Более категорично эту же мысль высказал В. Пропп: «В христианстве смеется именно смерть, смеется дьявол, хохочут русалки; христианское же божество никогда не смеется»²⁷. Отмечаемый «дьявольский» смех в русской культуре очень часто идет в паре с фольклорно-амбивалентным смехом средневековья, который в свое время был блестяще исследован М. Бахтиным. Сергей Аверинцев в своих дискуссионных замечаниях о Бахтине, христианской культуре и русском отношении к смеху отметил сам парадокс: «русский мыслитель Бахтин строит чрезвычайно русскую философию смеха», но на

²⁶ Карасев Леонид: Парадокс о смехе, в: Вопросы философии 1989 № 5, с.61.

²⁷ Пропп Владимир: Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. Москва 1999, с.241.

примере французского автора Ф. Рабле²⁸. Однако по всей видимости, философия смеха М. Бахтина отражает европейскую культурную парадигму, а не только, и не столько русскую.

Возвращаясь теперь к поэзии Анны Ахматовой, подчеркнём, что для позднего периода её творчества «кровавые пляски» и «карнавал» – образы достаточно характерные, они как бы символизируют дьявольскую эпоху Антихриста, под которым подразумевалась личность Сталина. Вот несколько примеров из стихотворений Ахматовой:

1) стихотворение *Сонет*:

Приди как хочешь: под руку с другой,
Не узнавая, в вражеском наряде,
В каком угодно *шутовском наряде*.
В *кровавой маске* или в никакой...
(т. 2, с. 102)

2) стихотворение с посвящением В. Срезневской:

И свиданье с тем, кто издевается,
И любовь к тому, кто не позвал...
Посмотри туда – он начинается,
Наш *кроваво-черный карнавал*.
(т. 2, с. 36)

3) в цикле *Из заветной тетради*:

Вы меня, как *убитого зверя*,
На *кровавый* подымете крюк,
Чтоб, *хихикая и не веря*.
Иноземцы бродили вокруг.
(т. 1, с. 243)

Во всех приведённых примерах смех связан семантически с кровавым карнавалом, а шутовство и маски касаются не собственно карнавала, а конкретных исторических событий, потому что история советской России воспринимается Анной Ахматовой как карнавал. Здесь мы уже напрямую подходим к проблеме

²⁸ Аверинцев Сергей: Связь времён. Киев 2005, с.363.

гротеска и буффонады в поэтике Анны Ахматовой. Ведь хихиканье и шутовство в цитированных выше текстах никак не связаны с проблемой комического как такового, потому что эти образы отражают трагедию времени, представленного в карнавальных масках эпохи уже даже в своеобразном гротескном виде.

В русской литературе XX века гротеск как «условная фантастическая образность» (Ольга Шапошникова²⁹) играл совершенно особую роль, что обусловлено многими причинами. Две причины следует назвать как основополагающие, магистральные: во-первых, это очень мощная традиция Н. Гоголя и Ф. Достоевского, обусловленная социально-культурным развитием России в прошлом веке, во-вторых, это специфика исторической ситуации в России после 1917 года, когда страна развивалась в гротескных формах, в гротескных формах осмысливалась и часто воспринималась в гротескных формах. Этот последний аспект видится очень важным для нас, ибо речь идет о том, что неправдоподобность (или гротескная абсурдность) при восприятии должна быть одинаково очевидной как автору, так и читателю или слушателю, иначе гротеск перестает быть гротеском.

Гротеск очень широко представлен в русской литературе прошлого столетия: нарушение принципа правдоподобия и сочетание несочетаемых в реальности образных планов – это характернейшие черты для творчества многих русских классиков, от Вл. Маяковского до М. Булгакова и Н. Платонова. Напоминающие гротеск черты художественного мира мы встречаем и в творчестве Анны Ахматовой, вспомним хотя бы известный отрывок из *Поэмы без героя*:

Новогодний праздник 1941 года (хотя события отражают время 1914 года), к автору приходят тени 1913 года в виде ряженных

²⁹ См. в этом плане диссертацию Ольги Шапошниковой *Гротеск и его разновидности* (Москва 1978) – <http://www.dissercat.com/content/grotesk-i-ego-raznovidnosti>, ресурс от 31.08.2015. В этом же аспекте ср. диссертацию Татьяны Дормидоновой *Гротеск как тип художественной образности: от Ренессанса к эпохе авангарда* (Тверь 2008) – <http://www.dissercat.com/content/grotesk-kak-tip-khudozhestvenno-obraznosti-ot-renessansa-k-epokhe-avangarda>, ресурс от 31.08.2015.

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный – Северным Гланом,
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим Дианам
Твердо выученный урок
Веселиться – так веселиться.
Только как же могло случиться,
Что одна я из них жива?

Понятно, что гротескное начало в поэтике анны Ахматовой требует специального исследования, ведь определенные аспекты ахматовской концепции карнавального смеха, конечно же, имеют свои корни и в эстетике русского акмеизма, для которого не чужд был «дионисийский разгул» и «физиологически-гениальное средневековье» (об этом писал О. Мандельштам в статье *Утро акмеизма*).

Возвращаясь к проблеме смеха, отмечу, что особую, символическую в самом глубоком и историческом смысле этого слова, функцию в поэзии Анны Ахматовой выполняет смех Александра Блока. Образ этого поэта предстает в улыбках «мертвых и сухих», «презрительных», которые являются символом целой эпохи:

1) Ты первый, ставший у источника

С улыбкой мертвой и сухой

(т. 2, с. 31).

2) Тебе ***улыбнется презрительно*** Блок –
трагический тенор эпохи,

(т. I, с. 290)

Мёртвая и сухая улыбка, понятно, никакого отношения к собственно смеху не имеет, перед нами все то же трагическое осмысление событий 20 века. А. Блок назван «трагическим тенором эпохи», а значит, и эпоха смеется мертвой, сухой и презрительной улыбкой. «Мертвая и презрительная улыбка» разделяет два мира – мир Александра Блока и Россию после октябрьского переворота большевиков в 1917 году. Весьма интересна и контекстуальная символика образа

«мёртвой улыбки», связанная у Анны Ахматовой, по всей видимости, с творчеством Сергея Эйзенштейна и его фильмом «Иван Грозный». В этой картине переплелись мотивы кровавого карнавала и мёртвой улыбки. Исследователи отмечают внутреннюю связь эйзенштейновской концепции истории и художественного мира романов Ф. Достоевского: «Скупая эйзенштейновская деталь – мёртвая улыбка брошенной маски, скрывавшей напряжённую игру жизнью и смертью героев – гениальное образное воплощение и обобщение того клубка мотивов шутовства», который является сквозным у Ф. Достоевского³⁰. Для Анны Ахматовой важен был как опыт Федора Достоевского, так и художественные открытия Сергея Эйзенштейна.

Как видно из приведенных примеров, для поэтики Анны Ахматовой не характерно комическое как таковое, и смех представлен в творчестве этого автора абсолютно в другой, противоположной функции. Лирическая героиня Анны Ахматовой во всевозможных своих проявлениях – прием возлюбленного, домашний быт, сказочная ситуация – нигде и никогда не оказывается в положении комического персонажа. Улыбки и веселье ей «не к лицу», они остались в далёком прошлом:

*Я улыбаться перестала,
Морозный ветер губы студит.
Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.*

В свете таких мыслей понятно, почему природа смеха в поэтике Анны Ахматовой отнюдь не комическая, и даже – принципиально не комическая. Не наблюдаем мы у Анны Ахматовой и ситуации «ободрения смехом», того, что авторы монографии *Смех в Древней Руси* называют «сугубо национальным русским явлением»: «Ободрение смехом в самый патетический момент смертельной угрозы всегда было сугубо национальным русским явлением»³¹.

³⁰ Клейман Рита: Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинёв 1985, с.95.

³¹ Лихачёв Дмитрий, Панченко Александр, Поньрко Наталья: Смех в Древней Руси, Ленинград 1984, с.61.

Весьма важным аспектом теории смеха в XX веке была связь проблемы смеха с проблемой тела и телесной культуры (о чём упоминалось выше на примере концепции Хельмута Плеснера), а также соотнесение феноменов плача и смеха с миром антропологических ценностей³². У Анны Ахматовой нет такой связи между смехом и телом именно потому, что её лирическая героиня не является «смеющимся субъектом». Несмотря на весьма важную роль телесности в идеологии русского акмеизма (вспомним мандельштамовское – «Дано мне тело – что мне делать с ним, таким единым и таким моим?»)³³, в творчестве Анны Ахматовой «тело» не смеётся. Мы имеем дело при интерпретации её произведений скорее с проблемами осмысления смеха в культуре, нежели со смехом как процессом.

По отношению к творчеству Анны Ахматовой мы можем говорить и об античной традиции концепта «смех и слёзы», согласно которой смеяться пристало богам, а людям соответственно плакать. Вспомним, что на закате античной культуры Прокл видел «предельную глубину бытия» именно в гомерическом смехе, и полагал, что «если мы распределим демиургические действия между людьми и богами, то смех достанется роду богов, а слёзы – собранию людей и животных»³⁴. Следует однако отметить, что мотив слёз у Анны Ахматовой соотносим не столько с лирической героиней, сколько с природой («Заплаканная осень, как вдова... Она рыдать не перестанет»), библейскими персонажами («Магдалина билась и рыдала», «Кто женщину эту оплакивать будет?»), друзьями («Не плачь, о друг единый», «Ты плачешь – я не стою // Одной слезы твоей»), скульптурой («И пусть с неподвижных и бронзовых век, // Как слёзы, струится подтаявший снег»).

³² Stern Alfred: Lachen, Weinen und die Welt der Werte, in: „Zeitschrift für philosophische Forschung“. Band 28. 1974, Heft 4, S.485-498.

³³ Мандельштам Осип: Полное собрание стихотворений. Санкт-Петербург 1997, с.91.

³⁴ Аверинцев Сергей: Западно-восточный генезис литературных канонов византийского средневековья, в: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. Москва, 1974, с.172.

Тема плача, которая появляется в стихах сталинского времени и особенно в «Реквиеме», соотносима прежде всего с ритуальным похоронным плачем, характерным для культурной традиции всех времён. У Анны Ахматовой этот плач приобретает и конкретные исторические контексты, соотносимые с эпохой Петра Первого и расстрелом восставших стрельцов: «Буду я, как стрелецкие жёнки, // Под кремлёвскими башнями выть». В этом же «Реквиеме» появляется мотив амбивалентной улыбки, связанный со смертью: «Это было, когда улыбался // Только мёртвый, спокойствию рад». Так в новом семантическом ключе предстает традиционный концепт «слёзы и смех».

Особо следует оговорить те редкие случаи в поэзии Анны Ахматовой, которые связаны со слезами лирической героини. Как правило, плач и слёзы лирической героини представлены в лирической ситуации в прошедшем времени: «Но забыть мне не дано // Вкус вчерашних слёз», «Я и плакала и каялась, // Хоть бы с неба грянул гром». Именно слёзная тема становится предметом поэзии, и «солёная слеза» лирической героини переплавляется в вечные («что любви нетленней») стихи, о чём читаем в стихотворении *Песня о песне*:

«Она сначала обожжёт,
Как ветерок студёный,
А после в сердце упадёт
Одной слезой солёной»
(т.1, с.74)

Интерпретируя этот мотив, связанный со слезами лирической героини, следует подчеркнуть особый – назовём его условно «стоический» – характер лирической героини Анны Ахматовой. Она готова все пережить и все снести во имя высших ценностей той же любви или творчества («Я не любви твоей прошу – она теперь в надёжном месте»), духовная сила лирической героини позволяет ей быть выше и сильнее сиюминутных жизненных ситуаций и явлений. Именно такая ситуация изображена в стихотворении *По неделе ни слова ни с кем не скажу*:

«По неделе ни слова ни с кем не скажу,
Всё на камне у моря сижу,
И мне любо, что брызги зелёной волны,
Словно слёзы мои солонь»
(т.1, с.132)

Начало стихотворения представляет как бы плачущую лирическую героиню, её горе соразмерно природным стихиям (морским волнам), но финал вполне «ахматовский»: «И как жизнь началась, пусть и кончится так. // Я сказала, что знаю: аминь!». Здесь уже не осталось и следа от слёз и горьких воспоминаний.

Концепт «смех и слёзы» в поэзии Анны Ахматовой, как видим, представлен в разных символических и идеологических контекстах. Характерные для европейской лирической (элегической) традиции плач и слёзы в творчестве Анны Ахматовой трансформированы в очень своеобразную смысловую парадигму, обусловленную стоическим характером лирической героини. А смех и смеховая культура столь не типичные для поэзии соотносимы с той художественной функцией построения образа, сюжета и жанра, о которой замечательно сказал Михаил Бахтин в книге *Проблемы поэтики Достоевского*: «Смех – это определённое, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности, то есть определённый способ её художественного видения и постижения, а следовательно, и определённый способ построения художественного образа, сюжета, жанра»³⁵. Подводя предварительные итоги, мы можем говорить о трёх аспектах или трёх функциях мотива смеха в поэтике Анны Ахматовой: 1) во-первых, это ситуативный, любовно-интимный смех, выраженный образами улыбок лирической героини; 2) во-вторых, это концептуальная символистская традиция мироздания, основанного на гармонии «смеха и слёз»; 3) наконец, в-третьих, для поэтики Анны Ахматовой весьма характерен амбивалентный, карнавальный смех,

³⁵ Бахтин Михаил: *Собрание сочинений в семи томах. Том 2: «Проблемы поэтики Достоевского»*, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. Москва 2002, с.185.

отражающий трагедии сталинской эпохи. Все названные аспекты ахматовского смеха объединяет одна общая черта: ни один из них не смешон в собственном смысле слова. При этом в поэзии Анны Ахматовой есть тексты, в художественном мире которых смех уже напрямую переходит в гротеск и буффонаду.

*Т. А. Пахарева,
(Киев)*

ИСТОРИЯ КАК ТЕАТР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Метафора «история-театр» и представление исторических событий как зрелища настолько глубоко укоренены в европейском культурном сознании, что это даже нашло отражение в языковых клише – «подмостки истории», «театр военных действий». Поэтому появление соответствующей метафорики в литературе уже можно было бы воспринимать как банальность, однако актуализация метафоры «театра истории» в поэзии начала XX в. в целом и в творчестве Анны Ахматовой в частности отличается таким богатством образных воплощений и переосмыслений, что, как представляется, можно говорить об обновлении этой расхожей метафоры в опыте поэтов Серебряного века.

Можно предположить, что восприятие исторических событий современности как театрального зрелища оформилось в мироощущении Анны Ахматовой к концу 1910-х – началу 1920-х гг., когда шекспировская метафора «мир-театр» трагедийно конкретизировалась в мировой и русской истории. Образ истории как театральных подмостков витал и в литературном пространстве эпохи: «дольний мир» как «театр взволнованный» (или «балаганчик») запечатлелся Блоком в поэзии и далее концептуализировался в применении к современности в его рассуждениях о крушении гуманизма и наступлении эры «человека-артиста» (статья «Крушение гуманизма», 1919 г.); Гумилев в своем стихотворении «Театр» (1910 г.) создал образ мира как «театра господ-бога», бесконечно наслаждающегося вместе с Девой Марией кровавыми зрелищами человеческой истории; Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» констатировал: «С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русской Историею железный занавес. – Представление

окончилось. Публика встала.— Пора надевать шубы и возвращаться домой. Оглянулись. Но ни шуб, ни домов не оказалось»¹ (1918 г.); Мандельштам в таких текстах, как «В Петербурге мы сойдемся снова...» и «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920 г.) тоже сопрягал образ театра с контекстом гибельной истории — с «черным бархатом советской ночи». Наконец, тот же Мандельштам историческое представление гибели Российской империи метафорически соотносил с трагедией Федры (причем, именно в ее театральном воплощении — «Я не увижу знаменитой Федры / В старинном многоярусном театре...»), видел Россию в ее трагедийном модусе в образе Федры, и при этом в стихотворении «Вполоборота, о печаль...» еще и вписал в парадигму этого образа Ахматову, тем самым, безусловно, способствуя формированию в ахматовском художественном мироощущении восприятия бытия в истории как бытия в трагедии, со всеми вытекающими из этого театральными ассоциациями.

И следует отметить, что в творчестве Ахматовой можно найти двойственное субъектное оформление позиции пребывания в театре истории: это позиция не только исполнителя трагедийного действия, но и наблюдателя, зрителя, а в ряде случаев даже контаминация этих позиций.

Позиция участника трагедии наиболее прямо выражена в «Поэме без героя» в известной реплике автора: «Я же роль рокового хора / На себя согласна принять». Ахматоведами она давно исследована, так же как и прокомментирована ее корреляция с известным афоризмом из «Нобелевской лекции» Бродского: «В настоящей трагедии гибнет не герой, гибнет хор».

Менее изучена позиция наблюдателя исторических трагедий в художественном мировосприятии Ахматовой, поскольку она является вариантом более активно заявленной в поэтической мифологии Ахматовой и, соответственно, разносторонне исследованной роли свидетельницы катастроф, плакальщицы и хранительницы памяти о жертвах истории XX в. Тем не менее, представляется, что

¹ Розанов В. В. Уединенное. М.: Политиздат, 1990. С. 427.

зритель-наблюдатель и свидетель – несколько отличные позиции, и на «зрительском» компоненте в ахматовском спектре субъектных воплощений историзма хотелось бы задержаться.

Представляется, что позиция наблюдателя-зрителя формируется в творчестве Ахматовой, прежде всего, под влиянием объективных процессов в искусстве на рубеже веков. В частности, исследуя развитие этой позиции, М. Ямпольский связывает ее с послекантовским кризисом субъектности в европейском культурном сознании. Выдвигая в полемике с декартовским утверждением «я мыслю», тезис о нестабильности «я», погруженного в «поток внутренних явлений», Кант приводит нас к выводу о том, что и идеи, порожденные таким изменчивым «я», дискредитируются этой изменчивостью, а более верными представляются данные визуального восприятия. Так «субъект» превращается в «наблюдателя», а основной функцией воспринимающего сознания становится уже не теоретическая рефлексия, а «синтез рваного потока визуальных образов» и связанные с ним операции «узнавания, памяти, расшифровки и т.д.»².

Нетрудно заметить, что перечисленные Ямпольским операции наблюдающего сознания активно задействованы в автометаописательном пространстве ахматовской поэзии (достаточно напомнить о стержневом положении категории памяти и акцентированности самого процесса запоминания в ее художественной мифологии («я вижу все, я все запоминаю, / Любовно-кротко в сердце берегу»; «на Твоей земле я все запомнила»; «ездить, видеть, думать, / И вспоминать» и т.д.)).

Проекция трагических событий современной истории на контекст театральной трагедии осуществляется у Ахматовой уже в стихотворении 1921 г. «Пятым действием драмы...», однако здесь еще не реализована точка зрения наблюдателя/зрителя. Эта позиция в отношении к истории начинает с очевидностью проявляться в поздней поэзии и прозе Ахматовой – когда временная перспектива событий XX в. позволяет оформиться ощущению дистанции, взгляда из зрительного зала (предельным

² Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: «Ad Marginem», 2000. С. 8.

воплощением такой дистанции можно считать стихотворение «И в памяти черной, пошарив, найдешь...» из посвященного А. Блоку цикла: здесь эпоха начала века, начала исторических катастроф ассоциируется с театральным пространством – «в сумраке лож / Тот запах и душный и сладкий»³, а голосом этой эпохи становится «трагический тенор» Блока).

Одним же из первых проявлений позиции наблюдателя и ассоциирования истории с театральной трагедией становится стихотворение «Двадцать четвертую драму Шекспира...» из цикла «В сороковом году». Здесь, однако, пока еще речь идет не о зрителе, а о читателе пишущейся самой историей трагедии («Эту уже мы не в силах читать» [т. 1, с. 484]). Зрителем же исторических спектаклей предстает уже героиня сохранившейся в отрывках «Поэмы о начале века» (1944-45 гг.), где и историческое прошлое (начало XX столетия) репрезентировано театральными образами (Комиссаржевской, Карузо, Титта Руффо, Шалапина), и историческое будущее ассоциируется с театром: «А будущее в комнате соседней / Еще топталось, как толпа статистов» [т. 3, с. 38]). Еще более явственно позиция зрителя исторических представлений артикулирована в «Предыстории» («Россия Достоевского. Луна...»), написанной в 1945 г.:

Так вот когда мы вздумали родиться
И, безошибочно отмерив время,
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ
Невиданных, простились с небытьем [т. 1, с. 487].

И в том же 1945-м, конкретизируя свое самоощущение в социально-историческом контексте «жестокой эпохи», Ахматова облекает в театральную метафору мысль о своей роковой нереализованности, выброшенности из жизни:

О, как я много зрелищ пропустила,
И занавес вздымался без меня
И так же падал [т. 2, кн. 1, с. 108].

³ Ахматова Анна. Собр. соч.: В 6-ти т. М.: Эллис Лак, 1998-2002. Т. 2, кн. 2. С. 79. Далее ссылки на это издание помещены в тексте статьи в квадратных скобках с указанием тома, книги (в случае необходимости) и страницы.

Интересно точка зрения наблюдателя-зрителя реализована и в поздних мемуарных записях Ахматовой: в ее воспоминаниях о судьбоносных исторических моментах собственный образ она запечатлевает в подчеркнуто статичном виде, тем самым акцентируя положение наблюдателя. Обратим внимание на дважды повторенный глагол «стояла» в одной из наиболее выразительных записей на эту тему (Записные книжки, 1961 год; речь о зарождении замысла «Поэмы без героя»): «Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я *стояла* с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции «Маскарада» 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли, когда я *стояла* уже без моего спутника на Литейном мосту, в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня..., чтобы пропустить к Смольному миноносцы большевиков (25 октября 1917 г.)...»⁴. Позиция зрителя, даже вопреки сюжетной ситуации, в которой Ахматова являлась одной из участниц происшедшего там трагического «действия», выводится на первый план и в записи о стоянии в очереди в здании прокуратуры на ул. Шпалерной в Ленинграде: «Я стояла [в очереди] на прокурорской лестнице. С моего места было видно, как мимо длинного зеркала (на верхней площадке) шла очередь женщин. Я видела только чистые профили – ни одна из них не взглянула на себя в зеркало...»⁵. Есть и запись о дне убийства Столыпина в Киеве, где Ахматова вновь вспоминает себя в роли зрителя, наблюдающего из извозчичьей пролетки, как из театральной ложи, поток съезжающихся к оперному театру экипажей: «...1 сентября 11 г. я в Киеве в извозчичьей пролетке пропускала царский поезд и киевское дворянство, направляющееся в театр, где через час будет убит Столыпин»⁶.

В этих записях привлекает внимание не только выбор позиции статичного зрителя, но и соотнесенность самих вспоминаемых

⁴ Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). Москва – Torino: Gulio Einaudi editore, 1966. С. 144.

⁵ Там же, с. 509.

⁶ Там же, с. 445.

исторических событий с театром: «Маскарад» в день февральской революции и театр как место убийства Столыпина.

В полной же мере «театр истории» художественно запечатлен, конечно же, в «Поэме без героя», где Россия перед катастрофой предстает поистине имперским театром, занавес которого раздвигают «театральные («мейерхольдовы» в окончательном варианте) арапчага», пространство которого наполнено голосом Шалапина и очерчено «полетом» балетной «примы» Анны Павловой, а из Летнего сада веет «пятым актом» трагедии (таким образом, поэма охватывает все основные жанры театрального искусства начала века – балет, оперу, классическую драму и драму модерн):

Но летит, улыбаясь мнимо,
Над Мариинской сценой прима
Ты – наш лебедь непостижимый –
И острит опоздавший сноб.
Звук оркестра, как с того света
(Тень чего-то мелькнула где-то),
Не предчувствием ли рассвета
По рядам пробежал озноб? [Т. 3, с. 181]

В процитированном фрагменте прямое соотнесение империи накануне гибели с театральным представлением выведено на поверхность в последних строках: «озноб», пробежавший «по рядам», так же как и предчувствие рассвета, явно ассоциируются не столько с буквально представляемым зрительным залом, сколько с «историческими подмостками», на которых готовится развернуться леденящее душу зрелище (очевидно, грозящее завершиться тем самым «железным занавесом», о котором написал В. Розанов в процитированной выше притче о гибели Российской империи в 1917-м г.).

Но в ахматовской картине охваченного ознобом катастрофических предчувствий зрительного зала реализована и другая особенность театрализации исторической темы у Ахматовой – парадоксальное соединение в историческом спектакле позиций зрителя и участника представления. Можно сказать, что речь

идет о такой трагедии, в которой шанс погибнуть есть не только у хора, но и у зрителя.

Вместе с тем, как было указано ранее, синтез позиций наблюдателя и участника исторической трагедии представлен в субъектном строе ряда ахматовских текстов. В частности, контаминация позиций зрителя и жертвы исторической трагедии четко проявлена в образности «Лирического отступления» к Седьмой из «Северных элегий»: «Скамейка подсудимых... / Была мне всем: большой койкой / И театральной ложей...» [т. 2, кн. 1, с. 211].

Но главное ахматовское произведение, реализующее сложную субъектную структуру, в которой, в числе прочего, воплощено соединение позиций участника и наблюдателя трагедии, – это, конечно, «Реквием». Первым, кто заметил и прокомментировал в нем особую субъектную «раздвоенность», был И. Бродский. Говоря о способности поэта к одновременности подлинно трагического переживания (арест близких, смерть) и отстраненному наблюдению за собственным переживанием, дающему возможность воплотить его в стихах, Бродский описывает механизм этого «раздвоения» творческой личности: «...строфа, быть может лучшая во всем «Реквиеме». Здесь самая большая правда сказана: «Прислушиваясь к своему, / Уже как бы чужому бреду». Ахматова описывает положение поэта, который на все, что с ним происходит, смотрит как бы со стороны. ... Когда человек плачет, это личное дело плачущего. Когда плачет человек пишущий, когда он страдает – то он как бы даже в некотором выигрыше от того, что страдает. Пишущий человек может переживать свое горе подлинным образом. Но описание этого горя – не есть подлинные слезы, не есть подлинные седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. И осознание этой отстраненности создает действительно безумную ситуацию. «Реквием» – произведение, постоянно балансирующее на грани безумия, которое привносится не самой катастрофой, не утратой сына, а вот этой нравственной шизофренией, этим расколом – не сознания, но совести. Расколом на страдающего и на пишущего»⁷.

⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая Газета, 1998. С. 244.

Но подобный раскол на страдающего и внимательно и отстраненно наблюдающего за собственным страданием – это и зафиксированный в литературе XIX – нач. XX вв. феномен актерской природы («Театр» С. Моэма и особенно «Актриса» Э. де Гонкура). Наблюдатель и участник исторических трагедий своей эпохи сочетаются в ахматовской лирической героине так же, как они сочетались в великих трагических актрисах, сравнения с которыми, как мы помним, достаивалась и Ахматова (Рашель-Федра в мандельштамовском стихотворении), и потому последним воплощением ахматовского лирического «я» становится героиня неоконченной трагедии «Энума элиш» – раздвоенная на «ночную» и «дневную» ипостаси героиня Икс, одновременно и трагическая и безвинная жертва истории, проходящая через ее страшное судилище, и актриса, играющая саму себя.

Наконец, нужно отметить, что такой персонаж, как зритель (наблюдатель) встречается в ахматовской поэзии и вне авторской ипостаси. Таким «зрителем» может оказаться и герой ранней любовной лирики («Приходи на меня *посмотреть*» [т. 1, с. 106]), и собирательное «вы» в «Поэме без героя», выступающее в роли зрителей бегства героини от гибели в блокадном Ленинграде («Все вы мной любоваться могли бы, / Когда в брюхе летучей рыбы / Я от злой погони спаслась...» [т. 3, с. 202]), и выступающий в роли равнодушного зрителя кровавых российских действий иностранец (стихотворение «Вы меня, как убитого зверя...» [т. 2, кн. 1, с. 220]).

Таким образом, именно благодаря множественности реализаций зрительской позиции в отношении к «театру истории», в поэзии Ахматовой, на наш взгляд, и выстраивается особый ракурс художественного осмысления этой вполне традиционной метафоры.

А. С. Силаев
(Харьков)

**«РОБОСТЬ ХУДОЖНИКА»
ИЛИ ХУДОЖНИЧЕСКАЯ СМЕЛОСТЬ МАСТЕРА?
(Об одной из граней пушкинской тематики
в творческом наследии М. А. Булгакова)**

В истории русской литературы XIX–XX вв. Пушкин и Булгаков представляются двумя чрезвычайно яркими мирами, отстоящими друг от друга ровно на одно столетие. И хотя Булгаков никогда прямо не называл Пушкина своим учителем, как, скажем, Гоголя или Салтыкова-Щедрина, думается, однако, что вслед за И. Буниным он имел все основания сказать о себе: «Вся моя жизнь прошла в его (Пушкина.– А.С.) божественном окружении». Пожалуй, именно так он и относился к Пушкину – как к божеству, с чувством трепетного преклонения и столь же трепетного равенства на него как в творческом, так и в личном отношении.

О глубококом внутреннем родстве этих двух личностно-творческих миров в свое время весьма убедительно написал и на конкретном материале это показал исследователь И. Ф. Бэлза¹. Отдавая должное обстоятельности и научно-исследовательской значимости этой работы, мы хотели бы здесь – в дополнение к ней – остановиться на одной из частных, но чрезвычайно показательных граней пушкинской тематики в творческом наследии М. Булгакова – его пьесе «Александр Пушкин. Последние дни».

Пьеса эта была задумана Булгаковым в октябре 1934 года в связи с приближавшейся скорбной датой – столетней годовщиной со дня смерти Пушкина, а завершена 9 сентября 1935 года. О творческой и сценической судьбе пьесы написано немало. Глубоко

¹ Бэлза И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. А. Булгакова) // Контекст – 1980: Литературно-теоретические исследования. М., 1981. С. 205-252.

и всесторонне проанализирована и ее идейно-содержательная наполненность. Что же касается проблем драматической поэтики этого сочинения, то здесь все-таки остается элемент недосказанности и даже некой подспудной загадки, сопутствовавшей пьесе от момента ее рождения.

В самом деле, пьеса о Пушкине – но без Пушкина. Почему? Казалось бы, на этот вопрос вполне исчерпывающе ответила в свое время Е. С. Булгакова: «Ему (Булгакову.– А.С.) казалось невозможным, что актер, даже самый талантливый, выйдет на сцену в кудрявом парике, с бакенбардами и засмеется пушкинским смехом, а потом будет говорить обыкновенным, обыденным языком»². При всей авторитетности данного пояснения оно, как нам представляется, снимает проблему лишь отчасти. Неужели Булгаковым руководила в данном случае лишь вполне понятная «робость художника» (В. Каверин) перед гением Пушкина? Но ведь хватило же у него смелости в пьесе «Батум» вывести на сцену в качестве главного действующего лица не кого-нибудь, а живого-здравствующего и всемогущего Сталина!.. Несомненно, что у такого нетрадиционного сценического приема, к которому прибег Булгаков в пьесе о Пушкине, были и значительно более важные – собственно драматургические, внутрисценические причины. Какие же?

«Отсутствие Пушкина в драме, – считает театровед О. Д. Есипова, – это иной уровень его духовной жизни. Это безмерность его одиночества»³. Действительно, отсутствие Пушкина на сцене резко и последовательно прочерчивает содержательный лейтмотив пьесы: одиночество, отторженность и обреченность поэта, его зависимо-страдательное положение в создавшихся вокруг него обстоятельствах, зловещий сценарий которых писался, согласно булгаковской концепции, не столько в салонах «великосветской черни», сколько в покоях и кабинетах самых высокопоставленных

² Булгаков М. А., Вересаев В. В. Переписка по поводу пьесы «Пушкин» («Последние дни») // Вопросы литературы. 1965. № 3. С. 151.

³ Есипова О. Д. Пьеса «Александр Пушкин» и драматическая поэтика М. А. Булгакова // Содержательность художественных форм: Межвузовский сборник. Куйбышев, 1987. С. 76.

особ авторитарно-деспотического режима. Булгаковский Пушкин затравлен, как зверь во время облавы, со всех сторон обложен роковыми флажками, его участь предрешена уже до дуэли, он обречен, – вот какую важную содержательно-драматургическую нагрузку выполняет эта «пустота».

Но ведь нечто подобное пережил ко времени создания пьесы и сам Булгаков! Вспомним, *что* и *как* писал он в письме к Сталину в мае 1931 года: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя. Со мной и поступали, как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе»⁴; вспомним об этом – и автобиографическое, глубоко личное основание пьесы «Александр Пушкин» станет вполне очевидным. Однако очевидно и то, что это личное, автобиографическое следует рассматривать, конечно же, в более широком общественно-историческом контексте современной Булгакову действительности середины 1930-х годов, той действительности, которую другой великий современник Булгакова Б. Пастернак очень точно определил как «пору жестокости». 1937 год уже стоял на пороге, и его кровавое, обжигающее дыхание вполне ощущал Булгаков, образно ассоциировав это предощущение близящейся общественной катастрофы со знаменитой пушкинской строкой «*Буря мглою небо кроет*», становящейся не просто сквозным мотивом, но ведущим тематическим рефреном, несущим на себе важнейший символический смысл пьесы.

Следует вспомнить в этой с вязи, что буря и ее синонимы – метель, вьюга, пурга, где бы и когда ни возникали у Булгакова, всегда связаны с Пушкиным, его произведениями и образами. Из Пушкина и все «метельные» эпитафии Булгакова – к «Белой гвардии», к одной из новелл «Записок юного врача». Метель начинает и завершает действие «Александра Пушкина», как бы подчеркивая, что именно но бушующая стихия метели – стихия божественного поэтического

⁴ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5-ти тт. т. 5. М., Худож. лит., 1990. С. 455.

дара! – единственно адекватный и органичный Пушкину мир. Этот мотив бури, метели, бушующей стихии как важнейший, несущий на себе повышенную идейную нагрузку в пьесе, – отмечают многие исследователи. Целиком соглашаясь в этом с ними, мы вместе с тем хотели бы подчеркнуть не меньшую значимость и мотива «мглы» в булгаковской пьесе, ибо именно она, общественная мгла, и явилась в конечном итоге главной причиной гибели поэта.

Само обращение Булгакова к образу Пушкина в период наступления общественной «мглы», в годы стремительного погружения общества во мрак тоталитаризма являлось ярким свидетельством оппозиционности писателя по отношению к темным силам, ибо, как справедливо отмечал И. Ф. Бэлза, образ Пушкина, все творческие замыслы великого поэта «рождены единым, цельным и возвышенным мировоззрением, порождавшим стремление к обличению социальной несправедливости и нарушения этических законов жизни человеческой»⁵.

Прозрачная двусмысленность пламенной тирады безымянного «офицера в армейской форме» в финале драмы вполне очевидна:

«О ф и ц е р. Гибель великого гражданина совершилась потому, что в стране неограниченная власть вручена недостойным лицам, кои обращаются с народом, как с невольниками!..»⁶.

«Недостойные лица»?.. Да это скорее о сталинской высокопоставленной верхушке, чем о «помазаннике божием» Николае I и его верноподданном окружении! Стоит ли удивляться тому, что 17 марта 1936 года в газете «Советское искусство» появилась статья «Покушение на Пушкина», в которой, в частности, утверждалось, что «памяти Пушкина угрожают халтурщики, пошляки, драмоделы, спекулирующие на его имени». Трудно поверить сегодня в то, что эти «чудовищные по тону» (Е. С. Булгакова) слова могли быть произнесены в адрес Булгакова и В. Вересаева – первоначального соавтора пьесы. Но зададимся вопросом: могла ли ожидать пьесу иная участь, ведь речь в ней

⁵ Бэлза И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. А. Булгакова). С. 221.

⁶ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5-ти тт. т. 3. М., Худож. лит., 1990. С. 507.

шла не только о причинах и обстоятельствах трагической гибели великого русского поэта; за фактами биографии Пушкина весьма и весьма прозрачно просматривалась одна из наиболее острых и взрывоопасных проблем современности – Судьба художника, Художник и власть, Свобода творчества и общественная несвобода, – проблема, которая с конца 1920-х годов становится ведущей в творчестве писателя и драматурга.

Отсутствие на сцене заглавного героя, принципиальная «безгеройность» пьесы и должна была подчеркнуть средствами самой драматической поэтики значимость этой проблематики, выступить неким трагическим обобщением, неким мрачным символом, спроецированным на судьбу русского поэта. Таким образом, удачно найденный Булгаковым сценический прием, за которым в театро- и литературоведении закрепился термин «эффект отсутствия», выступает концептуально-органическим элементом драматической поэтики пьесы, роль которого полифункциональна: во-первых, он подчеркивает, обнажает в восприятии читателя и зрителя значимость социально-философской проблематики пьесы, ее непосредственную нацеленность на сталинскую действительность 1930-х годов; во-вторых, решает конкретно-образную (пушкинскую) проблематику, ибо благодаря «пустоте» и «безгеройности» сценического пространства на всем протяжении спектакля нарастает и вдруг сжимает зрителям сердце тоска по Пушкину; наконец, именно «эффект отсутствия» помогает Булгакову решить и его художественную сверхзадачу: в конце концов он моделирует в пьесе не образ-характер, а образ-идею, образ-символ, образ-метафору, образ-судьбу. Судьбу поэта и поэзии, *истинного* поэта и *истинной* поэзии. Судьбу быть одиноким, непонятым, отторгнутым и уничтоженным (в прямом смысле в пушкинском и в переносном – в булгаковском случае).

Прибегнув к космической терминологии, можно было бы сравнить отсутствие заглавного героя в художественном пространстве пьесы с Черной дырой в пространстве Вселенной: обладая сверхмощной силой гравитационного притяжения, «черные дыры»

притягивают и вовлекают в себя все попавшие в поле их гравитации космические объекты⁷.

Для того чтобы всячески выделить, подчеркнуть значимость структурообразующего принципа «пустоты» и «безгеройности» пьесы, Булгаков, как нам представляется, пошел даже на такие сокращения текста, которые несколько снизили степень драматической напряженности кульминационных сцен «Александра Пушкина». Мы имеем в виду прежде всего сцену дуэли, которая в первоначальной редакции была значительно шире по объему, богаче по количеству действующих лиц и напряженнее по своей содержательной наполненности. Трагизм совершавшегося на Черной речке подчеркивался в первоначальной машинописной редакции фигурами вольных (прячущийся Геккерен) и невольных (супружеская чета Воронцовых, подвыпивший сторож) свидетелей дуэли. Видимо, решив, что эти, удачные сами по себе, сцены все же несколько приглушают, затемняют сквозной нерв пьесы, Булгаков отказался от них, в результате чего степень драматической напряженности кульминационной сцены ощутимо снизилась, но вместе с тем рельефнее проступил и обнажился мотив одиночества и обреченности поэта.

Видимо, не поняв этого, предполагавшийся соавтор Булгакова В. Вересаев в одном из своих писем указывал Михаилу Афанасьевичу: «Сцена дуэли и смерти Пушкина всех... жестоко разочаровывает. Говорят: «Над простой сводкой материала в вашей книге (имеется в виду книга Вересаева «Пушкин в жизни». – А.С.) мы не можем удержаться от слез, а тут – остаемся

⁷ К слову сказать, сценическая реализация этой сверхактивной «пустоты» действия и представляет собой наибольшую трудность для постановщиков пьесы. Крепким орешком оказалась пьеса даже для МХАТа. Подключившийся к релетициям «Пушкина» уже на этапе выпуска спектакля 12 марта 1943 г. В. И. Немирович-Данченко нашел состояние дел малоудовлетворительным, ибо в постановке режиссеров В. Станицына и В. Топоркова он не нашел главного – внутреннего содержания, того, что он называл «грузом» или «душой» роли. «Ему не хватало, – пишет в своей монографии А. Смелянский, – общего смысла в этой работе, той «трагической динамики», которой, говорил он, переполнена булгаковская пьеса». Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественной театре. М., 1989. с. 339.

совершенно равнодушными»⁸. В такой ситуации, мы полагаем, правильное решение принял В.И. Лосев, составитель тома избранных произведений М. Булгакова (Киев, 1990), поместив в примечаниях полный текст первоначального варианта данной сцены, благодаря чему читатель получает дополнительную возможность проникнуть в творческую лабораторию драматурга, глубже постичь авторский замысел и особенности драматической поэтики пьесы.

⁸ Булгаков М. А., Вересаев В. В. Переписка по поводу пьесы «Пушкин» («Последние дни») // Вопросы литературы. 1965. № 3. С. 163.

Е. С. Анненкова
(*Киев*)

«ПОЧУВСТВОВАТЬ СВОЕ ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ»: О МОТИВАХ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА И НАПИСАНИЯ РОМАНА Г. КУЗНЕЦОВОЙ «ПРОЛОГ»

Имя Галины Кузнецовой в культурно-литературном пространстве XX века прочно связано с именем великого русского писателя И. А. Бунина. Их не только сложные личные, но и творческие отношения обросли пикантными и поверхностными штампами, которые твердо закрепились в сознании их современников и ценителей русской литературы наших дней. «Грасская Лаура», «вечно ведомая» (М. Духанина, С. Макаренко), покорно остававшаяся в тени мэтра русской литературы, «удочеренная любовница» и его «последний приз» (В. Яновский), его верная ученица и помощница, Галина Кузнецова глубоко переживала мучительно-прекрасные отношения с писателем, о чем красноречиво свидетельствуют ее «Грасский дневник» и пронизанная автобиографическими чертами художественная проза. Именно проза Галины Кузнецовой, а точнее, ее единственный роман «Пролог», который она писала в Грассе с лета 1927 г. до декабря 1931 г., параллельно интенсивно помогая Бунину и пропуская через себя его роман «Жизнь Арсеньева», станет объектом данной статьи.

Небольшое творческое наследие Галины Кузнецовой, в отличие от смакования нюансов ее личной жизни, привлекало пока что интерес немногих исследователей в области литературы русского зарубежья. Особенного внимания заслуживают статьи О. Р. Демидовой, посвященные превратностям личной и творческой судьбы Галины Кузнецовой¹, и расширенный вступительный

¹ См.: Демидова О. Р. «Эмигрантские дочери» о себе: Варианты судьбы // Литература русского зарубежья (1920-1940-е годы): Взгляд из XXI века: Материалы Международной научно-практической конференции 3-5 октября 2007 года / [Под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко]. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2008. С.

комментарий ученой к сборнику рассказов писательницы «Утро» и роману «Пролог», вышедшему в России в 2007 году², а также статья А. В. Леденева, посвященная «бунинским урокам» в рассказах Кузнецовой³. Однако совершенно очевидно, что проза Кузнецовой нуждается в серьезной рефлексии и научной интерпретации, поскольку она является существенным и недостаточно исследованным фактом литературной жизни русского зарубежья.

Проза Кузнецовой в целом и ее роман в частности могут рассматриваться в аспекте многих актуальных проблем современного литературоведения. Во-первых, ее проза обращает нас к вопросам бурного развития автобиографических жанров в русской литературе XX века, стимулируемого ситуацией русской эмиграции после катастрофических событий октябрьского переворота 1917 года, и художественных стратегий и вариантов моделирования авторского образа и специфики авторской картины мира в автобиографических произведениях; во-вторых, она предельно выразительна с точки зрения женской литературы, женского письма и самоидентификации женщины и открывает тем самым гендерную перспективу исследования. В-третьих, Кузнецова была представительницей молодого поколения русской писательской эмиграции, «эмигрантской дочерью» русского зарубежья. Она прекрасно владела французским языком и с большим интересом погружалась (и приобщала к этому Бунина) в понятный ей контекст современной европейской литературы, о чем свидетельствуют многочисленные записи о круге ее читательских предпочтений в «Грасском дневнике». И здесь возникает проблема соотносительности ее прозы с традицией классической русской литературы и новыми художественными тенденциями литературы XX века,

58-69; Демидова О. Р. «Эмигрантские дочери» и канон русского зарубежья [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/pol_gender_cultura_m2000_d.htm

² Демидова О. Р. «Оставить в мире память о себе!» // Кузнецова Галина. Пролог / [Сост., вступ. статья, примеч. О. Р. Демидовой]. СПб. : Издательский дом «Мирь», 2007. С. 3 – 23 (Серия «Эхо Серебряного века»).

³ Иванов Г. В. Распад атома [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/raspad.txt>.

как русской, так и европейской (а если эту глобальную задачу сузить, то станут очевидными существенные вопросы о том, насколько значительными для ее писательства оказались годы «ученичества» у Бунина, можно ли говорить о ней как о писательнице бунинской школы и просматривается ли «след» самой Кузнецовой в прозе Бунина) и проблема статуса существования прозы писательницы в контексте литературы русского зарубежья. Кроме этого, проза Кузнецовой, дочери киевского Печерска, предоставляет широкие возможности для изучения киевского дискурса в русской литературе XX века.

Роман «Пролог» писался Галиной Кузнецовой в очень не простых условиях. Она жила вместе с супругами Буниными в прекрасном Грассе на вилле «Бельведер», окруженная чудесной природой Прованса, но при этом охваченная напряженными и грустными раздумьями о собственной судьбе и своем месте в мире. Прожитые в Грассе полные пять с небольшим лет жизни оказались для писательницы апофеозом ее творческих сил и саморазвития. Кузнецова усердно трудилась над автобиографическим романом параллельно с работой над лирическими рассказами, героини которых, как верно отметил А. Леденев, являют собой «только разные лики автобиографического “я”» Кузнецовой⁴, и дневниковыми записями, которые были тщательно отредактированы автором и опубликованы в виде знаменитого «Грасского дневника» в Америке лишь в 1967 году. Совокупный анализ этих произведений, написанных за небольшой период времени и соединенных комплексом знаковых, перекликающихся и взаимодополняющих автобиографических деталей, позволяет говорить о выстроенном в творчестве писательницы автобиографическом метатексте, свидетельствующем об устойчивой авторской рефлексии и доминирующей автобиографической интенции автора, абсолютно созвучной процессам, происходившим в прозе русского зарубежья и европейской модернистской литературе 20-30-х годов XX века.

⁴ Леденев А. В. Стилевая партитура чувств: «бунинские уроки» в прозе Г. Кузнецовой // Русистика: сборник научных трудов. Вып. 8 / редкол.: Л. А. Кудрявцева [и др.]. К. : КНУ им. Т. Шевченко, 2008. С. 72.

Очевидно, что роман «Пролог» был вызван к жизни насущной душевной необходимостью писательницы высказаться, найти своего читателя, сказать всему окружающему миру веское слово о себе, заявить о своем индивидуальном существовании. И причин для этого было множество. Кузнецова еще до встречи с Буниним писала стихи и ощущала в себе художественный талант. Знакомство с большим и признанным художником, произведениями которого она зачитывалась в юности, и его живое наставничество, данный ей писателем огромный аванс как своей «ученице» ко многому ее обязывали, стимулируя развитие ее творческих талантов. Ведь Бунин не только себя держал в строгой дисциплине, говоря о необходимом для писателя напряжении всех жизненных сил, но и Кузнецову постоянно побуждал к работе⁵. Однако такая бунинская позиция одновременно и сковывала начинающую писательницу, заставляла едва ли не ежечасно «болезненно» чувствовать свою незначительность: «Писать какой-либо роман рядом с ним – претенциозно и страшно. И все-таки хочется писать...»⁶. Бунин же, человек, как известно, сложный и страстный, с одной стороны, принимал активнейшее участие в ее литературных опытах, хвалил и давал чуткие советы, безусловно признавая в ней незаурядный лирический дар⁷, а, с другой стороны, сдерживал, отговаривал от написания большого романа, как будто ревниво пресекая связанную с признанием ее талантов возможную самостоятельность и независимость от него⁸. А талант ее признавали и стимулировали к работе над собой не только он, а и хорошие знакомые Кузнецовой: Илья Фондаминский⁹, принимавший доброжелательное участие в публикации ее произведений, Катерина Лопатина, называвшая ее «настоящей писательницей»¹⁰,

⁵ Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М. : Московский рабочий, 1995. с. с. 37, 40, 275.

⁶ Там же. С. 27, 40, 58.

⁷ Там же. С. 28, 91, 138, 141, 196, 238

⁸ Там же. С. 107, 131.

⁹ Там же. С. 107, 140, 238.

¹⁰ Там же. С. 109.

Ф. Степун¹¹ и сами издатели, дававшие ей согласие на печать ее произведений в разных журналах и выплачивавшие ей скудные гонорары. Однако эта «домашняя» проблема серьезно усугублялась тем, что женщина-писательница, по давно и прочно сложившейся традиции, всегда оказывалась на маргине литературной жизни («ни в какой литературный кружок я не попала, нигде обо мне не упоминают никогда “при дружеском перечислении имен”»)¹².

Ведь занять хотя бы малое, но свое место в претенциозном эмигрантском патриархатном каноне было крайне сложно¹³, и достаточно убедительными доказательствами этой мысли являются жесткие и предельно выразительные слова русского писателя-эмигранта Г. Иванова: «Женской точки зрения не существует. Женщина, сама по себе, не существует. Она тело и отраженный свет»¹⁴.

Почти вся эмигрантская литературная среда Кузнецову так и воспринимала, как «отраженный свет» ее великого учителя, причем до сих пор в читательском восприятии она остается автором единственной книги «Грасский дневник», книге о жизни Бунина. Хотя, как абсолютно справедливо отметила О. Демидова, «“Грасский дневник” – это книга о вехах писательской и женской судьбы Галины Кузнецовой, это хроника трудного процесса обретения своего голоса в литературном многоголосье...»¹⁵. Но, записывая тогда в Грассе свои мысли и чувства в дневник, она не думала его публиковать. Это была попытка разговора с самой собой, попытка остаться с собой наедине, ощутить ту свободу, которой

¹¹ Там же. С. 258.

¹² Там же. С. 256 – 257.

¹³ См. об этом подробно: См.: Демидова О. Р. «Эмигрантские дочери» о себе: Варианты судьбы // Литература русского зарубежья (1920-1940-е годы): Взгляд из XXI века: Материалы Международной научно-практической конференции 3-5 октября 2007 года / [Под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко]. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2008. – 288 с. – С. 58-69; Демидова О. Р. «Эмигрантские дочери» и канон русского зарубежья / О. Р. Демидова / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/pol_gender_cultura_m2000_d.htm.

¹⁴ Иванов Г. В. Распад атома [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/raspad.txt>.

¹⁵ Демидова О. Р. «Оставить в мире память о себе!». С.7.

так жаждало ее сердце, в нем она могла открыто сказать то, о чем вынуждена была молчать в кругу «семьи». Ее дневниковые записи относились к ее настоящему и насквозь пропитаны страдальческой грустью (показательно, что «грусть» является одним из ведущих лейтмотивов дневника и наиболее часто употребляемых в нем слов). На страницах дневника перед внимательным и непредвзятым читателем предстает образ глубоко не удовлетворенной существующим положением женщины, которая неудержимо ищет возможности вырваться из-под чарующей и одновременно остро гнетущей ее власти «наставника» и этой сомнительной жизни, в которой она принуждена была «закрывать себя на ключ»¹⁶.

Однако дневниковые записи, не предназначенные для чужих глаз, были явно не достаточными для созревшей высказаться души. «Как слабый мотылек в огромном чужом мире»¹⁷, Кузнецова жила на бунинской вилле «кланом писателей»¹⁸ и упорно, несмотря на все страхи и терзания, мучимая «несказанностью» своей жизни¹⁹, искала новые и более полные пути для самореализации. Она чувствовала, что единственно верная дорога для нее, которая сможет ее удовлетворить, – это творчество: «тянет писать еще, по ночам не спится, что-то волнуется внутри и кажется, что можно взять любой кусок жизни и писать его. Это чувство дает какую-то внутреннюю свободу и радостную уверенность в себе»²⁰. Кроме того, несомненно, писательницей двигало глубокое ностальгическое чувство: она безумно тосковала по родному Киеву и по любящим и оставшимся на родине близким людям, она скорбела о своих утраченных «золотых» годах, проведенных в кругу родных.

Так, в муках и сомнениях, в страхах и надеждах, рождались под сенью оливковых садов Прованса ее «лирические этюды» (Г. Кузнецова) и автобиографический роман о счастливых годах ее детства и юности, о той части ее жизни, в которой она была

¹⁶ Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. С. 296.

¹⁷ Там же. С. 107.

¹⁸ Там же. С. 151.

¹⁹ Там же. С. 48.

²⁰ Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. С. 28.

лишь только самой собой, прекрасной и впечатлительной «девочкой с Печерска»²¹, а не заблудшей овцой на чужом празднике жизни. Факт писания этого романа делал Кузнецову наконец субъектом ее жизненной ситуации, и это желание стать активным, а не пассивным действующим лицом своей жизни проявилось в нарративных стратегиях произведения, особенность которых состоит в особой позиции пишущей (присутствие героини и «я-повествователя»), которая отстранялась от себя и делала себя изображаемым субъектом. Глядя на себя со стороны и познавая себя, Кузнецова хотела доказать, прежде всего, себе самой самоценность собственной личности и сказать всем людям, что и у нее существовала ее личная судьба и ее особое, неповторимое обличье, насыщенная внутренняя жизнь, о которой никто не подозревал и даже не задумывался в ее настоящем окружении.

Роман «Пролог» являет собой выразительный «женский опыт, описанный женским пером»²². И жанр романа был выбран тонким автором совершенно правильно, ведь заявить о себе женщина, по верному замечанию известных гендерологов Э. Шоултер, С. Губар, С. Гилберт, традиционно могла лишь в автобиографическом письме как письме признания. Актом написания автобиографического повествования женщина-писательница, каковой себя внутренне ощущала Кузнецова, создавала собственный текст своей жизни, текстуализируя свое «я», тем самым громко заявляя о себе и выходя из плена доминирующего мужского влияния и оков доминирующего маскулинного сознания.

Ж. Гусдорф, известный своими теоретическими студиями автодокументальных жанров, отмечал, что автобиография появляется тогда, когда личность осознает ценность своей индивидуальности, и в отличие от дневника, «требуется от человека создать дистанцию по отношению к себе для того, чтобы реконструировать себя в фокусе специального единства и идентичности сквозь время»²³. Реконструируя свою жизненную историю и перечитывая,

²¹ Там же. С. 132.

²² Демидова О. Р. «Оставить в мире память о себе!». С. 14.

²³ Gusdorf G. Conditions and Limits of Autobiography // *Autobiography: Essays Theoretical and critical* / [Ed. by James Olney]. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980. P. 35.

интерпретируя в автобиографическом тексте свою жизнь заново, восстанавливая свою связь с прошлым, Кузнецова тем самым утверждала себя в настоящем, программируя и свое будущее. Чувствуя над собой магическую власть прошлого и закончив «Пролог» на моменте бегства из революционной России, писательница в своих автофикциональных рассказах («Утро», «В пути», «Синие горы», «Бахчисарай», «Дом на горе», «Последняя повесть») пунктиром досказывала свою жизненную историю вплоть до момента встречи с Буниным, образ которого угадывается в художнике Шатилове (рассказ «Художник»), и тем самым пыталась завершить свой образ, вернуть себе самое себя, объяснив себя себе и подведя черту под милым прошлым, которое она воспринимала теперь с особой «обостренностью чувств и жадностью»²⁴. Она была убеждена, что «прошлое должно удобрять землю, которая от этого становится тучнее и от этого лучше родит новое»²⁵.

Думается, поэтому Кузнецова, хотя и огорчалась немногочисленными и в принципе далекими от истинного понимания сути ее писания отзывами на свой роман²⁶, тем не менее внутренне была готова к такому положению дел, так как издание книги было необходимо ей «для собственного ... какого-то душевного завершения»²⁷, очевидно, для сохранения себя и своего бытия в тексте и самоидентификации.

Для Кузнецовой написание и публикация романа стали актом самовозрождения и самообретения, формой преодоления времени и определенного примирения с настоящим, этим актом она утверждала свое право на личное бытие, смысл которого фиксировался сотворенным ею текстом. И художественный опыт большой прозаической формы этой талантливой писательницы определенно оказался удачным, несомненно достойным стать в один ряд с каноническими автобиографическими повествованиями

²⁴ Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. С. 51.

²⁵ Там же. С. 93.

²⁶ Там же. С. 276 – 278.

²⁷ Там же. С. 276.

русской эмигрантской прозы, потому что сквозь почти более чем полвека Галина Кузнецова снова нашла своего благодарного читателя, заставив каждого из нас проникнуться ее судьбой и увидеть в ней прежде всего человека, женщину с живым и страдающим сердцем, ибо, как верно отметил Ф. Степун, «искусство, нужное писателю, нужно и читателю»²⁸.

²⁸ Степун Ф. А. Русские письма // Вестник Европы. 2001. № 3 / [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/3/st.html>.

*А. Т. Гулак
(Харьков)*

ЧУДЕСНАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ УДАЛЬ АЛЕКСАНДРА ТВАРДОВСКОГО

(О синтаксической организации поэмы «Василий Теркин»)

Чрезвычайно скупой на похвалу и страстный ненавистник всего советского Иван Алексеевич Бунин писал в письме к своему приятелю Н. Д. Телешову: «...Я только что прочитал А. Твардовского («Василия Теркина») и не могу удержаться – прошу тебя, если ты знаком и встречаешься с ним, передай ему при случае, что я (читатель, как ты знаешь, придирчивый, требовательный) совершенно восхищен его талантом, – это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаль, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный народный, солдатский язык – ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова»¹.

Бунин опытным, острым взглядом художника заметил и отметил существенные черты поэтического стиля «Василия Теркина». Выделенная великим писателем народность языка «Василия Теркина», легкость его поэтического дыхания воплощается и в синтаксических конструкциях живой разговорной речи, в ее непринужденной эллиптичности, бессоюзной последовательности и лаконизме. Весь синтаксический строй направлен здесь на создание динамического повествования, а динамика повествовательного движения сама по себе напрягает экспрессию. Поэт, свободно владея различными формами синтаксических построений, тонко варьирует их в зависимости от тактических устремлений, прагматических интересов, ориентированности текста на включение в него читателя. Но всё же на первый план в поэме Твардовского выдвинута экспрессивная изобразительность легких

¹ Цит. по: Македонов А. Творческий путь Твардовского. М., 1981. С. 13.

и стремительных разговорных синтаксических конструкций. По словам Г. В. Степанова, «Твардовский черпает словесный материал и синтаксические ресурсы не из языка как статичной системы, а из речи как динамического ее проявления»².

Рисуя своего героя и картины солдатской жизни в Великую Отечественную войну, Твардовский пользовался многообразными стилистическими красками – как выработанными к этому времени классической русской поэзией, так и характерными только для его уникального поэтического дара. Богатый арсенал интонационных синтаксических форм, использованных в «Книге про бойца», способствует эмоциональному освещению образа героя и связанных с ним событий. Повествовательный стиль автора во многих местах включает в себя точку зрения героя (или изображаемой солдатской среды), присущие ему приемы выражения и осмысления жизненных явлений, его оценки событий, его внутреннюю речь. Экспрессивные формы повествования в этих местах становятся двойственными, колеблющимися. Например, в главе «Теркин ранен»:

Приподнялся – глянул косо.
*Он почти у самых ног –
Гладкий, круглый, тупоносый,
И над ним – сырой дымок.
Сколько б душ рванул на выброс
Вот такой дурак слепой
Неизвестного калибра –
С поросенка на убой.
Оглянулся воровато,
Подивился – смех и грех:
Все кругом лежат ребята,
Закопавшись носом в снег³.*

Субъектные планы автора-повествователя и героя, отражаясь в синтаксических формах повествования, делают его фактуру

² Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. М., 1988. С. 155.

³ Здесь и далее цит.: Твардовский А. Т. Собрание сочинений в 5 томах. М.: 1966 – 1971.

«слоистой», углубляют приемы воспроизведения изображаемой действительности. По мере движения текста всё больше выдвигаются на первый план формы экспрессивного синтаксиса, передающие восприятие героя, его мысли, его переживания. Ср. в той же главе:

Осмотрелся, точно в хате:
Печка теплая в углу,
Вдоль стены идут полати,
Банки, склянки на полу.
Непривычный, непохожий
Дух обжитого жилья:
Табаку, одежи, кожи
И солдатского белья.
*Снова сунутся? Ну что же,
В обороне нынче – я...
На прицеле вход и выход,
Две гранаты под рукой.*

Первый стих здесь идет «от автора», затем повествовательная перспектива смещается к сфере видения занявшего немецкий блиндаж Василия Теркина. Видение это выражено в формах речи автора, хотя и близких к формам речи героя. Резкий экспрессивный сдвиг в сферу сознания героя осуществляется посредством короткого вопросительного предложения и поддерживается дальнейшим ходом военных рассуждений Теркина. Здесь, по сути, используется повествовательная форма, которую в современных филологических работах принято называть свободным косвенным дискурсом (СКД)⁴. Языковой репрезентацией СКД выступает несобственно-прямая речь.

Далее снова следует идущий вроде бы от автора фрагмент в изобразительно-описательном регистре, передающий напряженное состояние вслушивающегося в наступившую вдруг тревожную тишину Теркина:

Смолк огонь. И стало тихо.
И идут – один, другой...

⁴ См. Падучева Е. В. Семантические исследования. М., 1996. С. 214.

Напряжение героя, его тревога воспроизводятся формами «синтаксической изобразительности» (Виноградов). Лаконичные, нераспространенные предложения с вынесенными на первый план глаголами-сказуемыми, смена времен, выразительные паузы (в том числе внутрискладовые), повторяющийся союз *И* в присоединительном значении – всё это косвенно передает возбужденно-напряженное внимание Теркина, ожидающего врага.

В следующей строфе повествовательный стиль движется как бы на грани двух сознаний – автора и героя – смысловая перспектива здесь становится колеблющейся:

*Теркин, стой. Дыши ровнее.
Теркин, ближе подпусти.
Теркин, целься. Бей вернее,
Теркин. Сердце, не части.*

Использованные в этом фрагменте экспрессивные формы повествования могут принадлежать автору, призывающему, заклинаящему своего героя быть начеку. Но эти же формы могут принадлежать и Теркину, передавать его внутреннюю речь (на что прежде всего указывает обращение к сердцу, возможное только в субъективной сфере героя). Как бы там ни было, движение и жизнь повествованию придают здесь прежде всего синтаксические средства: повторение («нагнетение») повелительной формулы с разным лексическим наполнением и многочисленные обращения к герою; подчеркивание, усиление парцелированным построением важности каждого действия героя; приемы синтаксического параллелизма и хиазма (в предпоследнем предложении), предельно напрягающего заклинение; наконец, помещение в последнем стихе рядом двух обращений, словно бы «теснящих» друг друга и этим обостряющих впечатление нарастающей опасности.

Затем – некоторый спад напряженности: последовательный рассказ Теркина о том, как он встретился в блиндаже с немецким солдатом:

*Рассказать бы вам, ребята,
Хоть не верь глазам своим,*

*Как немецкого солдата
В двух шагах видал живым.
Подходил он в чем-то белом,
Наклонившись от огня,
И как будто дело делал:
Шел ко мне – убить меня.*

Вводится этот рассказ инфинитивной (с оттенком желательности и с обращением) предикативной частью сложного предложения, разорванного фразеологической конструкцией, отражающей субъективное впечатление героя от происходящего и «задерживающей» (и тем самым напрягающей) движение повествования. В следующей строфе также тонко варьируется экспрессия: вначале объективно описывается приближение увиденного Теркиным врага, затем средствами синтаксиса воспроизводится возмущенная реакция героя. Важную изобразительную роль здесь играет присоединение, охватывающее последние два стиха строфы: при его посредстве изображается внутренний гневный порыв Теркина. Особую функцию выполняет внутрискативная пауза, выступающая как внутренний эмоциональный жест героя, как прием повествовательного напряжения (*Шел ко мне – убить меня*).

Далее опять идет внешнее – крестьянской точностью отмеченное – описание спускающегося в блиндаж немца.

*В этот ровик, точно с печки,
Стал спускаться на заду...*

И снова следует фрагмент, где повествовательный стиль приобретает двойственный, колеблющийся характер – с меняющейся субъектно-экспрессивной окраской:

Теркин, друг, не дай осечки.
Пропадешь, – имей в виду.

Так же, на грани двух сознаний, движется повествование и в следующей строфе:

За секунду до разрыва,
Знать, хотел подать пример:
Прямо в ровик спрыгнул живо
В полушубке офицер.

Затем опять наблюдается смещение субъектной перспективы, ко-
леблющее экспрессию, эмоционально напрягающее повествование:

И поднялся незадетый,
Цельный. Ждем за косяком.
Офицер – из пистолета,
Теркин – в мягкое – штыком.

Повествование явно склоняется к точке зрения героя: разрыв переносом именных частей составного сказуемого (одна из них выражена прилагательным с просторечной семантикой – *цель-ный*) подчеркивает удивление Теркина тем, что немецкий офицер остался жив; внутрстиховая пауза отражает момент изготовления и ожидания бойцом врага; смена форм лица и времени переводит повествование в субъектную сферу героя. Стремительно произошедшие события отражаются в коротких эллиптических предложениях двух последних стихов. Само строение завершающей строфу конструкции (*Теркин – в мягкое – штыком*), разбитой паузами, символизирует резкий выпад солдата, колющего штыком врага.

Аспект сознания Теркина отчетливо обнаруживается и в дальнейших строфах. Повествование всё время движется по грани двух субъектных сфер – автора-повествователя и героя, срываясь то в одну, то в другую сферу. Ср.:

Оглушенный тяжким гулом,
Теркин никнет головой.
Тула, Тула, что ж ты, Тула,
Тут же свой боец живой.
Он сидит за стенкой дзота,
Кровь течет, рукав набряк.
Тула, Тула, неохота
Помирать ему вот так...

*Жалко жизни той, приманки,
Малость хочется пожить,
Хоть погреться на лежанке,
Хоть портянки просушить...*

Здесь в качестве базового времени выступает настоящее, которое обозначает настоящий момент персонажа. Е. В. Падучева такой режим употребления временных форм называет *персональным*⁵. В данном фрагменте автор-повествователь постепенно уступает место герою. Авторская эмпатия пронизывает уже два последних стиха первой из рассматриваемых строф. Это, по сути, внутренняя речь Теркина. Она продолжается и в следующих строфах. Центром авторской эмпатии является завершающая строфа отбивки: в ней идущий от автора первый стих сменяется по существу прямой речью героя:

*Теркин сник. Тоска согнула.
Тула, Тула... Что ж ты, Тула?
Тула, Тула. Это ж я...
Тула... Родина моя!..*

Е. В. Падучева разграничивает две основные разновидности свободного косвенного дискурса: монологическую (когда последовательно выдержана точка зрения одного персонажа, в какой-то мере совмещающего функции персонажа и повествователя) и полифоническую (включающую голоса разных персонажей и повествователя как представителя автора)⁶. Полифоничны и некоторые места «Василия Теркина». Так, в дальнейшем развитии событий, воспроизводимых в рассматриваемой главе, поэтический текст наполняется голосами танкистов, решивших осмотреть немецкий блиндаж, где находился раненый Теркин:

*Видят – вздыбился разбитый,
Развороченный накат.
Крепко бито. Цель накрыта.*

⁵ Падучева Е. В. Семантические исследования. М., 1996. С. 381.

⁶ Там же. С. 380.

*Ну, а вдруг как там сидят!
Может быть, притих до срока
У орудия расчет?
Развернись машина боком –
Бронбойным припечет.
Или немец с автоматом
Лезть наружу не дурак,
Там следит за нашим братом,
Выжидает. Как не так.*

Слияние повествования с «чужой речью» способствует широкому вхождению в поэтический стиль «Василия Теркина» не только бытового просторечия, но и разговорных синтаксических конструкций. На фоне разговорно-просторечного речевого массива явно и резко выделяется возвышенная авторская интонация в последней строфе главы:

*Свет пройди, – нигде не сыщешь,
Не случилось видеть мне
Дружбы той святей и чище,
Что бывает на войне.*

Ср. тот же стилистический контраст в следующей главе «О на-граде»:

*Где девчонки, где вечерки?
Где родимый сельсовет?
Знаешь сам, Василий Теркин,
Что туда дороги нет.
Нет дороги, нету права
Побывать в родном селе.
Страшный бой идет, кровавый,
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.*

Здесь звучит живой голос автора, используются стилистические приемы градационного нарастания и подхвата, основанные

на повторах слов и противопоставлении и придающие энергию и эмоциональную силу высказыванию.

Ср. тот же прием (с повтором тех же слов) в концовке глав «Переправа», «Поединок», формирующий, по сути, основной лейтмотив первой части «Книги про бойца».

Авторское изложение в «Василии Теркине» то как бы подстраивается под разговорную речь героя, то поднимается над обыденной речью, иногда до высоты гражданского пафоса. В главе «О себе» автор, обращаясь к читателю, открыто заявляет о близости (даже идентичности) своих высказываний и высказываний героя:

И скажу тебе, не скрою, –
В этой книге там ли, сям,
То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.
Я за всё кругом в ответе,
И заметь, коль не заметил,
Что и Теркин, мой герой,
За меня гласит порой.

Это смелое сближение и смешение разных субъектных сфер дало возможность поэту внести в повествовательную ткань живую непринужденность, интонационное и ритмическое многообразие народной речи, экспрессивную свежесть и эмоциональную емкость.

Синтаксические формы разговорной речи, смешиваясь с книжными и с формами народно-поэтической речи, выступают также как приемы создания лирического стиля изложения в «Книге про бойца». Поэму А. Твардовского пронизывают лирические мотивы. Своеобразные эмоционально-лирические всплески возникают в местах открытого вмешательства автора, где подчеркнуто-отчетливо проявляется его отношение к изображаемому, его чувства и переживания, его оценки происходящего. Ср., например, выделенное интонационно-ритмически, полное авторской горечи режиссерское звучание следующего фрагмента в главе «Переправа»:

А быть может, там с полночи
Порошит снежок им в очи,
И уже давно
Он не тает в их глазницах
И пылью лежит на лицах –
Мертвым всё равно.

Коренная, нерасторжимая связь поэта с родной страной ярко выражена в лирическом обращении к ней в главе «О себе»:

Мать-земля моя родная,
Сторона моя лесная,
Край недавних детских лет,
Отчий край, ты есть иль нет?..
Мать-земля моя родная,
Сторона моя лесная,
Край, страдающий в плену!
Я приду – лишь дня не знаю,
Но приду, тебя верну.

Это композиционно развернутое посредством приложений обращение несет большую лирическую экспрессию: используется прием амплификации – «нагнетение» близкозначных словосочетаний, разносторонне характеризующих поэтический образ. «Лирическое сознание обнимает и вмещает в себя то, что входит в представление о родине»⁷. Обращение выступает здесь в качестве эмоционально-эстетического центра, вбирая в себя всю силу драматически напряженного сыновнего чувства к поращенной родине: и любовь, и вину, и обещание вернуться к ней освободителем. Очень симптоматичным представляется последующее движение лирической темы, определенное включением формы будущего времени, его устремлением вдаль, в перспективу (*Я приду...приду...верну*).

Ср. повтор этого обращения в главе «На Днестре» – но уже в устах Теркина, вернувшего родной земле свободу и всё ещё не могущего простить себе ее временного порабощения:

⁷ Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986. С. 98.

Мать-земля моя родная,
Сторона моя лесная,
Приднепровский, отчий край,
Здравствуй, сына привечай!..
Мать-земля моя родная,
Ради радостного дня
Ты прости, за что – не знаю,
Только ты прости меня!..

И в главе «По дороге на Берлин» – снова в обращении автора, уже приподнято-торжественном, отражающем позицию воина, с честью выполнившего свой долг:

Мать-земля родная наша,
В дни беды и в дни побед
Нет тебя светлей и краше
И желанней сердцу нет...

Воин твой, слуга народа,
С честью может доложить:
Воевал четыре года
Воротился из похода
И теперь желает жить.

Он исполнил долг во славу
Боевых твоих знамен
Кто еще имеет право
Так любить тебя, как он!

Повторы ориентированы на экспрессивную функцию, на выделение тематически важных фрагментов текста. Они же обеспечивают своеобразное нагнетение, ведущее к усилению эмоциональности. Экспрессивно-выделительную функцию выполняют и инверсии, придающие обращениям еще и фольклорную окраску. Так формируется один из главных лейтмотивов «Книги про бойца», связанный с образом матери-родины, родной земли,

поруганной и подневольной, а затем освобожденной. Пронзительное чувство сыновней любви к ней, вины перед ней проходит через всю книгу. Вначале – это почти интимный, глубоко личный разговор автора с родной стороной, овеянный недоумением, тоской унижений и почти клятвой вернуться и освободить ее от захватчиков, поднимающийся в главе «По дороге на Берлин» на уровень торжественного лирического монолога. Живые, естественные конструкции разговорной речи гармонично объединяются с книжными, а в конце и с типичными для военного языка выражениями, благодаря чему интонация приобретает колеблющийся по напряженности характер, возрастает эмоциональное и экспрессивное наполнение текста, яснее выступает его глубина.

Произведение А. Твардовского не только отражает великое и трагическое событие в жизни народа, но и выражает отношение к нему автора. «Личность и ее отношение к теме проникает всю ткань языка, весь его синтаксис, всю его мелодику»⁸. В «Василии Теркине» эмоциональное освещение событий и действий, что называется, пронизывает формы повествования. Но во многих местах поэмы эмоциональное отношение автора-рассказчика к изображаемому подчеркивается активным использованием коротких вопросительных предложений, прерывающих намеченное движение мысли и тем самым акцентирующих в дальнейшем изложении важнейшие ее содержательные моменты (прием этот идет из живой устной речи). Ср. в начальной главе «От автора»:

А всего иного пуще
Не прожить наверняка –
Без чего? Без правды сущей,
Правды, прямо в душу бьющей,
Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.

В этом примере сам автор отвечает на им же поставленный вопрос, призванный динамизировать ход его размышлений. Вопрос

⁸ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 276.

(выступающий здесь в качестве стилистической фигуры разъединения) актуализирует рематическую часть разорванного им предложения, создавая острый экспрессивный акцент. Вместе с тем вопрос имеет целью вовлечь в описываемый мир и адресата-читателя. Рематическая часть предложения строится с привлечением экспрессивных приемов синтаксиса: здесь и повторы (*правды... правды*), и инверсии (*правды сущей; правды, прямо в душу бьющей*) и присоединительная конструкция (опять-таки с повторами: *была б... ни была бы*). В силу этого меняется движение интонации, в тексте выделяются элементы, получившие усиление.

Ср. там же:

*Что ж ещё?.. И всё, пожалуй,
Словом, книга про бойца
Без начала, без конца.*

*Почему так – без начала?
Потому, что сроку мало
Начинать ее сначала.*

*Почему же без конца?
Просто жалко молодца...*

Цепь вопросов, на которые тут же следуют четкие авторские ответы, усиливает экспрессивную пульсирующую повествования, придает ему повышенную эмоциональную непринужденность. И так во многих местах текста.

Напряженная эмоциональность синтаксиса создается также неожиданными экспрессивными переходами, паузами, взволнованными восклицаниями, в которых слышится живой голос автора, сливающийся с голосами самих солдат – участников событий. Пример такой эмоциональной паузирования и следующей сразу же за ней восклицательной интонации – в главе «Кто стрелял?», в эпизоде, воспроизводящем затишье после ожесточенного боя:

*И откуда по пустому
Долетел, донесся звук,*

Добрый, давний и знакомый
Звук вечерний. *Майский жук!*

Внутристиховая пауза (в последнем стихе) разделяет необычное для военного времени явление и сиюминутную реакцию на него. Номинативное предложение *Майский жук!* входит в текст как особый конструктивный элемент, как фрагмент внутренней речи: смена временного плана и восклицательная интонация переводят это предложение в субъектную плоскость – скорее всего субъектом восприятия здесь выступают одновременно автор-повествователь и солдаты.

Ср. далее:

И ненужной горькой лаской
Растревожил он ребят,
Что в росой покрытых касках
По окопчикам сидят.
И такой тоской родною
Сердце сразу обволок!

В этом фрагменте драматическая напряженность лирического рисунка создается эмоциональным присоединением, вынесенным в отдельную (двустрочную) строфу. Очень важную роль в субъективизации повествования играет выделение этого предложения восклицательной интонацией, а также инверсивное построение, привносящее в интонацию элемент эмфазы, подчеркнутой выразительности. Усиливает субъективную оценку и определительное местоимение *такой*.

Эмоционально-волевое отношение автора-повествователя к происходящему отчетливо проявляется в использовании форм повелительного наклонения. Ср., например, в главе «Кто стрелял?»:

Нет, товарищ, зло и гордо,
Как закон велит бойцу,
Смерть *встречай* лицом к лицу,
И хотя бы *плюнь* ей в морду,
Если всё пришло к концу...

Здесь открыто звучит авторский призыв к бойцам достойно встретить смерть на поле боя – согласно воинскому уставу или даже неписаному закону настоящего солдата.

Так, умело используя различные формы синтаксических построений, тонко варьируя их в зависимости от предмета изображения, искусно усиливая и выделяя с помощью экспрессивных средств и приемов важные в эмоционально-смысловом плане места, Твардовский добивается в своей «Книге про бойца» той чудесной удали, меткости и точности, о которых с восхищением писал И. А. Бунин в своем известном письме к Н. Д. Телешову.

*Бартош Осевич
(Познань, Польша)*

«ПИСЬМО В СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК» АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА И «АНКОР, ЕЩЕ РАЗ» ЯЦЕКА КАЧМАРСКОГО КАК СОВРЕМЕННЫЕ ЭКФРАЗИСЫ

Поэтическое наследие Александра Галича, в изучении которого немаловажное место занимают работы проф. Леонида Генриховича Фризмана¹, является существенной частью русского культурного феномена, получившего название авторской песни. Лирика Галича, возникшая в рамках этого нового синкретического вида искусства, в котором одно лицо объединяло в себе поэта, композитора и певца-аккомпаниатора оставила неизгладимый след в сознании многочисленных поклонников таланта ее создателя и нашла многих подражателей, числившихся не только среди российских слушателей авторских песен. Следует подчеркнуть, что это неофициальное, презираемое советскими властями культурное явление, получившее в конце XX века статус высокой литературы, широко распространялось благодаря «магнитиздату» как внутри Советского Союза, так и за его пределами. Нелегальные магнитофонные записи песен российских поэтов-бардов, в том числе Галича, получили известность тоже в Польше, пользуясь огромной популярностью среди польских слушателей. В начале 70-х годов прошлого столетия одним из них был молодой Яцек Качмарский

¹ См.: Л. Г. Фризман, „С чем рифмуется слово истина...“. О поэзии А. Галича, Санкт-Петербург 1992; Л. Г. Фризман, Вставная новелла как форма выражения авторской позиции в поэме А. Галича „Кадеш“, в: Проблема автора в художественной литературе. (Тезисы докладов региональной межвузовской научной конференции, посвященной памяти проф. Б. О. Кормана), Ижевск 1990, с. 61–62; Л. Г. Фризман, „Каждый пишет, как он слышит“, в: Мир Высоцкого. Исследования и материалы, сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербаклова, вып. III, т. 1, Москва 1999, с. 287–295; Л. Г. Фризман, Строфика Галича, в: Галич: Новые статьи и материалы, сост. А. Е. Крылов, Москва 2003, с. 199–210; Л. Г. Фризман, „На фоне Пушкина...“: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы, в: Л. Г. Фризман, Предварительные итоги, Харьков 2005, с. 572–575.

(1957–2004), который в будущем стал оригинальным поющим поэтом и композитором, сохранившим в своем литературном творчестве память об Окуджаве, Высоцком, Галиче и культуре их родины.

Качмарский получил известность как талантливый автор песен-стихотворений, который в условиях герекховской Польши умело пользовался предельной творческой свободой. Свои стихи на музыку он сочинял сначала для узкого круга друзей и знакомых, а затем, выступал с ними на студенческих фестивалях и концертах в разных польских городах. Свободолюбивый характер его произведений во многом определил дальнейшую скитальческую судьбу молодого поэта, который уехав с концертами во Францию во второй половине 1981 года, остался в эмиграции, узнав о введении в Польше генералом Войцехом Ярузельским военного положения 13 декабря 1981 года. В 80-е годы, побывав за границей, Качмарски функционировал в среде польских политических беженцев, сочинял новые песни, выступал с концертами для поляков-эмигрантов во многих странах Западной Европы, поддерживал ушедший в подполье независимый самоуправляющийся профсоюз «Солидарность», работал на радиостанции Свободная Европа. На ее волнах с помощью художественного слова, сопровождаемого гитарным аккомпанементом, поэт-певец призывал к борьбе за гражданские права, выступал против тоталитарного насилия, давал надежду на будущее возрождение независимой и демократической Польши. Политические перемены в странах Средней и Восточной Европы на рубеже 80-х и 90-х годов способствовали возвращению поэта-барда на родину. Вернувшись туда, он сочинял новые песни, выступал на публике, создавал прозу. Качмарский ушел из жизни преждевременно, после длившейся два года онкологической болезни. Рак горла убил поэта, однако пощадил его литературное творчество, переполненное огромной культурной и интеллектуальной энергией. Именно эти высокие качества лирики польского поэта-исполнителя повлияли на то, что она выходит за рамки массовой культуры и представляет собой интересный объект для глубокого литературоведческого анализа.

Имена российских классиков авторской песни занимали в сознании Качмарского исключительное место. Это подтверждают слова, высказанные им во время встречи со студентами Университета им. Адама Мицкевича в Познани 26 мая 2001 года. Польский поэт назвал тогда Высоцкого своим юношеским увлечением конца 70-х годов, Окуджаву – тонким лириком, к пониманию которого созрел годами, а суть творчества которого окончательно понял лишь после смерти автора «Песенки об Арбате», Галича – бардом, которым дорожит больше всех². Качмарский, как понятливый ученик перечисленных художников слова, максимально использовал в творческом процессе интерсемиотический потенциал синкретичной авторской песни и свои глубокие знания не только в области литературы. В этом плане он похож на Галича, стихотворения-песни которого представляли собой эффект особого формального эксперимента.

Авторским песням Галича свойственно жанровое богатство, проявляющееся в мастерской игре с многочисленными литературными и внелитературными формами. В этой связи особо интересной является песня «Письмо в семнадцатый век», в которой автор, пользуясь опытом эпистолярного творчества, предпринял попытку объединить разные временные пласты и разные виды искусства. Неслучайно адресатом письма, написанного лирическим субъектом стихотворения Галича, является героиня картины нидерландского художника Яна Вермеера «Девушка, читающая письмо у открытого окна» («Читает красотка с картины Вермеера // Письмо, что написано мной»³). Метафорическая переписка между страдавшим от тоталитаризма XX столетием, в котором Галич сочинял свои стихотворения на музыку и культурно расцветавшим XVII веком, в котором Вермеер Дельфтский писал свои зрелые картины, представляет собой попытку восстановить распавшуюся связь времен, вступить в контакт с культурной традицией. Галич, выбрав прием контраста,

² См.: Wywiady. Spotkanie (Jacka Kaczmarskiego – B.O.) ze studentami UAM (maj 2001), в: K. Gajda, Jacek Kaczmarski w świecie tekstów, Poznań 2013, с. 319–320.

³ А. Галич, Стихотворения и поэмы, вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. Бетаки, Санкт-Петербург 2006, с. 232. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию с указанием в квадратных скобках номера страницы.

противопоставляет мрачный советский ландшафт, существенной частью которого является номенклатурная дача и разрушенная церковь, светлomu шедевру западноевропейского искусства, а также задумывается над разрушением слова, которое в советскую эпоху потеряло свою настоящую ценность: «Я к ней написал погалантнее // Чем в наши пишу времена...» [232].

«Письмо в семнадцатый век» Галича заставляет задать тоже ряд вопросов генологического характера, поскольку песня поэта, выдержанная в эпистолярном жанре, одновременно является «текстом о картине». Отсюда необходимо назвать понятие экфразиса, который, по мнению Януша Славиньского, является поэтическим произведением, описывающим картину, скульптуру или сооружение⁴. Однако классическое понимание экфразиса по отношению к поэтическому шедевру Галича может показаться спорным, поскольку содержащееся в нем описание «красотки с картины Вермеера» на самом деле представляет собой лишь отрывок художественного текста писателя. В современном литературоведении предпринимались попытки более подробно толковать этот термин. Итак, Павел Гоглер говорит о двух моделях экфразиса: традиционном экфразисе, который является литературным текстом вербализирующим сюжет картины и сосредоточивающим фокус внимания на осмыслении ее эстетической стороны⁵ и современном экфразисе, в котором над описанием превалирует интерпретация⁶. К этому следует добавить яркое высказывание Северины Выслоух, которая замечает, что экфразисы редуцирующие описание в пользу интерпретации заставляют реципиента задуматься над явлением интертекстуальности, которое, по мнению ученой, становится структурной доминантой текстов такого типа⁷.

⁴ J. Sławiński, Ekfrazja, в: Słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, c. 122.

⁵ P. Gogler, Kłopoty z ekfrazą, в: Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej, pod red. nauk. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009, c. 36–37.

⁶ Zob. P. Gogler, Kłopoty z ekfrazą, в: Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej, pod red. nauk. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009, c. 46–47.

⁷ S. Wysłouch, „Ut pictura poesis” – stara formuła i nowe problemy, в: Ut pictura poesis, pod red. M. Skwary i S. Wysłouch, Gdańsk 2006, c. 15; S. Wysłouch, Ekfrazja czy przekład

Песня Галича насыщена как метатекстовым компонентом, которым является имя Яна Вермеера Дельфтского, так и аллюзиями к холсту этого мастера кисти. Поющий поэт, минимализируя описательный элемент и таким образом отходя от концепции традиционного экфразиса, придает песне интертекстуальный характер, благодаря чему ее смысл зарождается в межтекстовом диалоге. Его целью является не только создать словесную копию картины, но и, прежде всего, выразить свое мнение насчет современной ему действительности, начать культурологическую рефлексию, выразить тоску по красоте, олицетворением которой является «Девушка, читающая письмо». Неслучайно у Галича мир картины противопоставлен советской повседневности, в которой духовные ценности вытесняются примитивным номенклатурным потребительством („В вечерний дым уходит Троица, // На даче кушают обед. // Меню государственного обеда: // Бламанже. // Суп гороховый с грудинкой и гренками. // Бламанже! // Котлеты свиные отбивные с зеленым горошком. // Бламанже!! // Мусс клубничный со взбитыми сливками. // Бламанже!!! // [...] // У них бламанже сторожат сторожа, // Ключами звеня. // Простите меня, о – моя госпожа, // Простите меня! // Я снова стучусь в ваш семнадцатый век // Из этого дня” [233–234]). Итак, песня барда, оставаясь поэтическим письмом, является и примером современного экфразиса, в котором описание картины не является конечной целью автора, а лишь средством для кодирования других смыслов.

Подводя итоги следует подчеркнуть, что Галич одновременно является интерпретатором картины Вермеера Дельфтского и автором «интерсемиотического перевода», суть которого, в данном случае, состоит в воссоздании с помощью языкового материала текста принадлежащего изобразительному искусству. Таким образом поэт доказывает инновационный характер поликодового феномена, которым является гитарная поэзия.

Экфразис Галича не мог остаться без влияния на творчество польского поклонника таланта российского барда-эмигранта.

intersemiotyczny, в: Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej, pod red. nauk. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009, с. 62.

Качмарский, вслед за Галичем, увековечил в своих песнях многочисленные шедевры польской и зарубежной живописи. Итак, результатом трансформаций картин таких художников как Ян Матейко, Станислав Игнаций Виткевич (Виткаций), Яцек Мальчевский, Питер Брейгель, Эдвард Мунк или Павел Федотов, являются песни «Rejtan, czyli raport ambasadora» («Рейтан, или доклад посла»); «Autoportret Witkacego» («Автопортрет Виткация»); «Zesłanie studentów» («Ссылка студентов»); «Pejzaż z wisielicą» («Пейзаж с виселицей»); «Krzyk» («Крик») или «Encore, jeszcze raz» («Анкор, еще раз»). Среди названных произведений, которые составляют лишь отрывок из длинного списка 50 песен-трансмутаций Качмарского⁸, особого внимания заслуживает последняя перечисленная песня, вдохновленная холстом «Анкор, еще анкор», автором которого является соотечественник Галича – Федотов. Она представляет собой доказательство особого увлечения Качмарским не только творческим методом Галича, но и русской культурой в целом.

Песня «Анкор, еще раз» польского поэта-певца является удачной попыткой перевести на язык литературы известную картину Федотова⁹. Итак, русский художник, а вслед за ним польский бард мастерски изображают один и тот же сюжет. Тесная изба в зимнюю снежную ночь освещается мерцающим пламенем свечи, стоящей на столе. Страдающий от скуки и одиночества офицер жестоко играет с собакой. Лежа на лавке он заставляет пуделя прыгать через протянутую шпагу: «Przy lampie leżę, drzwi zamknięte, płomień drga, // A ja przez szpadę uczę skakać swego psa!»¹⁰. Картина Федотова трансформируется Качмарским в песню. Поэт, благодаря умению передавать образы в художественном языке литературы, достигает в этой области значительных результатов. Метание

⁸ K. Gajda, Jacek Kaczmarek w świecie tekstów, Poznań 2013, s. 126–164.

⁹ Попытку сопоставительного анализа этих произведений предпринял в своем эссе Анджей Касперек. См.: А. Касперек, «Анкор, еще анкор!» Павла Федотова и Яцек Качмарского, «Новая Польша» 2011, № 1, <http://www.novopol.ru/index.php?id=1434> (09.07.2015).

¹⁰ J. Kaczmarek, Encore jeszcze raz, http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/kaczmarekiego/e/encore_jeszcze_raz.php (09.07.2015).

измученной собаки и ярость дрессирующего ее офицера красиво запечатлены в поэтическом слове Качмарского, в динамически исполняемом припеве: «Na drzwi się nie oglądaj, nasienie sobacze, // Gdzie w śniegach nocny wilka trop i zasy po pas. // Skacz, jak ci każe, będą patrzył jak skaczesz! // Encore, encore, jeszcze raz!»¹¹. Однако суть песни поэта-исполнителя не ограничивается лишь только описанием холста русского художника XIX столетия. Качмарский, пользуясь опытом Галича, выбирает модель современного эффразиса, насыщенного глубинными интертекстуальными перекличками с русской культурой.

Качмарский, создавая образ офицера времен николаевской реакции, который на периферии бескрайней Российской Империи «пьет в сопровождении алкогольных призраков», не только расширяет галерею лишних людей, нарисованных Пушкиным или Лермонтовым, но и скрыто ориентируется на современный себе историко-культурный контекст. Польский поэт, как наследник российских бардов, косвенно затрагивает в своей песне волнующие их проблемы, которые касаются состояния человека и культуры в несвободном пространстве. Лицо лирического персонажа Качмарского является лишь маской, под которой скрываются черты одного из представителей поколения Печориных времен брежневского «застоя». Судьбу именно этого поколения в необыкновенно емких и выразительных строках изобразил один из его трагических представителей – Высоцкий: «И нас хотя расстрелы не косили, / Но жили мы поднять не смея глаз, – / Мы тоже дети страшных лет России, / Безвременье вливало водку в нас»¹². Зато Качмарский, феноменально ощущающая глубину художественного мышления своих учителей-бардов, продолжил их культурологическую рефлексию. Ее существенным элементом является именно песня «Анкор, еще раз», представляющая собой пример современного экффразиса,

¹¹ J. Kaczmarek, Encore jeszcze raz, http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/kaczmarekiego/e/encore_jeszcze_raz.php (09.07.2015).

¹² Высоцкий В. С., Сочинения в двух томах, т. 2, Екатеринбург 1997, с. 144.

в котором писатель не ограничивается лишь только передачей содержания картины Федотова.

Подводя итоги сказанному следует подчеркнуть, что как начинающий традицию «поющих картин» Галич, так и продолжающий ее Качмарский, максимально использовали интерсемиотический потенциал жанра авторской песни. Созданные ими произведения кодируют смысл холстов знаменитых мастеров кисти, а также являются пространством межкультурного диалога, главная задача которого состоит в спасении личности от распада в условиях духовной нищеты и несвободы.

А. В. Кулагин
(Коломна, Россия)

ЦИКЛ А. КУШНЕРА «СТАНСЫ»: ЖАНР, КОМПОЗИЦИЯ, КОНТЕКСТ

Цикл Александра Кушнера «Стансы», состоящий из тридцати шести восьмистиший и написанный довольно быстро – с 16 февраля по 4 марта 1994 года¹ – был опубликован в «Знамени» (1994, № 11) и вошёл в авторский сборник «На сумрачной звезде» (1994). Это единственный столь объёмистый цикл в творчестве поэта, к циклизации стихов относящегося обычно свободно. Не раз бывало, что группа стихотворений, в авторском сборнике представленная как цикл, в последующих перепечатках быть циклом переставала, и стихи печатались уже как самостоятельные тексты; или же цикл сохранялся, но в сокращённом виде. То есть, Кушнер обычно *не пишет циклы*, они у него *складываются сами*, когда поэт замечает, что несколько стихотворений гармонично смотрятся рядом. Но – не более того, ибо иначе циклы строго сохранялись бы при перепечатках, невзирая даже на техническую необходимость оставлять какие-то стихи за бортом итоговых книг.² Следуя классификации М. Н. Дарвина, циклы Кушнера можно считать «вторичными» – то есть составленными из стихов, написанных вне цикла, а не специально для него.³

¹ Даты написания «Стансов» и других упоминаемых в данной статье стихотворений сообщены нам самим поэтом, за что мы приносим ему глубокую благодарность.

² Исследовательница, полагающая, что у Кушнера «стихотворения сразу же объединяются в циклы, из которых, в свою очередь, составляются книги стихов и сборники» (Глембоцкая Я. О. Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации: На материале рус. поэзии XX века: Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Новосибирск, 1999. С. 22), – на наш взгляд, преувеличивает значимость циклообразования в творчестве поэта, ибо смешивает понятия цикла и раздела книги.

³ См.: Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики: Учеб. пособие. Кемерово, 1983. С. 20.

Но «Стансы» – цикл «первичный», о чём говорит уже сам единый для всех стихотворений объём. При всей внешней мозаичности, «Стансы» уникальны для Кушнера своей стабильностью и цельностью: в две книги «Избранного» (1997 и 2005; других перепечаток не было) они вошли в полном виде. Отдельные изменения в составе (таковых было всего два) делались по этическим соображениям, из-за нежелания вызывать ассоциации с реальными людьми. Стало быть, мы имеем дело с сознательно выстроенным и сохраняемым единством.

Под стансами «в контексте русской традиции» понимается «небольшое лирическое стихотворение, состоящее из строф (от 4 до 12 стихов в каждой), композиционно законченных и обособленных друг от друга», причём от стансов требуется не только композиционная, но и «смысловая независимость строф»⁴. Как видим, избранный Кушнером объём строфы (восемь стихов) условиям жанра соответствует, хотя, если говорить о традиции, любимые им авторы предпочитали четверостишие («Стансы» Баратынского, «Стансы ночи» Анненского, «Стансы» Ахматовой). Исключение составляет Мандельштам, в своих «Стансах» варьирующий число стихов в строфе (от четырёх до семи) и, соответственно, схему рифмовки; но восьмистиший нет и у него. Восьмистишие, если не считать опытов молодого Бродского («Стансы», «Стансы городу»; в «Новых стансах к Августе» он идёт по строфическому пути Мандельштама), остаётся на периферии жанра – в творчестве поэтов второго ряда (Языков, Шевырёв и др.).

Ориентированность стансов на *формальные* критерии предопределила ощутимую свободу поэтического *содержания*: в русской традиции они могли быть и любовными, и философскими, и политическими. Может быть, поэтому форма стансов оказалась органична для разнообразного по тематике поэтического панно, созданного Кушнером. И ещё: понятие *стансы* в двадцатом веке звучит уже с некоторым архаичным оттенком, и эта архаичность вступает в творческое противоречие с поэтически осмысленной

⁴ Орлицкий Ю. Б. Стансы // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 243-244.

современностью. Оно заметно и у Мандельштама, и у Ахматовой, и у Бродского. Вероятно, нужно настроиться на него и при чтении цикла Кушнера.

Попробуем выяснить, есть ли в «Стансах» внутренний сюжет, и обратимся сначала к первому восьмистишию, в котором звучат мотивы отдыха рядового горожанина, наконец-то дождавшегося выходных дней:

Дни мирные – суббота, воскресенье,
В отличие от будней роковых!
Не ждёте неприятностей, боренья
Отложены, вы нежитесь без них,
Забыты сослуживцы, к телефону
Вы просите не звать вас: дома нет.
Из форточки приبلудную ворону
Подкармливаете: ей тыща лет.⁵

Миниатюра интересна в стилевом отношении. Разговорные выражения «приблудная ворона», «тыща лет», звучащие к тому же в бытовом контексте («телефон»; «дома нет»), – контрастируют с «высокими» словосочетаниями: «дни мирные» (выходит, всю неделю лирический герой «воевал»!), «будни роковые» (чуть ли не античная трагедия), «боренья» (с сослуживцами, с начальством – как с Гектором или Аяксом). За счёт контраста все эти «высокие» мотивы обретают скорее ироническое, чем серьёзное звучание. Дальнейшие стихи цикла подтвердят верность именно такого понимания восьмистишия-зачина. Большинство составляющих его стихотворений близки эпиграмматическому жанру. Для творчества Кушнера в целом он малохарактерен, но в «Стансах» эта, обычно скрытая, грань его таланта, развернулась в полной мере.

Мотив неприятия многих современных на тот момент жизненных явлений можно спрогнозировать уже по второй миниатюре,

⁵ Кушнер А. Избранное. М., 2005. С. 498. В дальнейшем произведения поэта цитируются по этому, наиболее полному на сегодняшний день, изданию его лирики – с указанием в тексте (в круглых скобках) только номера страницы. Исключения оговариваются.

переключающей внимание читателя с лирического героя и его «домашнего» бытия на общественную жизнь:

Этот период советский, «что модно ругать
Нынче, охаивать либо высмеивать», в моду
Лет через семьдесят, может быть, семьдесят пять
С треском войдёт: было славно и страшно; свободу
Лучше любить в перспективе: так, скажем, весна
В стуже январской особенно влажной и пёстрой
Кажется; жизнь, просто жизнь безнадёжно пресна;
Будет цениться всё, что её делало острой. (498)

Здесь нет, конечно, никакой ностальгии по советским временам. Одного слова «страшно» уже достаточно для того, чтобы исключить её (не говоря уже о том, что и в дальнейшем тексте «Стансов», и в лирике Кушнера вообще хватает подтверждений его неприязни к *советскому*). Но было не только «страшно», а ещё и «славно», и на этом фоне «пресная» современность проигрывает.

Ключевая особенность большинства входящих в «Стансы» восьмистиший – противопоставление явлений современной «сбесившейся литературы», искусства, общественной жизни высокой классической культуре как хранительнице истинных ценностей. Современность здесь надо понимать в широком смысле слова: она включает в себя и новую, постсоветскую, реальность, и недавнюю советскую, фальшь которой (несмотря на всю «острот?») стала особенно ошутима с её крушением.

Для подтверждения этого обратимся к отдельным миниатюрам – скажем, к пятой:

Почему это, думал, в романе Пруста
Инвертирован каждый второй, вторая,
А к концу – каждый первый? И очень грустно
Что не знаешь, к кому ревновать, – такая
Чехарда. Но смотрю: и в родном пределе,
Стоило лишь растаять советской льдине,
Удивительно быстро поголубели
Многие. Кое-кто так и вовсе синий. (499).

Пруст относится к любимейшим авторам Кушнера; мотивы его романов обыгрываются в лирике поэта неоднократно, например: «Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа // Смогли себя найти на прустовской странице // Среди вымышленных лиц, где сложная канва // Ещё одной петлёй петляет...» («Мне весело...», 1979; 322); «Нечто вроде прустовского романа, // Только на языке другом и не в прозе, // А в стихах – вот чем занят я был, Орианна, // Альбертина, Одетта, и на морозе, // А не в благословенном Комбре, Бальбеке...» («Нечто вроде...», 1994; 480). Перу Кушнера принадлежит и статья «Наш Пруст» (Новый мир. 2001. № 8). «Ворчание» лирического героя по поводу «чехарды» – конечно, игра. На самом деле «инвертированность» романских героев отражает «сложную канву» прустовского психологизма, обострившую ощущение аномалии в традиционном соотношении полов, сравнительно недавно (в последней четверти истекшего столетия) и породившей на разговорном уровне новое значение слова «голубой».⁶

Игра же нужна в этих стихах для контраста. Здесь поэт обыгрывает другое – тоже переносное, но более раннее (совсем ушедшее из языка с появлением первого) значение слова. В 1960-е годы в литературном обиходе бытовало понятие «голубой герой», означавшее героя безусловно-положительного. Кушнер, имея в виду оба значения, иронизирует над готовностью иных современников «перекраситься» в другой цвет, тем более что свой символический цвет – красный – существовал и у советской идеологии. Дескать, «красные» теперь не только «поголубели», но даже и «посинели», и здесь уже ирония переходит в сарказм.

Что касается самого поэта, то он, конечно, (повторим ещё раз) никоим образом никогда не был причастен к «красному», но и высказать эту очевидную вещь – всё равно упростить реальную картину. На советское время пришлась большая часть его биографии – и походя избавиться от этого он не может. Ещё до «Стансов», в стихах «раннеперестроечного» 1987 года, появляются те, кто охотно «бранят» советскую эпоху, хотя прежде сами же «славили

⁶ См. также третье восьмистишие «Стансов» – «Как если бы я подходил к человеку...»

её», и лирический герой противопоставляет себя им: «Что же делать? Голос в общем хоре // Твой не слышен... Или не велит // Надрываться ввевшееся горе, // Честь твоя продрогшая и стыд?» («Жизнь пришлась на смутную эпоху...»)⁷. Человек, способный к рефлексии и сохраняющий «честь» и «стыд», не должен вычёркивать это время из своей жизни и превращать его в предмет для лёгких насмешек.

Адресат полемики в девятом восьмистишии более конкретен и даже узнаваем; за конкретной аллюзией проступает, вновь на фоне классики, другая проблема:

Духовные стихи в журналах публикуя,
Он думает, что Бог читает «Новый мир».
Мне скучно. Виноват. Привязан к пустяку я.
Но можно ль для вещей в стихах ввести ранжир? –
Тогда поэт с его воробышком, отдавшим
Концы, стоять в углу, как малое дитя,
Уныло обречён, робеть, как перед старшим,
Застёжку теребя и слов не находя. (501)

В первых двух стихах подразумевается Сергей Аверинцев, опубликовавший в «Новом мире» (1989, № 10; 1990, № 3) и в других журналах серию стихотворений на религиозные темы. К «духовной» поэзии Кушнер относится скептически; этот скепсис отчасти – реакция на возникшую в 90-е годы «моду» на православие. Так, он ещё в 1994 году, в эссе «Средь детей ничтожных мира» («Новый мир», № 10), провокационно заметил, что пушкинский «Пророк» в этом смысле – не более чем «замечательная библейская стилизация». В собственных же стихах Кушнера скепсису подвергается и само пророческое (не обязательно в религиозном смысле) предназначение поэзии («Поэзия, пророчица родная // Несбыточное тщится предсказать...»⁸), и толкование веры как чего-то масштабно-солидного, едва ли не официального: «Бог,

⁷ Кушнер А. Живая изгородь: Книга стихов. Л., 1988. С. 41.

⁸ «Поэзия, пророчица родная...», 2010 // Кушнер А. Мелом и углём: [Стихи]. М., 2010. С. 82.

если хочешь знать, не в церкви грубой той // С подсвеченным её резным иконостасом, // А там, где ты о нём подумал, – над строкой // Любимого стиха, и в скверике под вязом...» («И в скверике под вязом...», 1983; 394). Большому масштабу поэт обычно предпочитает малый – частное бытие, кажущуюся мелочь, деталь, полную для него высокого смысла (об этом пишут авторы едва ли не всех работ о его поэзии, и сам он об этом говорит неоднократно).

Вот и в миниатюре из «Стансов» современным «духовным стихам» найдена лирическая оппозиция – стихотворение Катулла (которого поэт любит со студенческих времён) «Смерть птенчика». Смерть ручного воробья, принадлежавшего возлюбленной лирического героя, оплакивалась так, словно это была смерть близкого человека: «Плачьте, плачьте, Венеры и Амуры, // Лейте слёзы, чувствительные люди: // Умер птенчик, дружок моей подружки...» (пер. И. Сельвинского). Именно этот перевод стихотворения поэт, по его признанию⁹, любит более других. Сюжет Катулла привлекал Кушнера и прежде («Кто сказал, что нужны поэту темы...», 1989¹⁰), и впоследствии («А теперь он идёт дорогой тёмной...», предположительно 2010¹¹). Любопытно, что *воробей*, уже не «катулловский», окажется противопоставлен церковной атмосфере в другом стихотворении Кушнера – «Воробью, залетевшему в церковь, что надо в ней?...» (2012): «Слишком много людей, украшений, – зачем они? // И слепит его золото, и ужасают свечи»¹². Обрести здесь чаемые «уединение» и «защиту», увы, не получается: «малое» подавлено «большим» – претенциозным, а стало быть, ложным. Вот так и «поэт с воробышком» в «Стансах» потеснён автором нынешних «духовных стихов».

В тридцать первой миниатюре речь заходит о живописи (причём вновь появляется мотив Бога, но появляется уже в другом – так сказать, положительном – контексте):

⁹ В письме к автору статьи от 18 янв. 2015 г.

¹⁰ См.: Кушнер А. Ночная музыка: Книга стихов. Л., 1991. С. 68.

¹¹ Кушнер А. Вечерний свет: Книга новых стихов. СПб., 2013. С. 80.

¹² Там же. С. 92.

У Кандинского козявочки, букашечки, спирали
Преисполнены немислимой отрады и печали
И прекрасны так, что после них не нужен Рафаэль.
Чепуха. Не говори такого вслух! На карамель
Эта живопись похожа, положив её за щёку,
Хорошо идти к любимой на свиданье, а не к Богу,
К Богу всё-таки явиться лучше с чем-нибудь другим:
С ясноглазым Рафаэлем, с Тицианом дорогим. (508)

К авангарду Кушнер вообще относится скептически – см., например, стихотворения «Заумь тоже дождётс симпозиума...» (1993), «Пунктуация, радость моя...» (2004)¹³. Так, во втором из них возникает остроумная ассоциация с музыкой, тоже порой рискующей впасть в хаос: «Огорчай меня, постмодернист, // Но подумай, рассевшись во мраке: // Согласились бы Моцарт и Лист // Упразднить музыкальные знаки?» Классическая же живопись итальянского Возрождения поэтом любима. Её мотивы звучат, например, в стихотворениях «Микеланджело» (1983; см.: 344), «Двум поэтам в комнате одной...» (1985; см.: 379-380), «Я бы хотел об Италии больше узнать от Толстого...» (1997)¹⁴. Гармония и соразмерность, жизнеподобие в самом высоком смысле этого слова – вот свойства искусства, которые предпочитают авангардистским «козявочкам, букашечкам, спиралям».

В тридцать третьем восьмистишии обыгрывается пушкинское стихотворение «Из Пиндемонти»:

Когда он писал о правах человека,
Что ценит недорого их, неужели
Провидел парламент наш бедный: два века
Соседних похожи, как куклы из Гжели,
Тоска! Эти реплики, крик этот хлётский...
Представил ли он, как, язвя и переча
Собрату, Булгарин бы спорил с Сенковским,
Отстаивая резолюцию Греча? (509)

¹³ См.: Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 83; он же. Холодный май: Книга стихов. СПб., 2005. С. 79.

¹⁴ См.: Кушнер А. Летучая гряда: Новая книга стихов. СПб., 2000. С. 33.

Напомним текст источника: «Не дорого ценю я громкие права, // От коих не одна кружится голова. // Я не ропщу о том, что отказали боги // Мне в сладкой участи оспоривать налоги <...> Иные, лучшие мне дороги права...»¹⁵ Возможность «никому отчёта не давать» и «по прихоти своей скитаться здесь и там» и есть для пушкинского лирического героя истинные «права». Отголоски этого стихотворения звучат в лирике и эссеистике Кушнера тоже многократно («Смотри же нашими глазами...», 1974; «Мы-то знаем с тобою, какие цветы...», 1988; названная цитатой из него статья о Пушкине «Лучшие права», 1987, и др.). На сей раз оно оттеняет светом классической культуры реалии политической жизни.

Осенью 93-го, за несколько месяцев до написания «Стансов», разразился кризис власти, приведший к резкому противостоянию президента Ельцина и Верховного совета во главе с Хасбулатовым. Имя первого соотносилось тогда у интеллигенции с реформами, имя второго – с консервативными (читай: советскими) тенденциями. 3-4 октября дело дошло до вооружённого противостояния; Верховный совет пал и был распущен. 5 октября в «Известиях» появилось «письмо 42-х», подписанное в том числе и Кушнером, с призывом запрета «всех видов коммунистических и националистических партий» и введения «жёстких санкций за пропаганду фашизма, шовинизма, расовой ненависти». В декабре состоялись выборы в новообразованный орган власти – Государственную думу, фаворитом которых, казалось, должна была быть правящая на тот момент партия «Выбор России» во главе с премьер-министром Гайдаром. Вопреки ожиданиям, наибольшее число голосов получила ЛДПР, партия Гайдара заняла лишь второе место, а третьи получили коммунисты. Сторонниками реформ этот результат воспринимался как поражение. Заседания же Думы (начавшиеся в январе 1994 года), как и заседания распущенного перед этим Верховного совета, – показали, как далеко ещё российским «парламентариям» до настоящей политической культуры («крик этот хлётский» и проч.).

¹⁵ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974-78. Т. 2. 1974. С. 381.

Впрочем, и сама «классическая» часть его строится на контрасте: Пушкину противопоставлены его литературные недруги. Это они уподоблены нынешним парламентариям (или наоборот), а поэт остаётся вне партий, не собираясь зависеть ни «от царя», ни «от народа». Любопытно, что спустя десятилетие, в 2003 году, после очередных думских выборов (где первой оказалась, с большим отрывом от остальных, номенклатурная «Единая Россия», далее шли всё те же КПРФ и ЛДПР), поэт написал стихотворение «Пойдём голосовать, воспользовавшись правом...», вновь построенное как реплика на пушкинское «Из Пиндемонти»: «Пойдём голосовать, воспользовавшись правом, // Не тем, что он ценил назло погранзаставам, // Царю наперекор, народу вопреки <...> А утром, протрезвев, узнаем результат // И охнем...» (648)

Оппозиция классического искусства и искусства современного (а шире – вообще современной реальности) может отталкиваться в «Стансах» от мотивов ещё и гоголевских (№ 18), тютчевских (№№ 11, 13, 30), фетовских (№ 17), мандельштамовских (№ 22), вновь пушкинских (№№ 4, 24), от живописи Рембрандта (№ 35)... Но пора, наконец, попытаться ответить на вопрос: что подтолкнуло поэта к написанию этой полусатирической-полуиронической панорамы?

Думается, ответ надо искать в реальности первой половины 90-х годов. Напомним основные черты того времени: крах советской идеологии и распад СССР, отмена цензуры, либерализация цен, резкое имущественное расслоение населения и люмпенизация значительной его части, снижение престижа литературы... Всё это было неизбежно, но воспринималось болезненно, ибо жизнь переменилась очень резко¹⁶. Нам думается, что «Стансы» и стали поэтической реакцией на быстро изменившуюся жизнь. Отсюда их пестрота и дробность: поэт как бы не успевает писать «нормальные» стихи и откликается на происходящее быстро, короткими этюдами. А параллели с его собственным творчеством говорят о том, что в каждом, может быть, из восьмистиший есть

¹⁶ Эта эпоха отражена, кстати, в публицистике нашего юбиляра – см.: Фришман Л. Эти семь лет: Публицистические этюды. Харьков, 2000.

зерно полноценного стихотворения, и «Стансы», при всей своей необычности, органично вплетены в поэтический мир их автора.

Кушнер не раз говорил, что он – принципиальный лирик, что крупные жанры, в которых он видит ложную претензию на монументальность, ему чужды. При этом стихи укрупнённого объёма у него иногда всё же появлялись: они носили ретроспективно-мемуарный характер и соединяли в себе личный опыт лирического героя с атмосферой эпохи, которую сам поэт застал. Таковы, например, два стихотворения с общим названием «Посещение», написанные в 1977 («Я тоже посетил...»; см.: 228-233) и 1985 («Там, где в детстве я жил...») ¹⁷ годах. Их можно условно назвать «личным эпосом». «Стансы» – тоже «личный эпос», но «эпос наизнанку», обращённый к негативным сторонам культуры и политики новейшего и сравнительно недавнего времени. Отсюда их мозаичность, порой публицистичность, – и, кстати, даже разнообразная ритмика. Напомним ещё раз, что стансы в строгом смысле слова – всё-таки *одно произведение* и потому требуют единого размера. Кушнер же использует то пятистопный ямб («Дни мирные – суббота, воскресенье...»), то четырёхстопный амфибрахий («Как если бы я подходил к человеку...»), то трёхстопный анапест («Всё понятно. А что непонятно...»), то пятистопный хорей («Выпил – отпустило. Боже мой...»). Кризисные 90-е годы словно «расшатали строфу», как и вообще отменили единую стройную картину мира: «Вот такие теперь поэмы. // Никакого сюжета...» (506). «Стансы» со сквозным сюжетом и единым ритмом в эту пору «не пишутся».

Подобные душевные перебои случались с лирическим героем Кушнера и прежде, но всегда преодолевались органичным жизнелюбием: «О жизнь, наполненная смыслом и любовью, // Хлынь в эту паузу, блесни ещё хоть раз...» («Исследовав, как Критский лабиринт...», 1974; 195); «...Беседа дрогнула, запнулась, // Потом настроилась опять, // Уже при ней (героине – А. В. К.), – и жизнь вернулась» («Мне кажется, что жизнь прошла...», 1977; 295). А что же в «Стансах»?

¹⁷ См.: Кушнер А. Ночная музыка: Книга стихов. Л., 1991. С. 8-12.

Обратимся к финальному восьмистишию цикла:
Голубизна собора Смольного
Среди январской белизны
Окатит пеной недовольного,
Навеет ласковые сны,
И на снегу голубоватые
Проступят тени, боже мой,
К монастырю как бы прижатые
Солоноватою волной. (510)

Упоминание Смольного выдаёт конкретную городскую топографию. Лирический герой Кушнера обычно не скрывает своего пристрастия к этой части Петербурга, где сам автор в реальности и живёт: «...И вид в окне, и Смольнинский район...» («В полу-плаще, одна из аонид...», 1983; 324); «Так запомни пароль: “Где наш дом? – За Таврическим садом!”» («Где теперь? Где-нибудь на Тобаго теперь, в Тринидаде...», 1992; 565).¹⁸ Это пространство им обжито, и потому оно располагает к душевной гармонии.

«В общем построении цикла <...>, – замечает исследователь пушкинских циклов, – чрезвычайно важна особая переключенка первого и последнего стихотворений. Именно их соотносённость является наиболее отчётливым сигналом исчерпывающей композиции».¹⁹ Вот и здесь, умиротворённое настроение лирического героя напоминает о «днях мирных» в зачине. Но теперь иронические ноты не слышны; гармония, подчеркнутая невольным выдохом «боже мой», торжествует. Душевное равновесие героя восстанавливается благодаря подлинной (а не двусмысленной!) «голубизне собора Смольного», «теней на снегу» и «январской белизне погоды» – то есть привычной и любимой городской среде, природе, культуре.

¹⁸ Об особой роли этого района в творчестве Кушнера см.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 108–129.

¹⁹ Фомичёв С. А. Лирические циклы в творческой эволюции Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 100.

Мы помним, однако, что в лирическом промежутке между зачином и концовкой цикла герой успел побывать «недовольным». Кроме того, ближе к середине цикла (под номером 14) есть ещё одна – промежуточная – миниатюра, в которой герою нужно снять уже успевшее накопиться напряжение: «Выпил – отпустило. Боже мой, // Так молитва раньше помогала <...> Что же это? Ведь нехорошо! // Вот идёшь – и рад тому, что снежно, // Колко, звёздно, пенисто, свежо, // Сладко, жарко, потно, безнадежно» (502). В знакомом нам по другим стихам Кушнера противоречивом ощущении бытия, выраженном через оксюморонное перечисление состояний и настроений (например: «Жить чудно, накладно, убыточно, дивно, печально»²⁰), всё же преобладает позитив: «рад...» – в том числе и «безнадежности». Прочитываем и двадцатую миниатюру: «...в стакане // Чаинки, долго чайной ложечкой // Бренчал – и в нём кружилась стая... // Как будто с жизнью понемножечку // Мирясь, обиду запивая» (504). Чай успокаивает лирического героя не хуже, чем спиртное. Ещё раз появится в цикле и та самая ворона, которую герой «подкармливал» в начале: «Я выгляну в окно: ворона пересядет // С приступки на карниз, качнувшись тяжело, // Поправив невзначай раскрывшееся сзади, // Сложившееся вдруг не так своё крыло». Кажется, что и вороне было «нехорошо»²¹, а теперь вот её тоже «отпустило»... Вообще подспудным, не бросающимся в глаза, но значимым скрепляющим цикл фактором оказывается прогулка: поначалу герой находится дома, затем, «выпив», идёт по заснеженному городу, и в итоге оказывается возле Смольного.²² А сама устойчивая (мы уже говорили об этом) цикличность «Стансов» есть уже реакция на энтропию эпохи, невольная попытка удержать расплывающееся бытие.

²⁰ «В тот час, как известно, когда император встаёт...» (1983; см.: 335).

²¹ Ср. с позднейшим стихотворением «Станешь складывать зонт – не даётся...» (2000), герою которого нужно во что бы то ни стало сложить зонт (напоминающий, кстати, ему и о тютчевском «жизнь, как подстреленная птица...»), ибо «не в порядке, а в миропорядке дело...» (658).

²² О значимости мотива «прогулок» в творчестве поэта см.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...» С. 30–58.

После объяснимого поэтического раздражения самых первых постсоветских лет, оставившего «осадо́к» в цикле 1994 года, душевное равновесие должно было вернуться – и вернулось – к лирическому герою Кушнера. «Я – друг сегодняшнего дня», – признаётся он в стихах, написанных уже при сильно изменившейся жизни, в самом начале нового тысячелетия («Кто стар, пусть пишет мемуары..., 2001-2002; 645). И вскоре в иносказательно-полушутливой форме вторит себе: «...По лесу // Брожу; в сосновом и еловом // Стою; я хорошо устроился // В тени, одной ногою – в новом» (то есть – в новом веке; «А вы поэт какого века?..»), 2003)²³. «Стансы» оказались для поэта необходимой кризисной точкой и рубежом на пути из одного столетия в другое.

²³ Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе; Стихи. М., 2005. С. 624.

В. Я. Звизняцковский
(Киев)

МОЛОДАЯ РОССИЯ И ДРЕВНЯЯ УКРАИНА ОТ «ПОЛТАВЫ» ДО «РИМА»

Ч. Роуз. Каковы приемлемые границы для Украины, для России? Какие границы приемлемы для вас?

В. Путин. Что Вы имеете в виду, когда говорите о границах – географические границы, политические границы? О чём идёт речь?

Ч. Роуз. Политические границы.

В. Путин. Что касается сотрудничества, мы всегда говорили и продолжаем это говорить, здесь нет ничего нового, при всех сложностях сегодняшнего дня я считаю, считал всегда и продолжаю считать, что русские и украинцы – это один народ, один этнос во всяком случае, со своим, конечно, своеобразием. Со своим, конечно, своеобразием, со своими культурными особенностями, но с общей историей, с общей культурой, с общими духовными корнями. Чего бы ни происходило, в конечном итоге Россия и Украина так или иначе обречены на совместное будущее.

На XIX Петербургском экономическом форуме, июнь 2015
<http://www.kremlin.ru/events/president/news/49733>

Как выяснилось в самое последнее время, российское как массовое, так и политическое сознание в отношении украинцев как политической нации и Украины как независимого государства имеет представления весьма и весьма причудливые с точки зрения общепринятой международной практики – причудливые, если не сказать больше. Не только российские политические лидеры, но и обыватели, в дружеских беседах с которыми ныне, по понятным причинам, часто приходится обсуждать этот вопрос (в том числе обыватели с учеными степенями докторов философских, исторических или филологических наук), убеждены, *во-первых*,

в том, что официальное признание этого государства со стороны РФ в течение двух десятилетий было временной дипломатической уловкой в ожидании нового воссоединения; *во-вторых*, в том, что Украина (может быть за исключением только ее западной части) экономически, лингвистически, ментально и духовно есть неотъемлемая часть «Русского мира» как незыблемого основания этого будущего воссоединения; *в-третьих*, в том, что Украина если и была некогда «чем-то отдельным» (речь, разумеется, не о Киевской Руси, а о гоголевском «козачестве», или «Запорожье»), то по крайней мере с «времен очаковских и покоренья Крыма» (XVIII в. – не путать с XXI в.), с момента создания Петром I и Екатериной II «молодой» Российской империи, она («наша древняя Украйна») «свое дело сделала» и «естественно влилась» в «единую и неделимую Русь».

Все три приведенных здесь типичных убеждения – фактическая данность *нашей* эпохи, как бы мы к этой данности ни относились. Но даже беглого взгляда достаточно, чтобы увидеть полное отсутствие за этими убеждениями фактов исторических, т. е. фактов *прежних* эпох.

Взять даже ельцинскую эпоху, когда и убеждения были совсем иные – и тоже составляли фактическую данность той эпохи. Помните, в кругу тогдашних российских и украинских интеллектуалов – зрелых, остепененных, но всё еще молодых ребят 90-х годов XX столетия (что смешно: *тех же самых* сегодняшних докторов наук, бывших тогда кандидатами) – весело обсуждалась теория этносов Л. Н. Гумилева, по которой выходило, что отмеренные каждому этносу 12 веков вот-вот закончатся для «этноса Рюриковичей». И вот эту честь – быть всемирной историей с почестями похороненным – каждый «братский» этнос радостно уступал другому, отнюдь не желая слиться с ним в экстазе. А ребята, близкие к «команде Гайдара», всерьез утверждали, что надпись на ленточке венка, который Ельцин как президент РФ во время своего первого официального визита в Киев возложил к памятнику Ярославу Мудрому у Золотых ворот, даже содержала подобные «гумилевские»

намеки: мол, берите себе славу (читай – предсмертную) Киевской Руси, а нам оставьте право называться «Россией молодой» (недаром это пушкинское словосочетание было в то время сильно в ходу). Эх, найти бы ту ленточку!..

Таким образом *миф* «России молодой» и *миф* «России неделимой» (т.е. не только Великыя, но также Малыя и Белья Руси) становились не просто разными, но полярно противоположными – именно *мифами*, для каждого из которых, взятого отдельно, исторические факты значения не имели. Кроме фактов истории литературы, т.е. истории самой мифологии. К ним и обратимся.

1. «... когда Россия молодая»

Если верить Пушкину, молодое поколение украинцев начала осмнадцатого столетия думало те же невеселые думы, что и мое поколение незрелых юношей 70-80-х годов XX столетия. Это думы о геронтократии, губящей страну (Брежнев, Щербицкий – далее везде):

*Что ж гетман? юноши твердили, -
Он изнемог; он слишком стар;
Труды и годы угасили
В нем прежний, деятельный жар.
Зачем дрожащею рукою
Еще он носит булаву?*

И т.д.

Забавно, что среди альтернатив Мазепе эти украинские юноши у Пушкина в одной из следующих строк называют Семена Палея (отдаленный аналог Петра Шелеста 1960-х), сосланного царем Петром в Сибирь... И вот, узнав о предательстве Мазепы, Петр вызывает из ссылки «врага его» (т.е. Мазепы) Палея – и вот этот самый Палей наблюдает за Полтавской битвой из ставки Петра: не то как залог верности царю большинства украинского казачества, не пошедшего за Мазепой, не то как заложник на случай, если это большинство всё же передумает... И вот каков этот герой:

*Но близ московского царя
Кто воин сей под сединами?
Двумя поддержан казаками,
Сердечной ревностью горя,
Он оком опытным героя
Взирает на волнение боя.
Уж на коня не вскочит он,
Одрях, в изгнание сиротя,
И казаки на клич Палея
Не налетят со всех сторон!
Но что ж его сверкнули очи,
И гневом, будто мглою ночи,
Покрылось старое чело?
Что возмутить его могло?
Иль он, сквозь бранный дым, увидел
Врага Мазепу, и в сей миг
Свои лета возненавидел
Обезоруженный старик?*

Это не Украина, это даже не Малороссия – это какая-то богадельня, это просто какой-то геронтологический апокалипсис. С какой стороны поля Полтавской битвы ни глянь – обе украинские «партии» возглавляют полуживые старцы («Какое низкое коварство – полуживого...» и т. д.).

И это в то самое время,

*... когда **Россия молодая,**
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра.*

Естественно, тоже молодого – 37-летнего. Еще моложе король шведов, 27-летний Карл.

А если вспомнить, что верные Петру I отряды казаков *на самом деле* возглавлял новый, назначенный вместо Мазепы, **63-летний** гетман Иван Скоропадский, то картина геронтократии в Украине будет полной и отчетливой, особенно в сравнении и в противопоставлении молодости всей остальной Европы.

2. «Прошло сто лет»

И вот финал «Полтавы», где всем сестрам роздано по серьгам. «Прошло сто лет», послужившие проверкой исторического значения деятельности героев поэмы и позволяющие «государственно мыслящему» поэту сделать соответствующие выводы. Как не раз по разным поводам отмечали пушкинисты (А. Н. Соколов, Л. Г. Фризман и др.), автор «Полтавы», даже в чисто жанровом отношении, в этом смысле развивает подход, который наметился уже в поэмах декабристов, судивших об историческом деятеле в свете своего идеала «прямого гражданина» (слова Мазепы о Войнаровском) и таким образом пытавшихся придать своей личной оценке героя объективное, общественное, «гражданственное» звучание.

Но если **гражданин** – это «государственно мыслящий» человек, то идеал «прямого гражданина», вложенный Рылеевым в уста не кого-нибудь, а Мазепы, должен, кроме всего прочего, засвидетельствовать для читателя поэмы наличие **другого**, нероссийского, неимперского государства, граждане которого вступили в самоотверженную борьбу с агрессором-империей.

Рылеев не упомянут в «Полтаве», но присутствует на одном из рисунков на полях ее черновика – силуэтом одного из пяти повешенных. Так трагически заканчивается спор, начало которого так четко прояснило непримиримо противоположные **эстетические** позиции двух поэтов.¹ Теперь оказывается, что, как это часто и во все времена случается, за непримиримостью **эстетических** позиций стояла непримиримость позиций **политических**.

Рылеев – диссидент, революционер, и вряд ли кого-то может успокоить позднейшее утешение Маяковского, что, мол, «битвы революций посерьезнее Полтавы» – Пушкин-то в «Полтаве» отнюдь не на стороне «революций», с которыми **российские** государственники, и сам Пушкин в том числе, всегда отождествляли борьбу украинцев всего лишь за **собственную** государственность.

¹ Исчерпывающую характеристику обеих позиций и сути спора на его первоначальной стадии (т. е. при жизни Рылеева) см.: Фризман Л. Г. Пушкин и Рылеев. Итоги великого спора // Фризман Л. Г. Предварительные итоги. Харьков, 2005. С.486 – 497.

3. В Диканьке

*Цветет в Диканьке древний ряд
Дубов, друзьями насажденных;
Они о праотцах казненных
Доныне внукам говорят.*

Так в эпилоге «Полтавы» завершается тема Искры и Кочубея.

Петр сам себя морально казнил за то, что поспешил с их казнью и семьи поспешил сослать в Сибирь. Верные царевы слуги, эти двое (по тем ли мотивам, каковые приписывал Кочубею Пушкин, или по каким-либо иным) героически поддержали российскую государственность в ущерб могшей народиться украинской. И после того, как донос *двух страдальцев* о «предательстве» Мазепы полностью подтвердился, Петр семьи вернул и своей щедрой царской лаской обласкал, а бранный прах *страдальцев* с почестями перезахоронил перед трапезной Печерской лавры. Дабы ее ученые монахи и многочисленные паломники столько раз в день, сколько раз принимают пищу, думали о том, как и когда правильно писать доносы: не слишком поздно, но и не слишком рано.

*Но сохранилася могила,
Где двух страдальцев прах почил:
Меж древних праведных могил
Их мирно церковь приютила.*

Еще бы она не приютила – ведь церковь, которую император лишил патриарха, стала придатком государства, управляемого с помощью императором же назначаемого Синода.

Что же касается обласканного семейства Кочубеев, то оно в полной мере воспользовалось столь трагически-нежданным приближением к трону.

«Прошло сто лет», т. е. **ровно** сто лет с года смерти Петра. И – тоже трагически, с «эпизода» декабристов – началось правление императора Николая – того самого двухметрового гиганта, у которого маленький ростом Пушкин сразу увидел «семейное сходство» с Петром; которому он простил казни друзей-декабристов;

которого с первых дней его правления призвал: «**Во всем** будь прашуру подобен».

И вот Виктор Павлович Кочубей, граф, правнук казненного Кочубея, становится при Николае председателем Государственного совета и Комитета министров, государственным канцлером и т. д. и т. п. А в 1831 г. он пожалован титулом князя.

А теперь вспомним замечание первого биографа Гоголя П. А. Кулиша о том, что Диканька появилась на обложке и в самом тексте «Вечеров на хуторе...» Гоголя внезапно и по случаю. Истинное место рассказывания повестей, по Кулишу, есть имение отца Гоголя, Васильевка: она-то и есть «хутор» (однако не так уж и «близь» Диканьки), «тут-то бывали настоящие «Вечера на Хуторе», которые Гоголь поместил *по особенному обстоятельству* возле Диканьки».²

Под *особенным обстоятельством* Кулиш, скорее всего, имел в виду... самого Кочубея. Уже на следующей странице он косвенно дает это понять: «К маю 1831 г. <...> уже готово было несколько повестей, составляющих первый том «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Не зная, как распорядиться с этими повестями, Гоголь обратился за советом к П. А. Плетневу. Г. Плетнев хотел оградить юношу от влияния литературных партий и в то же время спасти повести от предубеждения людей, которые знали Гоголя лично или по первым его опытам и не получили о нем высокого понятия. Поэтому он присоветовал Гоголю на первый раз строжайшее инкогнито и придумал для его повестей заглавие, которое бы возбуждало в публике любопытство. Так появились на свет «Повести, изданные Пасичником Рудым Паньком», который будто бы жил возле Диканьки, принадлежавшей князю Кочубею».³

Особенно здесь важно слово *князю*. Дело в том, что когда в 1831 г. Кочубей получал титул князя, не было в петербургском свете ни более модной, ни более «благонамеренной» темы, нежели богатство новоиспеченного князя (тут пришлось кстати и пушкинские

² Несколько черт для биографии Н. В. Гоголя // Отечественные записки. 1852. № 4. С.200. Курсив мой. — В.3.

³ Там же. С.201.

слова о его предке: «Богат и славен Кочубей»), его бюрократические нововведения в Диканьке, «истинно княжеская» приверженность родовому гнезду, триумфальная арка, воздвигнутая у въезда в Диканьку в честь приезда Александра I (сохранилась до наших дней и, Бог даст, вскоре отметит свое 200-летие), и т.д., и т.п. Зная всё это, мы сможем по достоинству оценить совет Плетнева, которым он надеялся «оградить юношу от влияния литературных партий». Надежда его сбылась, она не могла не сбыться именно потому, что лучшее средство избежать «влияния литературных партий» во все времена состояло в том, чтобы встать хотя на время под знамена партии политической – и лучше той, что у власти. Диканька, о которой «наслышаны» в Петербурге, – это **не смешно**, а даже очень (для судьбы Гоголя и его книги) серьезно. По пронизательному замечанию А. П. Чехова, «Гоголь никогда ничего не выдумывал». ⁴ Невыдуманная Диканька князя Кочубея – это именно то, над чем автор «Вечеров» смеяться решительно не собирался, да и никому бы не позволил... А не умер бы Кочубей три года спустя – и как знать, не стал бы он тем положительным героем, которого столь безуспешно искал Гоголь для своего последующего творчества.

Впрочем, Пушкин, с его идеалом «России молодой» как государства, с его идеалом великого и вечно молодого «пращура» и «птенцов гнезда Петрова» как высшего военного и статского руководства – должен был не иначе как горькую пародию на идеологию «Стансов» и «Полтавы» воспринимать правление уже очень немолодого В. П. Кочубея (1868 – 1834): «Казалось, смерть такого ничтожного человека, – читаем мы о Кочубее в дневнике Пушкина, – не должна была сделать никакого поворота в течении дел. Но такова бедность России в государственных людях, что и Кочубея некем заменить». Далее по-французски приводится суждение, видимо, уважаемого Пушкиным светского собеседника: Кочубей обладал умом «в высшей степени примирительным» (*eminemment conciliant*), «никто не умел так, как он, разрешить сложный вопрос» (*a trancher une question difficile*), «заставить спорщиков

⁴ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С.684.

хотя бы услышать друг друга» (*a amener les opinions a s'entendre*). «Дело в том, – заключает Пушкин, – что он (Кочубей. – В.З.) был человек хорошо воспитанный, – это у нас редко, и за то спасибо».⁵

Вполне идеал «губернатора» из гоголевской «Переписки с друзьями» – но отнюдь не «России молодой», которой вот так-то вот отомстила «наша древняя Украина»: начиная со времен дяди В. П. Кочубея – Безбородко (тоже канцлера и тоже князя), она окружала ее сонмом сонных, престарелых, застойных правителей (вплоть до Брежнева и Черненко, Валентины Ивановны Матвиенко из Шепетовки и т. п. руководящих кадров).

4. Римский князь

В феврале 1842 г. Гоголь, вернувшись в Москву из-за границы, читал отрывок «Рим» сначала у Аксаковых, а затем у генерал-губернатора Голицына и особого успеха не имел. Особенно второе чтение, по воспоминанию С. Т. Аксакова, «почти усыпило половину зрителей; но когда к концу пьесы дело дошло до комических разговоров итальянских женщин между собою и с своими мужьями, всё общество точно проснулось и пришло в неописанный восторг; который и остался надолго в благодарной памяти слушателей».⁶

Сразу заметим, что благодарные слушатели ждут от Гоголя комического. Он же пишет в «Риме» совсем иначе и об ином – **о судьбах народов** (развивая лейтмотив ранних «Арабесок»), но это всё проходит незамеченным не то что светской публикой, но и въедливым, дотошным Белинским, который во всем гоголевском отрывке в этом плане отметил (в том же 1842 г.) лишь *косые взгляды на Париж да близорукие взгляды на Рим*.⁷ И эти косые да близорукие взгляды, по мнению Белинского, доказывают лишь одно: что Гоголь *отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство*.⁸

⁵ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т. М., 1976. Т.7. С.289 – 290.

⁶ Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С.144.

⁷ Н. В. Гоголь в русской критике. М., 1953. С.184.

⁸ Там же.

Замечание Белинского о «Риме» походя брошено в его статью «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”». Тем более интересно, что сам Гоголь, читая эту статью Белинского, обиделся не столько за саму поэму, сколько именно за «Рим», свидетельство чему находим в его письме к Шевыреву уже из-за границы, от 20 августа (1 сентября) 1843 г., где он пишет: «Белинский смешон. А всего лучше замечание его о «Риме». Он хочет, чтобы римский князь имел тот же взгляд на Париж и французов, какой имеет Белинский. Я бы был виноват, если бы римскому князю внушил такой взгляд, какой имею я на Париж. Потому что и я хотя могу столкнуться в художественном чутье, но вообще не могу быть одного мнения с моим героем. *Я принадлежу к живущей и современной нации, а он к отжившей.* Идея романа вовсе была не дурна. Она состояла в том, чтобы показать значение нации отжившей, и отжившей прекрасно, относительно живущих наций. Хотя по началу, конечно, ничего нельзя заключить, но всё можно видеть, что дело в том, какого рода впечатление производит строящийся вихорь нового общества на того, для которого уже почти не существует современность».⁹

Приведенная цитата стоит комментария. *Идея романа* (того, отрывком из которого был представлен публике «Рим») *вовсе была не дурна*: из прошедшего времени следует, что возврата к замыслу романа уже не будет (почему – это мы вскоре поймем). Идея романа – *значение нации отжившей*, причем значение именно эстетическое (*отжившей прекрасно*) и именно *относительно живущих наций*. По Гоголю, для представителя *отжившей* нации уже почти не существует современность. А это значит, что всё дело в том, кто же в «Риме» – автор или герой – является представителем *отжившей* нации.

Если автор – тогда Белинский вовсе не *смешон*, а кругом прав. Однако сам автор утверждает, что принадлежит к *живущей и современной нации*, имея в виду, конечно, имперскую российскую нацию и, таким образом, ставя крест на политическом будущем

⁹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т.7. М., 1978. С.229. Курсив мой. – В.3.

нации итальянской. Видимо, именно это политически грамотный Белинский и называет *близоруким взглядом на Рим*. И он прав в перспективе уже существующих идей Маццини и грядущих подвигов Гаррибальди. И всё же неточен в оценке Гоголя, который и сам знал за собою эту «слепоту», но «слепоту» не близорукого, а дальнозоркого.

Гоголь ведь постоянно говорит о том, что покинул Россию именно для того, чтобы лучше видеть ее *из своего прекрасного далека*. Как признавался сам писатель, только в Риме он мог представлять себе *живо* Россию. Не Италия, в сущности, волновала творческое сознание, а более – творческое подсознание писателя-украинца, когда он задумывал свой роман о **значении древней, отжившей нации**. Роман, который, конечно, и не мог быть написан автором «Мертвых душ». Ведь ему так хотелось принадлежать **к живой и современной нации**. Да он и принадлежал к ней до тех пор, пока *писалась* его поэма, пока он полнокровно ощущал себя **русским художником** (или всё-таки **играл роль** русского художника?).

А вот то, что *римский князь* есть alter ego **биографического** автора, при внимательном прочтении «Рима» в контексте биографии Гоголя станет ясно уже с первых страниц *отрывка* (который, судя по письму к Шевыреву, есть именно *начало* неосуществленного романа). Князь, как сказано о нем в *отрывке*, – *потомок фамилии, составлявшей когда-то честь, гордость и бесславие средних веков*. Если вспомнить, что «средневековьем» Украины автор «Тараса Бульбы» считал эпоху козачества и козацких гетманов, то здесь можно провести много аналогий. Кто у нас князь? Безбородки да Кочубеи. Впрочем и фамилию Гоголь можно отнести к *составлявшим когда-то честь, гордость и бесславие средних веков*. И к работе над «Тарасом Бульбой» Гоголь тоже не случайно возвращается как раз к началу сороковых; действие же этой повести не случайно происходит на Подолье и вращается вокруг Дубна, с которым связаны первые свидетельства существования в украинской истории фамилии Гоголь.¹⁰

¹⁰ Этот сюжет подробно рассмотрен в моей книге: Звиняцковский В. Побеждающий страх смехом: опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя. Киев, 2010.

5. Особенности «нации отжившей»

Каковы же, по Пушкину и Гоголю, «типологические» черты «древней», «отжившей» нации?

Прежде всего, она средневеково-карнавальна – поистине, а не по-современному, весела. «Эта светлая непритворная веселость, которой теперь нет у других народов...», – говорит Гоголь об итальянцах в «Риме». Сравним с этим то, что писал Пушкин о первой книжке «Вечеров на хуторе близ Диканьки» по выходе ее из печати: «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности...». Этим отзывом, кроме всего прочего, Гоголю раз навсегда было указано его место, а публике – как ей реагировать на Гоголя, главным достоинством которого является непритворная или непринужденная веселость экзотического (нерусского) происхождения.

Ясно, что непринужденная веселость – это та веселость, к которой народ не нужно принуждать: «<...> везде <...> стараются тешить народ; здесь, напротив, он тешится сам». Так говорит Гоголь об итальянцах в «Риме». Задолго до М. М. Бахтина Гоголь характеризует смех итальянского карнавала как не только непритворный или непринужденный, но и активный: «Он (народ. – В.З.) сам хочет быть участником, его насилу удержишь в карнавале».

И дальше черта прямо запорожская (ср. «Тараса Бульбу»): «<...> всё, что ни накоплено им в продолжение года, он готов промотать в эти полторы недели <карнавала>».

Эта черта итальянцев указана в «Риме» трижды, причем когда дело доходит до индивидуальной характеристики одного из простых римлян (Пеппе), Гоголь бессознательно пользуется украинизмом: «Часто ему перепали порядочные деньги, но деньгами он распоряжался по-римски, то есть на завтра никогда почти их **не ставало**».

Безымянный римский князь увидел красавицу Аннунциату на карнавале. Это та же фантастически преувеличенная атмосфера чувств, тот же *вихорь веселости*, который мы видим и в ярмарочном карнавальном действе «Сорочинской ярмарки», и в святочном

карнавальном действе «Ночи перед Рождеством» и т.д. И точно так же, как мы на Украине не можем не почувствовать этой связи гоголевских образов с конкретной языческой нечистью, так те немногие итальянцы, которым довелось внимательно прочесть гоголевский «Рим», не могут не почувствовать связи с нечистью местной. Проф. Р. Джулиани так и пишет: «Не случайно Аннунциата не принадлежит к повседневному времени, ко времени будней, а попадает (о чем нельзя забывать!) внутрь карнавального времени, нечистого по определению <...>»¹¹

Если роман, как мы знаем благодаря М. М. Бахтину, произошел из карнавала, то гоголевский «Рим» – это как раз тот случай, когда роман из карнавала **не** произошел, а **застыл в самый момент своего возможного происхождения** – момент прекрасный и потому искусственно, по-фаустовски, остановленный: «Герой не может начать любовную историю с Аннунциатой в том числе и потому, что сам он живет во вневременном измерении, в котором он уже достиг полной самореализации. Разве может писатель позволить нарушить это очарование, порожденное своеобразием, которое, по его мнению, отличает время в Риме – неподвижное, спокойное, неподвластное искушениям современности?»¹²

И разве в этой мысли итальянского исследователя не содержится заодно и ответ на вопрос о том, почему при такой концепции *отживших наций* и все гоголевские замыслы романа об Украине точно так же вдребезги разбивались об эту концепцию, наполняя осколками («отрывками») «Арабески» и повестями – «Миргород»?..

«Рим» – это, в сущности, одна большая экспозиция, переходящая в завязку в тот самый момент, когда, по С. Т. Аксакову, всё общество первых слушателей *точно проснулось и пришло в неописанный восторг*, т.е. когда дело дошло до комических разговоров итальянских женщин между собою и с своими мужьями. А это, наконец, действие двинулось хоть на шаг вперед: пораженный красотой встреченной им на карнавале Аннунциаты, князь

¹¹ Джулиани Р. Время в повести Н. В. Гоголя «Рим» // Н. В. Гоголь: материалы и исследования. Вып. 2. М., 2009. С.344.

¹² Там же.

разыскивает некоего Пеппе – причем, как мы узнаем на предпоследней странице, именно для того, чтобы вездесущий Пеппе нашел ему ускользнувшую Аннунциату.

Но вернемся за несколько страниц до этого, к первому появлению Пеппе собственной персоной:

Он, как видно, уже успел попробовать карнавала. Его откуда-нибудь сбокухватило сильно мукою. Весь бок и спина были у него выбелены совершенно, шляпа изломана, и всё лицо было убито белыми гвоздями.

Тут же оказывается, что Пеппе не просто успел попробовать карнавала, но что он сам – воплощенный карнавал: в начале каждой весны, т.е. в дни карнавала, ему снится сатана. Однажды ему приснилось, что сатана потащил его за нос по всем крышам всех домов.

Карнавально «сниженная» сцена-мистерия по мотивам Святого Писания могла бы здесь показаться случайной, если бы эта «сниженная» мистерия слуги не предвляла «высокой» мистерии князя. Вообще римский князь, т.е. князь Рима, опасно соотносится с князем мира сего: мир отражается в Риме; провожатый, которому регулярно снится сатана, иммитирует самого сатану. В финале князь вдруг обнаруживает, что:

давно взбирается на гору, и недалеко от него церковь S. Pietro in Montorio. Чтобы не стоять на дороге, он взошел на площадку, с которой открывался весь Рим <...>

– Что хочешь есселенза? – сказал опять Пеппе.

Но здесь князь взглянул на Рим и остановился: пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город.

Это искушение князя имеет явную параллель в Евангелии:

Потом берет Его дьявол в святой город и поставляет Его на крыле храма, И говорит Ему: <...> бросься вниз. <...> Иисус сказал ему: написано <...>: не искушай Господа Бога твоего. Опять берет Его дьявол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам <...> (Мф. 4: 5 – 9).

О герое «Рима», хоть и безымянном, мы из начала романа успели узнать главное – узнать его желания. В конце начала они

еще раз перечисляются – чтобы уничтожиться навек, так чтобы было ясно: продолжения романа не последует:

<...> Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и всё что ни есть на свете.

Так князь Рима не поддался искушению князя мира.

Но в чем же тогда значение нации отжившей, и отжившей прекрасно, относительно живущих наций?

6. «Значение нации отжившей»

Первая часть «Мертвых душ» всё же вышла и, наконец, оправдала надежды и чаянья автора. Пожав лавры, Гоголь опять уехал из России. И в ночь перед Рождеством (католическим) 1844 года он вновь во Франкфурте, в загородном домике Жуковского. Уютно устроившись у той самой печки, из которой немецкая прислуга давно уже вымела пепел трагедии о Запорожьи (по пути в Россию автор было пытался прочесть ее другу-поэту, да она вогнула поэта в сон – вот автор ее и сжег, что нам известно со слов Ф. В. Чижова и А. В. Никитенко¹³), странный автор, у которого позади были, да и впереди еще будут сожженные рукописи, серьезно и обстоятельно отвечал на письмо из Петербурга, где его спрашивали, какая у него душа – *хохлацкая или русская* – и кто он сам – русский или *хохлик*: «...сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская». И тут же пишет о том, для чего даны различные истории *нации отжившей* и *нации живущей*: для последующего слияния в «нечто совершеннейшее в человечестве».¹⁴

То, что в письмах и во второй редакции «Тараса Бульбы» Гоголь пишет об Украине и России, он в «Риме» пишет об Италии и «остальной» Европе:

<...> И чуял он другим высшим чутьем, что не умерла Италия, что слышится ее неотразимое вечное владычество над всем миром, что вечно веет над нею ее великий гений, уже в самом

¹³ См.: Манн Ю. В. Гоголь. Труды и дни. 1809 – 1845. М., 2004. С.600, 764 – 765.

¹⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч. Т.7. С.246.

начале завязавший в груди ее судьбу Европы. <...> Самой ветхостью и разрушением своим <...> грозно владычествует ныне в мире: эти величавые архитектурные чуда остались, как призраки, чтобы попрекнуть Европу в ее китайской мелочной роскоши, в игрушечном раздроблении мысли. И самое это чудное собрание отживших миров, и прелесть соединенья их с вечно цветущей природой – всё существует для того, чтобы будить мир, чтоб жителю севера, как сквозь сон, представлялся иногда этот юг, чтоб мечта о нем вырывала его из среды холодной жизни, преданной занятиям, очерствляющим душу, <...> чтобы хоть раз в жизни был он **прекрасным человеком**...

Примерно то же самое и почти в тех же самых выражениях одновременно с Гоголем пишут и сами идеологи итальянского национально-освободительного движения. И они призывают к великому искусству прошлого, к тени великого Данте, который видел в Италии «не просто прекрасную страну, где он впервые узнал материнскую ласку или радовался первой улыбке любви на устах Беатриче, но и землю, которой Бог назначил великую миссию нравственного объединения Европы и посредством Европы – всего человечества».¹⁵

Именно поэзия, которая *отлетела от старой Европы, чтобы оживить новую, молодую, прекрасную народную Европу*¹⁶ (ср. у Гоголя: *il popolo, a ne чернь*), согласно учению Джузеппе Маццини, призвана была сыграть ведущую роль в грядущем переделе Европы, которую прежде, нежели объединить, следовало разделить, вдохнув новую жизнь в *нации отжившие*. И в этом пункте, как видим, Гоголь, которому хотелось **сразу** всех объединить, действительно *отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство*.¹⁷

Итак:

<...> поэзия отлетела от старой Европы. <...> Подобно ласточке, покинула она разрушающуюся развалину в поиске за более

¹⁵ Маццини Дж. Эстетика и критика. М., 1976. С.362.

¹⁶ Избранные мысли Иосифа Мадзини. М., 1905. С.6.

¹⁷ Н. В. Гоголь в русской критике. С.184.

*чистым воздухом и за более зеленеющим миром. Она отлетела от опустевших тронов королей, чтобы вить себе гнезда в великой арене народов, в стане мучеников за родину, на плахах, где умирают друзья народа, в тюрьмах, где томятся изменнически преданные смельчаки.*¹⁸

Вот чем жила и дышала Италия в то самое время, когда Гоголь сочинял здесь свою трагедию о Запорожье и переписывал «Тараса Бульбу», укрупняя образы Тараса и Остапа до монументов мученикам свободы, а Андрия – до архетипа Каина или Иуды.

Вспомним:

*Дайте людям архетип, и толпа пойдет за одним человеком, ее уже ничто не остановит.*¹⁹

С высоты исторически пройденного более или менее понятно, почему *толпа пошла* за Маццини, призывавшим вдохнуть новую жизнь в *нации отжившие*, и **не пошла** за Гоголем с его мечтою, *слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве*. Ведь, как мы уже видели, автору «Рима», «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ» хотелось принадлежать *к живущей и современной нации*. И он принадлежал к ней (повторюсь и подчеркну: **до тех пор, пока писалась его поэма**), создавая умопомрачительную иллюзию спасения этой нации, чуть ли не высшими силами доверенного именно ему, *хохлику*, как живое утверждение значения *нации отжившей*.

А тем временем он создал еще одну поэму, вторую редакцию «Тараса Бульбы», и, по оперативному отклику Белинского, «исчерпал в ней всю жизнь исторической Малороссии и в дивном, художественном создании навсегда запечатлел ее духовный образ».²⁰ И тем же самым временем он дал экспозицию и завязку романа о беспокойном *римском князе*, точно так же *исчерпав* в ней всю жизнь исторической Италии и *осознав* (эстетически, для самого себя) невозможность продолжения – хотя историческое

¹⁸ Избранные мысли Иосифа Мадзини. С.6, 7, 18.

¹⁹ Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С.170.

²⁰ Н. В. Гоголь в русской критике. С.196.

продолжение происходило **уже** если не в реальности, то в умах итальянцев.

Да и «жизнь исторической Малороссии» тоже оказалась будущей реальностью – хотя и в перспективе не двух десятилетий, как Италии, а без малого двух столетий. Тех самых двух столетий, что для доброго десятка имперских поколений прошли под знаком пушкинско-гоголевского мифа о «нациях отживших», которые радостно и весело, танцуя и припевая, карнаваля, дурачась и смеясь, вливаются в «живущую нацию», дабы воедино с нею составить «нечто совершеннейшее в человечестве», будь то Российская империя, «новая историческая общность людей – советский народ» или же пресловутый «Русский мир».

Т.С Шевчук
(Измаил)

ЛЕГЕНДЫ ЗМЕИНОГО ОСТРОВА



Схематическое месторасположение
о. Змеиный

Остров Змеиный, находящийся в 35-километровой зоне от дельты Дуная в территориальных водах Черного моря Украины, на протяжении письменной зафиксированной истории своего существования для всех господствующих в регионе держав являлся привлекательным в виду своего выгодного экономического и военно-стра-

тегического расположения перед землями северного Причерноморья. Остров имеет высокие обрывистые берега от 4-5 метров в северо-восточной части до 25 м. в юго-западной с наивысшей точкой 41,3 метра над уровнем моря.

В эпоху античности он имел названия: Остров Левка (Белый, Λευκός), Филоксия (Гостеприимный, Φιλόξια), остров Блаженных (Μακάρων), Фидониси (Змеиный, Φίδονισι). В период османского владычества фигурирует дублирующее название Змеиного острова Илан-Ада (Yılan Adası), сохранившееся в русском и румынском эквиваленте (Şerpilor).

Змеиный остров имеет крестообразную форму с общей площадью 20,5 гектаров с расстоянием между крайними точками 615 и 560 кв. м. На нем нет пресной воды: сохранился вырезанный в каменной породе древний колодец для сбора дождевой воды, расположение которого в низине под природными стоками способствует максимальному наполнению во время осадков, среднегодовая сумма которых в настоящее время составляет 300 мм.

На острове существовал один из древнейших известных миру античных храмов. Как сообщается в монографии С. Б. Охотникова и А. С. Островерхова, в соответствии с просьбой Петербургской Академии наук и по приказу адмирала А. С. Грейга,



командира Черноморского флота, военного губернатора Николаева и Севастополя, капитан-лейтенант Н. Д. Критский выполнили в 1824 г. топографическую съемку острова и провел небольшие раскопки, позволившие обнаружить остатки древнего храма. Фрагменты его барельефов были переданы в Одесский археологический музей. На фундаменте сакрального сооружения, располагавшемся в наивысшей точке острова, из его уцелевших каменных блоков в 1843 г. был построен маяк высотой 12 м. Остатки храма были разобраны на стройматериалы в связи с тем, что их доставка на остров и сегодня более чем проблематична.

Изучению артефактов древнегреческого культа Ахилла на берегах северного Причерноморья посвящен ряд фундаментальных работ исследователей (М. В. Агбунов, С. Б. Охотников, А. С. Островерхов, П. Д. Диатроптов, Й. Р. Хупе и др.). Научная новизна данной статьи представлена анализом античных источников, связанных с описанием острова Ахилла с акцентом на Змеином острове, тогда как внимание исследователей традиционно приковано к более известному и доступному для изучения острову Березань, имеющему непосредственное отношение к причерноморскому культу Ахилла. В работе также впервые использованы источники по румынскому фольклору, в котором отражены мифопоэтические представления об особенностях древнего культа на острове, находящемся в 30 км. от румынского порта Сулина и пребывавшего



О. Березань, Очаковский район
Николаевской области

в составе Румынии с 1879-1948 гг., а также молдавского княжества до османского нашествия (1484).

При изучении сведений из различных источников, в которых содержатся упоминания о культе на Белом острове, любой исследователь сталкивается с одной из древнейших путаниц

в его описании, связанной с существованием двух островов в Черном море, на которых ведущим был культ Ахилла: Борисфенида-Березань (Βορυσθενίδα) и Левка-Змеиный. Топоним Березань используется применительно не только к загадочному крошечному острову в устье Днепра, такое название имеет и небольшая река, впадающая в черноморский лиман; городок в Киевской области; села в Очаковском районе николаевской и одесской области на юге Украины. В топонимическом словаре Украины Николая Янко указывается возможное происхождение названия от авестийского *berezant*, скифского *bresant*, что означает «высокий». Его площадь составляет 23, 5 гектара. Считается, что остров Березань в античные времена был полуостровом, соединенным с материком узким перешейком и его размеры были гораздо больше. Именно здесь в VII в. до н. э. выходцы из Милета основали одно из первых поселений на берегах северного Причерноморья со святилищем и храмом Афродиты. Не менее популярным здесь был и культ почитаемого на Черном море Ахилла.

В черноморских водах в районе николаевской и херсонской областей на знаменитой Кинбурнской (от тур. *Кыл-бурун* – тонкий как волос мыс) и Тендровской косе (65 км. длиной с максимальной

шириной 1, 8 км.), издревле именуемыми «Бег Ахилла», устраивались спортивные состязания в честь героя. В мифопоэтическом сознании древних путешественников отмечалось поразительное сходство Кинбурнской косы с ногой, в пяту которой вонзена стрела.



*Кинбурнская коса («Бег Ахилла»),
Николаевская область*

Как полагают исследователи (В. В. Рубан, К. С. Горбунова, Н. О. Лейпунская, А. С. Русяева), именно жители Березани в VII-VI вв. до н. э. осуществляли контроль над островом Левкой и основанным святилищем, в котором находился оракул.

Белый остров стал главным местом почитания героя в сравнении с культом на Березани, в Бейкушском поселении, в Большой Черноморке, на Кинбурнской косе. Указанные культовые места (за исключением Кинбурнской косы) были основаны в VI в. до н. э., и функционировали на протяжении одного или полутора столетий (к V в. до н. э. контроль над островом Левкой переходит к Ольвии), а через некоторое время перестали существовать. Поклонение герою в этих святилищах возобновилось только в II-III вв. н. э., но в другой форме – как Ахилла Понтарха – Владыки моря.

Наличие двух островов с культом Ахилла Понтарха в северном Причерноморье приводило многих древних путешественников к путанице в топонимах. Так, древнегреческий географ из Александрии Дионисий Перизгет (III в. н. э.) в своем описании Ойкумены упоминает Белый остров, на котором блуждают по пустынным долинам души Ахилла и других усопших героев. Локация острова обозначена как слева «по стороне Эвксина против Борисфена», что, несомненно, относит его к острову Березань. В знаменитом «Рассказе о героях» Филострата-младшего храм Ахиллу на

острове находится «со стороны Меотийского озера, которое впадает в Понт и равно ему по величине», что вполне конкретно указывает на близость к Азовскому морю. При этом ряд исследователей (В. В. Латышев, И. И. Толстой, М. В. Агбунов) склоняются к мысли о том, что описанные путешественниками «Ахилловы» острова относятся и к Березани, и к Кинбурнскому полуострову, климатические условия которого позволяют допустить версию об описанных в некоторых источниках лесах, долинах и общих размерах. В то же время, в их сведения органично вкраплены и данные, связанные с островом Змеиным, как, например, упоминание о его вулканическом происхождении, встречающееся у Филострата младшего.

М. В. Агбунов в исследовании «Загадки Понта Эвксинского (Античная география Северо-Западного Причерноморья)» приводит следующие результаты научной полемики относительно описаний месторасположения Змеиного острова: «Позже И. И. Толстой согласился с мнением В. В. Латышева, но при этом все же разделил письменные источники на две группы. К первой отнесены писатели, правильно определяющие местоположение острова: Псевдо-Скилак, Псевдо-Скимн, Арриан, Анонимный автор, Максим Тирский, Страбон. Вторую группу составляют Мела, Дионисий Перизетт, Авиен, Присциан, Солин, Птолемей, которые «помещают Левку гораздо севернее, почти у самого устья Днепра».

Важным источником древних представлений об острове Змеиный является работа IV книга «Естественной истории» Плиния старшего (I в. н.э.). Описывая месторасположение острова Ахилла в северном Причерноморье, он указывает приблизительно верное расстояние: 50 миль от о. Певка (гр. Πεῦκη, рум. Peuce), 140 миль от Борисфена, 125 миль от «полуострова, протянутого в форме меча в поперечном направлении и по причине упражнений Ахилла названный Ахилловым Дромом» с длиной 80 миль, что соответствует описанию Кинбургского полуострова. Именно он впервые упоминает о том, что остров Ахилла еще называют еще Левка и Макарон (Μακάρων), т. е. остров Блаженных.

Другой путешественник, известный древнеримский государственный деятель, историк и географ Флавий Арриан (ок. 89 – 175 гг.), управленец Каппадокией в 131-137 гг. в звании *legatus Augusti pro praetore* в 134 году совершил объезд Черного моря, включая Кавказ и северо-западное Причерноморье, по результатам которого представил императору Траяну Адриану Августу отчет, известный как «Объезд Эвксинского понта». Его ценность заключается в содержании большого количества географических, этнографических, военно-политических сведений, органично переплетенных с мифологическими экскурсами.

Относительно Змеинового острова в данном труде содержатся следующие сведения: «32. (21 Н). Почти против этого устья, если плыть прямо в море с ветром апарктием, лежит остров, который одни называют островом Ахилла, а другие – Бегом Ахилла, а третьи – по цвету – Белым. Есть предание, что его подняла [со дна моря] Фетида для своего сына и что на нем живет Ахилл. На острове есть храм Ахилла с его статуей древней работы. Людей на острове нет; на нем пасется только немного коз; их, говорят, посвящают Ахиллу все пристающие сюда. Есть в храме много и других приношений, – чаши, перстни и драгоценные камни, а также надписи, одни на латинском, другие на греческом языке, составленные разными метрами в похвалу Ахиллу. Некоторые, впрочем, *относятся* и к Патроклу, потому что все желающие угодить Ахиллу *вместе* с ним почитают и Патрокла. Много птиц гнездится на острове, – чайки, нырки и морские вороны в несметном количестве. Эти птицы очищают храм Ахилла: каждый день рано утром слетают они к морю, затем, омочив крылья, поспешно летят с моря в храм и окропляют его; а когда этого будет достаточно, они обметают крыльями пол храма».

Одно из самых ранних упоминаний об острове Змеиный принадлежит древнегреческому поэту Арктину из Милета (конец XVIII в. до н.э.), создавшего несколько эпических поэм в стиле знаменитого Гомера, учеником которого он себя называл. В одной из них, сохранившейся лишь в отрывках поэме «Эфиопида»,

много внимания уделено подвигам Ахилла и его смерти. Автор указывает, что после его гибели «Фетида, похитив из костра труп сына, переносит его на Белый остров» (пер. В. В. Латышева). Известный российский антиковед В. Н. Ярхо указывает, что в древнейшие времена nereida Фетида, дочь морского старца Нерея, сына Геи и Понта, играла более значительную роль в мифологической традиции и только с формированием олимпийского пантеона отступила на задний план.

В. Н. Топоров в исследовании «Об архаичном слое в образе Ахилла: Проблема реконструкции элементов прототекста» указывает на хтонически-змеиную подоснову этого образа. Е. А. Захарова также указывает на хтоническую сущность культа Ахилла в северном Причерноморье, свидетельством чему, по ее мнению, в первую очередь, является его «родословная». Нерей, как сын Геи и Понта, принадлежал к старшему поколению богов, являясь, как и его дочь Фетида, одним из морских божеств-титанов. Дед по линии отца, Эак, в доолимпийской мифологии являлся владыкой подземного царства. В этой связи становятся понятным, почему в «Одиссее» Ахилл дважды именуется царем над всеми мертвыми (Od. XI. 488-491, 492); почему он несет смерть и разрушение окружающим, почему наделен специфическими эпитетами “убивающий”, “чудовишный”, “разрушитель городов”, “сокрушитель мужей”, а также его желание быть последним из смертных, чем владыкой в подземном царстве (Od. XI, 488-490).

Е. А. Захарова приходит к выводу, что в Древней Греции, начиная с гомеровского периода Ахилла почитали как героя-бога, прочно связанного с подземным миром и морской стихией. Ставя закономерный вопрос, почему именно на этом острове Ахилл вновь предстает перед нами как божество, автор предлагает и ответ: когда колонизация берегов Понта только начиналась, Северное Причерноморье считалось краем ойкумены и началом неизвестности, поэтому остров Левка изначально мог представляться как земля, расположенная за пределами ойкумены и предназначенная для мертвых. При этом хтонический аспект культа Ахилла

раскрывается в закономерной связи со стихией воды, которая, по представлению греков, обладала очистительными функциями и являлась границей между мирами живых и мертвых.

Как сообщает Филострат в сочинении «О героях», живым людям запрещалось ночевать на острове и строить там жилища: «людям, плавающим по широкому пространству моря, не запрещается вступать на этот остров (ведь он и лежит как гостеприимное убежище для кораблей), но строить на нем жилища запрещено всем мореплавателям и живущим по берегам Понта, эллинам и варварам. Приставшие сюда должны по совершении жертвоприношения по заходе солнца возвратиться на корабли, не ночуя на земле, и если подует попутный ветер, то отправляться в путь, а если нет, то, привязав корабль, спать внутри его» (XIX. 16).

Запрет ночевать на острове подтверждает и Максим Тирский: «Ахилл живет на острове, лежащем против Истра в Понтийском море; там есть храм и алтари Ахилла; добровольно туда никто не приближается, иначе как для жертвоприношения, и по совершении его возвращается на корабль. Моряки часто видели юного мужа с белокурыми волосами, прыгающего в доспехах; а доспехи, говорят они, золотые; другие же не видели, но слышали, как он распевал пэаны; третьи, наконец, и видали и слышали. Случалось также некоторым невольно засыпать на острове; такого Ахилл поднимет, ведет в палатку и угощает; при этом Патрокл разливал вино, сам Ахилл играл на кифаре, присутствовали также, говорят, и Фетида, и хор других божеств» (Речь XV, 7).

Авторы подчеркивают, что моряки и торговцы испытывали страх перед посещением острова, однако предпочитали все-же туда прибыть, чтобы оставить небольшое пожертвование, чем разгневать Понтарха и потерять всё. Из свидетельств Филострата младшего, Максима Тирского и др. очевидно, что добровольная поездка мореплавателей на священный остров с целью жертвоприношений была сопряжена с различными тревогами и видениями, что неудивительно в виду очевидной связи Ахилла с царством мертвых. Примечательно, что в начале XXI века

существует и ряд новейших легенд, услышанных автором данной статьи от работающих на острове рыбаков. Характерно, что люди рабочих профессий (рыбаки и строители), с крупными мозолистыми руками и обгоревшими под жарким южным солнцем лицами, в разговоре об острове выбирают мифопоэтические выражения. О нем говорят как о живом существе и всегда уважительно, при этом ключевыми являются фразы: «остров принимает», либо «остров не принимает» посещающих его людей. Зафиксированы случаи нервных срывов отдельных рыбаков в день прибытия (по соглашению для работы на два месяца), в одном из них с попыткой вскрытия вен и буйным поведением. Рабочих, которых «остров не принял», сразу же отправляют на материк. Биологические ритмы людей, попавших на остров, настраиваются на ранний подъем к восходу солнца, к четырем утра по летнему времени.

В начале новой эры, с возникновением культа Ахилла Понтарха, на первый план выдвинулась связь понтийского божества с миром живых: функция покровительства, врачевания, заступничества. С распространением христианства храм Ахилла был заброшен и забыт. Приблизительно с XIII в. в византийских источниках возникает новое имя Белого острова – Змеиный. Такое переименование вряд ли связано с версией о наличии змей на острове, они там не водятся в количествах, способных удивить. Вероятнее всего, причиной послужило обнаружение моряками-христианами в руинах храма многочисленной хтонической змеиной символики, одним из которых является обнаруженный на острове перстень с изображением змеи.

В румынском фольклоре сохранились интересные свидетельства народных масс о загадочном храме на священном острове, получившем в песнях название «*великая Церковь девяти алтарей*» (“Biserica cea mare cu 9 altare”), или «монастырь Богов» (“Mănăstirea Domnilor”), часть из которых опубликована в фольклорном сборнике “Poezii populare române” (Teodorescu, 1885, p. 43):

Intr'al Mărei negre	В Черном море
La dalbele mănăstiri	В белоснежных монастырях
Ler, Domne, Ler	О, Боги
Slujescu-mi nouă preoți	Служат девять священников
Și cu nouă logofeți	И с ними девять книжников

Народные песни, связанные с языческим культом на о. Змеиный были проанализированы в труде «Доисторическая Дакия» (1913) Николае Денсушиану (“Dacia Preistorică” Nicolae Densușianu, 1846-1911), румынского историка, член-корреспондента Румынской Академии наук, автора многочисленных научных работ по истории Трансильвании и военной истории румын, в частности, 1152-страничного труда по истории доисторического периода, вышедшего в Бухаресте уже после смерти автора «Доисторическая Дакия» известна своей визионерской претенциозностью, в частности, убеждением автора в том, что на латыни даки говорили раньше римлян. В то же время, автор приводит большое количество фактического материала, в частности, анализирует румынский фольклор, связанный с отголосками священного служения на Змеином острове. По версии Н. Денсушиану, культ на о. Левка делится на две основные эпохи: дотроянскую, связанную с первобытной религией почитания бога Солнца (Аполлона) и посттроянскую с выдвиганием культа Ахилла, который не мешал сохранению привилегированного статуса жрецов соляного почитания (*Densușianu*, 1913, с. 103).

В приведенных в книге Н. Денсушиану многочисленных фольклорных песен из разных источников повествуется о том, что стены святого монастыря, расположенного на Белом острове, сделаны из дерева ладана; двери и ступени из лимонного дерева и мрамора; там стоят девять статуй, девять больших и девять малых алтарей, дверей, окон, ступенек, стульев; девять колонн из воска, есть также жрец из воска, главный жрец (патриарх) со множеством игл (aci) и пр. Восковой мост соединяет остров с сушей. Сюжет с ключевой цифрой 9 повторяется

во многих песнях в различных перепевах, приведем один из них (*Densușianu*, 1913, p. 106):

Și s'a făcut o biserică mare,	И сделали большую церковь,
Cu 9 altare, cu 9 altărele	С 9 большими и 9 маленькими алтарями,
Cu 9 uși, Cu 9 ușiți <...>	С 9 большими и 9 маленькими дверьми,
Cu 9 ferestri, Cu 9 ferestrele,	С 9 большими и 9 маленькими окнами,
Cu 9 praguri, Cu 9 prăgurele,	С 9 большими и 9 маленькими порогами,
Cu 9 scaune, Cu 9 scăunele,	С 9 большими и 9 маленькими стульями
Și în scaunul cel mare,	И на большом тронном кресле,
Cu 9 picături de soare,	С 9 лучами солнца,
Maica Prea-curăță șede	Богородица пречистая восседала
Și din o carte citea	И в книге читала
Citea carte mare,	Читала книгу большую,
Carte mică,	Книгу маленькую,
Carte cu slove de aur	Книгу со словами из золота
Cu slove de argint	Со словами из серебра

Авторы песен размышляют о языческом храме преимущественно в христианских категориях. В монастыре пребывает пресвятая Богородица, возносит молитвы Доброму Богу, постигает мудрость старинных книг. В песнях есть указания, каким богам посвящены девять алтарей в храме на Белом острове (*Densușianu*, 1913, p. 109):

Sus în dalbe mănăstiri	Высоко в белоснежных монастырях
(Șede) Bunul Dumnezeu,	(Сидит) Добрый Бог,
Lângă Bunul Dumnezeu	Возле Доброго Бога
Șede Maica Precesta,	Сидит Дева Пречистая,
Lângă Maica Precesta	Возле Девы Пречистой
Șede bătrânul Crăciun,	Сидит праотец Рождества
Lângă bătrânul Crăciun	Возле праотца Рождества
Șede Sfânt-Ion,	Сидит святой Ион,
Lângă Ion, Sfânt-Ion	Возле Иона, святого Иона,
Șed toți sfinții de-a rândul	Сидят все святые в ряд
Și-mi judecă pe Sivo-Ilio	И судят Сива-Ilio
Vasileo-Ilio <...>	Василео-Ilio<...>

Как известно, многие христианские святые стали преемниками языческих божеств. Есть основания предполагать, что жрец Верховного Бога мог быть жрецом Солнца; под именем святого Иона, возможно, подразумевается бог хаоса Янус (лат. *Jānus*, от *janua* в знач. начало, дверь), имя которого является анаграммой имени Иоанн, в румынской традиции – Ион. В одной из песен говорится о том, что его статуя наполнена драгоценностями (*plin de raḡuri*), что никак не соотносится с христианскими ценностями. Имя богини Сива (*Sivo*) в румынских колядках является упрощенным вариантом латинской *Ops Consiva*, супругой бога времени Сатурна-Кроноса, которая олицетворяет действующие силы в природе, дает возможность произрастания всего сущего, в примитивном значении – покровительница урожая. Почти каждое древнее религиозное учение базируется на представлении о деве-богородице. В румынском фольклоре наряду с традиционными определениями женской божественной ипостаси: Пречистая Мать (*Maica Prea-curată*, *Maica Preceastă*); Богородица (*Maica Domnului*) и пр., встречаем и необычные эпитеты: Большая святая Мария (*Sfânta Maria cea Mare*); Маленькая святая Мария (*Sfânta Maria cea mică*), что позволяет усматривать наличие разных языческих прообразов.

Н. В. Пятышева, проф. Московского университета им. М. В. Ломоносова, исследовавшая остров в составе археологической экспедиции 1964 г., при описании юго-западного района сделала следующее предположение: «Во многих местах этой части острова под каменистым грунтом чувствуется пустота, что позволяет предполагать наличие карстовых пещер. Вполне вероятно, что во времена Ахиллова эти пещеры использовались как тайники-сокровищницы, куда при приближении морских пиратов жрецы прятали статуи богов и драгоценности». Это предположение пока не подкреплено реальными находками, но остается в поле зрения современных ученых.

Для исследования Змеиного острова как историко-культурного комплекса при институте археологии НАН Украины создана постояннодействующая комплексная археологическая экспедиция «Филоксия» ДП Южгидроархеология научно-исследовательского центра «Охранная Археологическая служба Украины», работающая с привлечением специалистов разных направлений. Среди них – специалисты нескольких областей археологии, спелеологи, геологи, морские историки, дайверы, художники, фото и видео операторы, комплексная работа которых направлена на реконструкцию истории легендарного Змеиного острова.

Перспективы исследования Змеиного острова разрабатываются гидробиологической станцией Одесского национального университета имени И. И. Мечникова, подводно-археологической экспедицией «Наварекс» ОНУ им. И. И. Мечникова, Одесским археологическим музеем. В 2011 г. группа водолазов экспедиции «Наварекс» обнаружила древнегреческий корабль IV века до н. э. в 650 м. на юго-запад от острова Змеиный на глубине 34 м. По предварительным подсчетам, судно было загружено амфорами в количестве 3000 штук. В поле зрения ученых находятся покоящиеся у подножия острова многочисленные останки других морских судов: античных, турецких, а также затонувших в XX веке (субмарина «Щ-208» миноносец «Лейтенант Зацаренный» и др.).



Фото с сайта:

<http://dumskaya.net/news/zmeinyj-patrokl-artefakty-foto-028874/>

Леонид Геллер
(Лозанна, Швейцария)

О ТЕОРИЯХ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

Самый современный источник знания, русская интернетовская Википедия, определяет «массовую литературу», подобрав цитаты из старых и новых авторитетных источников, такими сугубо негативными чертами, как отсутствие авторской индивидуальности, косность, неспособность порождать новое.² Почти буквально теми же словами ее определяли много лет назад советские энциклопедические словари, рассматривая ее исключительно как исчадие буржуазной системы:

...Прямого отношения к истории литературы как *искусства* слова М. л. не имеет: ее развитие осуществляется как диктуемый рыночной конъюнктурой отбор наиболее «ходкого» лит. товара и серийное изготовление продукции по его образцу (...) облегчение (...) сопричастности к современной культуре в ее редуцированном виде, суррогат эстетического удовлетворения: поэзия ста (новится псевдопоэтичностью (...), красота – красотью, любовь – сексуальным влечением и т.д. Поэтика М. л. – это поэтика штампа (...).³

В критике выбор и применение понятий во многом зависят от культурной традиции и от рожденных ею предпосылок. На разных языках о «массовой литературе» говорят, пользуясь разными терминами и акцентируя разные проблемы. Итальянцы

¹ Предлагаемая статья является переработанной частью текста под названием «“Путешествия, приключения, фантастика”, или Как развлечь Нового Человека Читателя», написанного для сборника трудов симпозиума по «Развлекательной культуре Серебряного века», проведенного в Париже в ноябре 2013 года под руководством проф. Норы Букс.

² См. [http://ru.wikipedia.org/wiki/массовая литература](http://ru.wikipedia.org/wiki/массовая_литература). Провер. 20.2.2015.

³ В. Муравьев, «Массовая литература», Литературный энциклопедический словарь, Москва: Совет. энциклопедия, 1987, с.213. Этот текст воспроизводит в сокращении статью под тем же названием, помещенную в Краткой литературной энциклопедии, Москва: Совет. энциклопедия, 1966, т.4.

называют массовую литературу *potrebbeconsumo* (*letteratura di consumo*)⁴. Упор делается на рыночном аспекте функционирования последней, аспекте количественном, – и поэтому в ее рамки порой включаются, кроме «желтой» продукции (*giallo*, по цвету детективной серии, распространенному на другие «потребительские» жанры⁵), и первоклассные произведения, встретившие успех у широкой публики. Некоторые немецкие филологи преодолевают традиционную бинарную оценочность, отделяя от области художественной литературы (*Kunstliteratur*) область литературы «развлекательной» (*Unterhaltungsliteratur*), которая отмечена нейтрально, в отличие от низкопробной «тривиальной» (*Trivilliteratur*). Иногда неодобрительная маркировка последней нюансируется путем ее двойного закрепления в историческом и социальном контексте: тривиальная литература – это «литературный комплекс, который подвергается эстетической дискриминации со стороны носителей хорошего вкуса данной общественности в данное время»⁶. Неудивительно, что ряд ученых задается целью прекратить дискриминацию, отказываясь от какой-либо оценочной иерархизации; с их точки зрения эпитет «тривиальная» своей этимологией указывает не более, чем на *обиходность* такой литературы и на ее *общепонятность*.⁷

Французско- и англоязычные исследователи говорят о *популярном романе* и о *популярной* литературе (*roman populaire, popular literature*), исходя из общего понятия «популярной культуры» и имея в виду литературу, нацеленную на читателя из «народа», подчас даже *простонародного*. Во Франции эпитет *populaire* окрашен положительно. В этом году, к примеру, празднуется 120-летие

⁴ См., напр., Andrea Rondini, *Letteratura di massa. Letteratura di consumo*, Edizioni università di Macerata, 2009.

⁵ См. программы фестиваля «Все краски желтого» (*Tutti i colori del giallo*), который проводится в городе Лугано (Швейцария) с 2005 года: <http://tuttiicoloridelgiallo.ch/new/>. Пров. 15.11.2013.

⁶ Н. Kreuzer, *Trivilliteratur als Forschungsproblem* (1967), цит. по: Peter Nusser, *Trivilliteratur*, Metzler: Stuttgart, 1991, S. 10.

⁷ Peter Nusser, *Trivilliteratur*, цит. произв., S. 3.

со дня рождения Марселя Паньоля⁸: в его звании *écrivain populaire* всеизвестность писателя «любимого народом» сочетается с репутацией мастерского создателя типов, ситуаций, говоров («из народа»). Примерно в таком значении термин поначалу вошел и в русский язык. У Даля: «Популярный: народный; обычный в народе, любимый им». Но Даль добавляет: «*популярная книга*, доступная, понятная неученым». Отсюда термин «популяризация», родившийся в конце века⁹ и соответствующий тому, что на французском языке называется «вульгаризацией», *vulgarisation*, приобщением к низшим, широким слоям общества.

Итак, в понятие *популярности* входит *народность*, понимаемая как «любовь народа» (что подразумевает и «любовь к народу», а иногда и связь с народным творчеством), в сочетании с двумя другими характеристиками, количественной и качественной. Первая, успех у массового потребителя, измеряется количеством раскупленного «товара». Вторая определяет общедоступность продукции – *тривиальность* в этимологическом смысле. Та же со своей стороны предполагает некий дефицит «культурности» («неученость»), что с точки зрения поэтики текста исключает чрезмерную сложность на всех уровнях художественного построения.¹⁰

Ситуация кроет противоречие: понятие «народной культуры», *popular culture*, на английском языке возводится к началу XIX-го века, когда Песталоцци обратился к британской публике за помощью в эксперименте по созданию всеобщей системы образования.¹¹ Для великого педагога широкое распространение знаний и обучение на примерах классического искусства и должно было стать «народной культурой», призванной преобразовать все народы

⁸ См., напр., <http://www.aubagnecapitalemarcelpagnol2015.com/fr/> (пров. 10.04.2015)

⁹ См., напр., Мир Божий, издававшийся с 1892 года в Петербурге «ежемесячный литературный и научно-популярный журнал для самообразования».

¹⁰ См., напр., Loïc Artiaga, dir., *Le roman populaire en France (1836-1960). Des premiers feuillets aux adaptations télévisuelles*, Paris, Éditions Autrement, 2008.

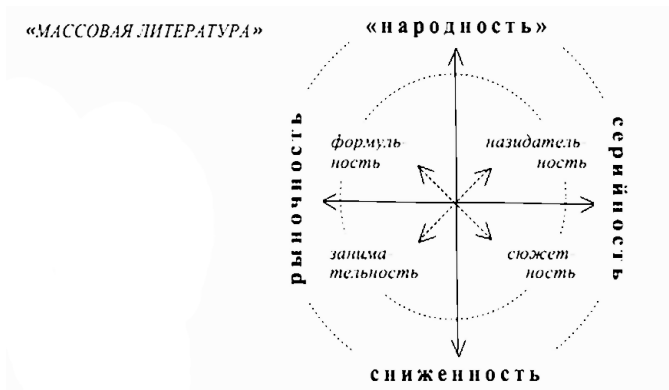
¹¹ J. H. Pestalozzi, *The Address of Pestalozzi to the British Public, Soliciting Them to Aid by Subscriptions His Plan of Preparing School Masters and Mistresses for the People, that Mankind May in Time Receive the First Principles of Intellectual Instruction from Their Mothers*, Yverdon: L. Fiva, 1818.

в единое новое человечество. Как видим, современное понятие «популярной», то есть облегченной, сниженной культуры, производимой для малокультурных масс будто бы в ответ на их желания и ожидания, не совпадает с его исконным содержанием. Но память об учительской интенции сохраняется и *дидактичность* всегда отличала как творчество народа – его басни, побасенки, пословицы, – так и творчество «для народа» (для России показательны в этом отношении культурно-педагогические программы Константина Ушинского и Льва Толстого). Не случайно моральная назидательность составляет неотъемлемую принадлежность массовых жанров, начиная с романа приключений, а кончая вестерном и классическим детективом.

Часто используемый ярлык «популярности» не мешает тому, что среди англо-американских критиков сохраняется привычка различать литературу «низколобую» (*lowbrow*) для необразованной публики и «высоколобую» (*highbrow*) для элиты, интеллигентов, помещая между ними сферу «среднелобой» (*middlebrow*) мещанской продукции.¹² Такая основанная на социологической дифференциации шкала неизбежно питает оценочные суждения, создавая помимо того иллюзию совпадения с классической триадой высокого, среднего и низкого стилей, что само по себе способно существенным образом запутать дело. Вспоминается, что Виссарион Белинский разделял современные ему альманахи на «аристократов», «мещан» и «мужиков»: в первых общепризнанные авторы составляли большинство, во вторые вкраплялись по отдельности, в третьих отсутствовали, а произведения поставлялись литературным «плебсом».¹³ Типология социалиста Белинского юмористична, но она указывает на важные моменты критической селекции писателей и игры их репутаций. В ней

¹² См., напр., Peter Swirski, *Popular and Highbrow Literature: a Comparative View*, Purdue University, 1999, vol.4, 1: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/4> (проект 10.01.2015); В. Holmgren, *Rewriting Capitalism: Literature and the Market in Late Tsarist Russia and the Kingdom of Poland*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998, p.10.

¹³ В. Белинский, Рецензии, март-август 1844, в кн.: Полное собр. соч. в 13 тт., М.: АН СССР, т. VIII, 1955, стр.214-215.



задействованы и качественный, и количественный факторы, при сохранении критерия внутрילитературности, что выгодно отличает ее от многих аналогичных построений.

Постараюсь по-своему упорядочить сказанное посредством схемы, стремясь не к полному охвату затронутой проблематики, а к ее связному описанию.

Составляющие схемы связаны отношениями оппозиции, импликации, дополнения, и вписаны в два «функциональных круга». Компоненты внешнего круга отсылают к *социально-производственным* функциям массовой литературы; они синтезируют понятия, о которых говорилось выше. В понятии *рыночности* популярность, отождествленная с успехом у читателя, смыкается со стратегиями распространения массовой продукции, определенными «потребительским императивом». Последним обуславливается и *серийность* – «промышленный» характер продукции, равно как и принцип ее организации, одинаково характерный для фольклора, для романа-фельетона XIX-го века, для сегодняшних повествований с их циклами, сериалами, сиквелами, приквелами. *Народность*, кроме более или менее явной связи с народными традициями, захватывает популярность, на этот раз взятую в плане соответствия запросам массового читателя. Наконец, *сниженность* указывает на необходимую «общедоступность» такой продукции и на ее противостояние «высококобой» культуре.

Понятия, составляющие внутренний круг функций, связаны с основными установками текстовой *прагматики* на чтение и на письмо. О характеристиках первой – *назидательности* и *занимательности* – выше шла речь; вторую можно, предельно обобщая, квалифицировать как сопряжение клишированности или, как говорят сейчас, *формульности*¹⁴, *систематического употребления повторяемой и узнаваемой топик*, и *сюжетности*, характер и интенсивность которой могут простираться от полюса предельно романической нарративизации текста до полюса бессюжетности: очерковости, научной популяризации, документальности рассказа «как в жизни».

Разумеется само собой, что схема не отображает застывшей конфигурации уравновешенных элементов; наоборот, она предполагает движение – чтобы не сказать «эволюцию» – описанного набора функций, которая заставляет меняться их доминанты и соотношения.

Для того, чтобы обойти неясные, ставшие избитыми понятия «популярной литературы» и «массовых жанров», канадские исследователи стали уже в конце 1960-х годов говорить о *паралитературе*.¹⁵ Слово, понятное на многих языках, и на русском в том числе, распространилось. Оно не отменяет описанной выше понятийной констелляции, не проясняет неоднозначности и еще сильнее, пожалуй, чем прежние термины, закрепляет бинарную оппозицию высокого и низкого, явно противореча декларативному постмодернистскому идеалу. И все же новая пара понятий (*литература/паралитература*) по-своему плодотворна, ибо предполагает особую конфигурацию литературного универсума, где центр и периферия обладают разными правилами жанрово-стилевой

¹⁴ О «формульных повествованиях» стало модно говорить после книги John G. Cawelti, *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago, 1976; см. Дж. Г. Кавелти, «Изучение литературных формул», Новое литературное обозрение, 1996, № 22.

¹⁵ См., напр., Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, *Entretiens sur la paralittérature (Décade de Cérisy, « Littérature et paralittérature »)*, Plon, 1970; Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Presses de l'Université du Québec, 1975; Yvon Allard, *Paralittératures*, Montréal, Centrale des bibliothèques, 1979.

организации, взаимного притяжения и переступания границ. Функциональные и исторические взаимоотношения между ними видны в такой модели под новым углом.

Ключевые для теории формалистов идеи *канонизации* и *автоматизации*¹⁶ отсылают как раз к механизмам процесса, который очерчивает центральное, самое заметное, ценимое и отмеченное наибольшей значимостью пространство литературы, его пределы и окраины. Изучая преобразование литературно-бытовых практик в литературные факты, Юрий Тынянов формулирует закон:

В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский). Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварно-психологическая повесть.¹⁷

От указанных механизмов и зависит, согласно формалистам, динамика литературного развития: от разложения устоявшихся форм и от перипетий борьбы между жанрами за канонизацию, борьбы между старыми и новыми явлениями, вторгающимися в центр жанровой системы из ее «задворков» и, как говорит Тынянов в той же статье, – из области «литературного быта».

В начале XX-го века понимание литературного процесса обновлялось, но его фоном оставалось бывшее уже в то время традиционным различие литературы «как искусства» и литературы «легкой», *беллетристики*. И само понятие «беллетристики», и это противопоставление закрепил в русском критическом лексиконе Виссарион Белинский. Наиболее полно его взгляды на эту проблему содержит одна из рецензий 1845 года. В ней критик делит «выражения духовной и умственной жизни народа» на четыре категории. Две главные, наука и искусства – среди которых особо стоит искусство слова, литература – труднодоступны для обычной публики, «толпы», «народа». Облегчают общение вспомогательные

¹⁶ См. прежде всего Ю. Тынянов, *Литературный факт* (1924), в его кн. *Поэтика. История литературы. Кино*, М.: Наука, 1977.

¹⁷ Юрий Тынянов, «Литературный факт», цит. ст.

области: с одной стороны, пресса («журналистика, брошюры, словом, все, что (...) популяризирует, распространяет энциклопедическое образование»), с другой стороны – *беллетристика*.

Толпа никогда не понимает высоких произведений искусства, (...) потому что (...) искусство требует изучения, требует особенного посвящения в его таинства. А между тем необходимо, чтоб и у толпы было свое искусство, своя литература. И толпа имеет то и другое в так называемой *беллетристике*, за неимением другого, более определительного термина. (...) Беллетристика (*belles-lettres*) есть ежедневная пища общества, которая переменяется ежедневно, потому что одни и те же блюда скоро надоедают.¹⁸

«Беллетристика» в трактовке Белинского не тождественна современному пониманию массовой литературы, но предваряет многие ее черты. Критик проницательно сопоставляет ее с прикладным мастерством, и вместе с тем признает таланты ее создателей, отказываясь проводить между ней и высокой литературой «резкую черту»:

Беллетристика относится к искусству, как (...) статуэтки и фигурки, бронзовые, мраморные и гипсовые, – к вековым произведениям скульптуры, к статуям Венеры Медичейской (...). И гравюра и статуэтка принадлежат к области изящного, и в них есть и творчество и художественность (...). Беллетристические произведения (...) никогда не достигнут бессмертия; они рождаются тысячами, – тысячами и умирают (...). Но из этого еще не следует, чтоб беллетристические эфемериды были ничтожными явлениями и не заслуживали внимания и уважения людей дельных. (...) Они – искусство толпы; без них толпа была бы лишена благоденствий искусства.¹⁹

Замечательно при этом, что усмотрев в беллетристике приметы искусства, Белинский допускает ее самостоятельность, она не всегда лишь подражает высокой литературе, но и сама способна делать художественные открытия:

¹⁸ В. Белинский, «Опыт истории русской литературы» (1845), в кн.: Полное собр. соч. в 13 тт., М.: АН СССР, т. IX, 1955, стр.312.

¹⁹ Там же.

Сверх того, в беллетристике выражаются потребности настоящего, дума и вопрос дня, которых иногда не предчувствовала ни наука, ни искусство, ни сам автор подобного беллетристического произведения. Следовательно, подобные произведения, так же как и наука и искусство, бывают живыми откровениями действительности, живую почву истины и зерном будущего.²⁰

Критик говорит о читательской «толпе», имея в виду «общество», то есть культурный слой общества, анализирует явления моды и успеха, когда в России только лишь зарождается широкий читатель.

Белинский, несомненно, откликается на французские дискуссии о новом типе литературного творчества: в 1839 году Ш.-О. де Сент-Бев назвал «промышленной» (*littérature industrielle*) литературу, рожденную переходом на массовую продукцию как издательств, так и писателей²¹; тогда же А. де Токвиль зорко прогнозировал расширение читательского рынка и усреднение литературы по мере роста демократии в современных обществах.²² Нельзя не удивляться, насколько быстро, точно и тонко Белинский отреагировал на европейскую дискуссию, развернув новые идеи в виде продуманной концепции, достаточно емкой, чтобы вместить большинство более поздних теорий массовой литературы.

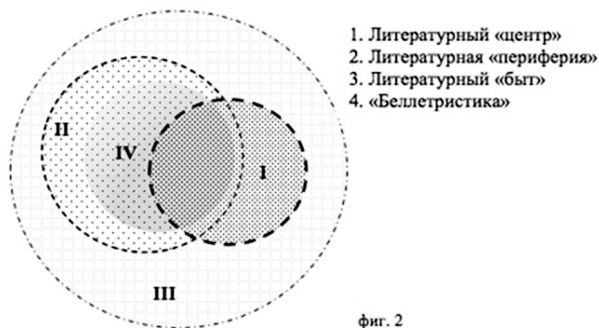
После Белинского к беллетристике установилось амбивалентное отношение, ее понимали в основном как остросюжетную и «бульварную» прозу, ругали, хвалили, подвергали «эстетической дискриминации», стремились использовать ее возможности в романном повествовании. Вопреки тому, что гласили в свое время Серапионовы братья и отчасти формалисты, не вся русская литература XIX-го века страдала сюжетной немощью. В конце концов, наиболее читаемыми писателями во времена Белинского были Булгарин и Сенковский. И после них не только «антинигилисты»

²⁰ Там же.

²¹ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, «La littérature industrielle», *Revue des Deux Mondes*, 1839, T.19; id., *De la littérature industrielle*, Paris: Allia, 2013.

²² Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, vol. II, Paris : Librairie de Charles Gosselin, 1840; id., [Paris] : Flammarion, 2008.

Крестовский или Авенариус, но и Вельтман, Писемский, Лесков, Достоевский строили свои вещи на канве занимательных криминальных и приключенческих сюжетов; многие из них вытеснялись критиками из центра литературы в беллетристические «задворки». Несмотря на это во второй половине века увлечение развлекательной литературой растет.²³ Появляются такие писатели, как зачинатель русского уголовного романа Александр Шкляревский или, чуть позже, Николай Гейнце, автор занимательных исторических романов и детективных мелодрам. Русские реплики западных боевиков занимают в книжной продукции все больше места. Таковы сделанные «под Шерлока Холмса» рассказы Романа Доброго (Антропова) об Иване Путилине (1903-1908). Таковы *Последние дни Помпеи* (1882) Евгении Тур, до сих пор переиздаваемые под именем писательницы, тогда как это почти буквальный пересказ популярнейшего романа Эдварда Бульвера-Литтона (*The Last Days of Pompeii*, 1832), написанного, кстати говоря, под впечатлением увиденной в Милане картины Карла Брюллова²⁴: хороший пример межвидового «циркулярного» взаимовлияния.



²³ См. об этом подробно: А. Рейтлат, *Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы*, М.: НЛО, 2014; он же (сост.), *Уголовный роман: Сборник*, М.: Ирдаш-Х.Г.С., 1992; он же (сост.), Нат Пинкертон, *король сыщиков (рассказы)*, М.: Панас-Аэро, 1994.

²⁴ Judith Harris, *Pompeii Awakened: A Story of Rediscovery*, London: I. B. Tauris, 2007, p.160.

Резюмирую новой схемой сказанное о движении между центром и периферией и о роли беллетристики в русской литературной ситуации.

«Центр» и «периферия» показаны на схеме как две пересекающиеся сферы. Центр захвачен легитимными, «канонизованными» жанрами и произведениями; на периферии кочуют «младшие», популярные и маргинальные жанры, книги, авторы.

Пересечение сфер во многом обеспечено тем, что русская традиция зовет беллетристикой, – остросюжетной, сентиментальной и исторической прозой. Но та отнюдь не заполняет всех периферийных пространств. Там живут, в тот или иной момент, в той или иной мере проникая в центр, «вспомогательные» формы культурной экспрессии, как их назвал Белинский, – очерк, репортаж, газетный фельетон, – а рядом с ними и формы более прямые, но менее легитимные, лубочные книги, песни, многоликий крестьянский, сектантский, городской, детский фольклор. Причем центр и периферия общаются не только между собой, они погружены в *литературный быт*, питаются ним, эксплуатируют, каждая на свой манер, содержащийся в нем творческий материал: путевые заметки, письма, альбомные и дневниковые записи, литературные игры, анекдоты, салонные дискуссии, и т. п.

Оставим в стороне вопрос об общении «литературного ряда», как говорили формалисты, с внелитературными рядами, с культурной средой, с социальным бытом. Включение в литературный ряд категории «периферии» позволяет усложнить привычную оппозицию «литература/быт»²⁵. Такое тройное членение (центр, периферия, быт), полагаю, соответствует мысли формалистов. Когда Тынянов поясняет смену жанрового статуса тем, как психологическая повесть превращается в бульварный роман, он показывает и вторжение в центр элементов периферии, и соскальзывание жанра на уровень «задворок», но не его исчезновение, растворение в быту (процесс возможен, вероятно, но в конкретной истории его труднее заметить, чем обратное ему вырастание жанра из быта).

²⁵ См. Сергей Зенкин, «Открытие “быта” русскими формалистами», в его кн. Работы о теории: статьи, М.: НЛО, 2012.

Еще одно замечание в этой связи. Модель, лежащая в основе схемы, отличается от современных построений, о которых говорилось выше, тем, что не отталкивается от предварительно зафиксированной шкалы жанров, которую затем предписывалось бы нарушать или деконструировать. Поскольку остранение, сдвиг, трансгрессия определяют с точки зрения формалистов всякий творческий акт, они не абсолютизируют ни рангов, ни границ. Устанавливать барьеры между высоким и низким искусством им мешает и универсальность художественных приемов, которую они раскрывают. Радикализуя позицию Белинского, они исходят из принципиальной условности иерархий и взаимопроницаемости литературных пространств; движение жанровых характеристик составляет для них не исключение, не завоевание какой-либо школы, а постоянное явление, симптом движения самой литературы.

Интерес к *периферии*, к беллетристике, к авантюристике, отличается в 1910-е годы тех, кто ищет обновления литературы: таков хотя бы Михаил Кузмин, автор стилизаций в духе Дюма и Райдера Хаггарда²⁶. Ветер дул с запада – там шло художественное перерождение экзотики, фантастики и литературы приключений. Виктор Сегален вслед за Гогеном переосмысливает образ Иного, Жак Ривьер реабилитирует авантюрный роман, приглашая оставить описания внутренней жизни, а повествовать о ней как о необыкновенных приключениях души и мысли.²⁷

Когда после революции новое общество взялось строить новую культуру, оно точно так же первым делом повернулось к «легким» – как богатый своим опытом музыкального критика говорил

²⁶ См. М. Кузмин, Приключения Эме Лебефа, СПб, 1907; его же, «Путешествие сэра Джона Фирфакса» в его кн. Рассказы, т.3. М., 1913; его же, Чудесная жизнь Иосифа Бальзама, графа Калиостро, Пг, 1919.

²⁷ См. Victor Segalen, Les immémoriaux, Paris, 1907; Jacques Rivière, Le Roman d'aventures, Paris, 1913. Подробно о роли экзотики в формировании модернистского творческого сознания см.: Леонид Геллер, «К описанию экзотизмов. Предложения», Филологические записки, 2008, вып. 27; L. Heller, A. Coldéfy, éds., Exotismes dans la culture russe, Etudes de Lettres (Lausanne), 2009, n°2-3. Об отношении дореволюционного модернизма к массовой культуре см., напр., Екатерина Волженина, Феномен массовой культуры в восприятии символистов конца XIX–начала XX века, докт. дисс. МГУ, 2014.

Анатолий Луначарский – формам творчества (к авантюрной литературе, кинематографу, цирку, эстрадной эксцентрике).²⁸ Но для строителей новой культуры изменились основания поворота: в параллель социальным изменениям речь теперь идет о том, чтобы возвысить, облагородить «низкие» формы, воспользовавшись их популярностью среди масс. «Мы должны искать успеха», – восклицал Луначарский в 1918 году. – «Давайте учиться у толпы, давайте потворствовать ее вкусам.»²⁹

Мы должны изучать законы успеха. Если его величество Кино имеет успех, если все эти мелодрамы, хлесткие частушки и пр. имеют успех, – здесь надо учиться, надо психохимически выделить благородное (...), очистить от нелепых измышлений хищных антрепренеров (...), создав таким образом подлинно народное искусство.³⁰

Уже не просто популярное, а «подлинно народное» искусство возникнет после того, как будут поняты законы вкуса толпы, оно разовьется «по рецептам, диктуемым этими законами»³¹. При этом высокое искусство прошлого остается мерилом нового – в отличие от Пролеткульта и футуристов, Луначарский твердо стоит на линии Ленина. В этой первоначальной «официальной» модели будущей литературы низкие жанры как будто исчезают совсем.

Формалисты оказались ферментом движения, в котором важную роль сыграли их сподвижники и подопечные – Серапионовы братья в прозе, ФЭКСы в кино, лэфовцы в поэзии и драме. Настаивая на исторической изменчивости жанровых отношений и функций, формалисты доказывали в теории и на практике роль «младших» жанров. По пафосу разрушения традиционных иерархий формалисты целиком совпадают с эпохой.

²⁸ О роли эксцентрики в революционную эпоху см. Рашид Янгиров, «Эксцентрическое в русской революции», Киноведческие записки, 1996, №7 (весь номер журнала посвящен ФЭКСам и вопросу эксцентрики). О «легких жанрах» см. А. В. Луначарский, О массовых празднествах, эстраде и цирке, М.: Искусство, 1981, стр.167 и др.

²⁹ А. В. Луначарский, «Чего мы должны искать?» (1918), цит. произв., стр. 159.

³⁰ Там же, стр. 158-159.

³¹ Там же.

В сталинскую эпоху детектив, фантастика, эксцентрика глушатся, тормозится «приключенчество»³². Зато развиваются рассказы о путешествиях и «производственно-географическая» очерковая проза (пример – получившая в 1949 году Сталинскую премию *Земля в цвету* Вадима Сафонова) – позволяя ощутить всю протяженность страны и ее безграничность, они служат барометром экспансионистских давлений.

Оттепель вновь меняет конфигурацию жанров. В диапазоне от техно-футурологии до утопии, и даже антиутопии возрождается фантастика. Союз Советских писателей обзаводится соответственным советом, с 1958-го года систематически организует совещания по приключенческой и научно-фантастической литературе.³³ С 1957 года географическое издательство (Географгиз) публикует серию «Путешествия. Приключения. Фантастика»; ее название повторяло формулу жанрового профиля с обложки старого журнала *Всемирный следопыт* (издавался в 1925-1931 годах); серия быстро завоевала огромную популярность. Поощряются «свои», советские варианты детективного и шпионского жанров – роман о милиции и роман о советских разведчиках. Многотысячными, миллионными в общей сложности тиражами издаются произведения Юлиана Семенова о трудной работе славных чекистов. Они, несомненно, популярны, но их успех «запланирован», он мало зависит от динамики рынка, так же, как и тайный успех той части продукции, которая ускользает от официального контроля в параллельные, сам- и тамиздатовские каналы. И тут читательский интерес чаще всего стимулируется идеологическими факторами.

Давно стала избитой истина: в советском мире не рынок регулирует жизнь массовых жанров. Если под надзором, более или менее строгим в зависимости от конъюнктуры, могли бытовать шпионские, детективные, спортивные, даже квазиколониальные

³² См. об этом в кн. Л. Геллер, *Вселенная за пределом догмы*, Лондон: OPI, 1985.

³³ См. «Советская научная фантастика в 1958-1959 годах. Материалы дискуссии...», *О литературе для детей*, Л., 1960, вып. 5. С. 328-338. http://www.fandom.ru/convent/138/diskuss_1960.htm

жанровые транспланты³⁴ (вопрос о прибыли беспокоил-таки издательства, особенно после перехода на хозрасчет), то ряд западных или русских дореволюционных жанров изгоняется целиком, и в первую очередь все, что касается эроса, от порнографии до салонной прозы и «розового» романа.

Как мы видели, «популярность» в том западном понимании «народного», о котором говорилось выше, собиралась привиться и на советской почве. Со временем понятия успеха и популярности уступили место не менее многозначным понятиям массовости и унаследованной от старого режима, переосмысленной *народности*, с середины 1930-х годов заложенной вместе с *идейностью* и *партийностью* в концептуальный фундамент соцреализма. Советская «народность» захватывает и фольклорность, черту народного творчества, свойственную всем сталинским аэдам и исполнителям частушек³⁵, и подчинение творчества неким высшим «интересам народных масс»³⁶, и включенность в «общенародную» культуру, и вход в культурную повседневность тех же масс, чем могли похвастаться многие книги на «колхозные и производственные темы», наподобие романов Василия Бабаевского³⁷.

В прежнюю эпоху такой вход обеспечивался путем канонизации: «восходящей», как в случае с Пушкиным, репутация которого долго строилась³⁸, «нисходящей», когда народными песнями становились стихи признанных поэтов, подобно «Двум гитарам»

³⁴ Подробнее см. в моей статье: Leonid Heller, «La littérature de masse en Union Soviétique», в кн.: E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, édс, Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle, vol.III, Paris, 1990.

³⁵ См., напр., суждение Горького о Сулеймане Стальском: М. Горький, О литературе, М.: Сов. писатель, 1937, стр.481.

³⁶ См., напр., изложение сталинских принципов народности в кн. Г. Абрамович, Введение в литературоведение, М.: Учпедгиз, 1953, стр.40-47. Ср. Л. Тимофеев и С. Тураев, сост., Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974, с.48.

³⁷ О функционировании таких романов в колхозном обиходе (избы-читальни, библиотеки, кружки и т. д.) см. Е. Добренко, Формовка советского читателя, М.: Акад. проект, 1997; A. Baudin, L. Heller, Le Réalisme socialiste. Usages à l'intérieur, image à exporter, Peter Lang, Bern, 1998; и др.

³⁸ См. А. Рейтблат, Как Пушкин вышел в гении, М.: НЛО, 2001.

Аполлона Григорьева. Причем уже тогда благоволение государя могло сделать произведение «народным» актом канонизации «сверху», – как это произошло с патриотической пьесой Нестора Кукольника *Рука Всевышнего отечество спасла* (1834). В советское время имеют место все эти процедуры; разумеется, лишь канонизация по указу гарантирует окончательное присвоение качества народности, однако все *признанные советскими* творцы считаются народными по определению и, следовательно, *все* должны давать продукцию наилучшего качества для народного, то есть всеобщего потребления, декларативно не различая между потребителем элитарным и массовым. Соответственно, и творчество самих «масс» выравнивается по шаблону: вся советская самодеятельность курировалась профессионалами и повторяла профессиональные модели.³⁹ «Вкус толпы» вошел-таки в основу соцреализма,⁴⁰ но при условии постоянного перевоспитания. В 1929 году Луначарский, защищая «так называемое легкое искусство», объяснял: «Никто не должен требовать от коммуниста, тем более от всякого рабочего, тем более от всякого гражданина, чтобы он не украшал себе отдыха легким развлечением». Но тут же и настаивал: «...органическая связь между наиболее высокими и сложными формами искусства и низшими непременно нужна».⁴¹ Эта связь реализуется в стремлении, усиливающимся со временем, придать всем легким формам (вплоть до эстрады) тон, соответствующий возвышенно-серьезному самосознанию Нового Человека. Виктор Шкловский так перелагает официальный дискурс позднего сталинизма: «не натуралистическое воспроизведение разговорной речи и не музейное любование языковыми редкостями, а превращение высокой речи в речь повседневную (...) – вот

³⁹ Об этом см. Леонид Геллер, Антуан Боден, «Институциональный комплекс соцреализма», в кн. Х. Пюнтер, Е. Добренко, ред., *Соцреалистический канон*, СПб: Академ. проект, 2000, стр.304-305.

⁴⁰ См., напр., Andreas Guskı, «Der sowjetische Roman als Massenlektüre. zur Rolle des Trivialen in der Prosa des sozialistischen Realismus», in: Eberhard Reissner, hg., *Literatur- und Sprachentwicklung in Osteuropa im 20. Jahrhundert : ausgewählte Beiträge zum Zweiten Weltkongress für Sowjet- und Osteuropastudien*, Berlin Verlag, 1982.

⁴¹ А. В. Луначарский. О массовых празднествах, эстраде и цирке, стр. 167, 170.

цель работы советского писателя над языком.»⁴² Высокая речь должна стать повседневной: вытеснение из жизни обычного, воспринимаемого как низкое, таков один из аспектов советской утопии у власти. То, что касается языка, относится, конечно, и к литературным формам (на практике это достигалось употреблением идеологических штампов и редукцией сюжетности в пользу «дифирамбической» описательности). В определенном смысле одним из ведущих направлений жанровых преобразований в соцреализме было именно возвышение легких жанров – *сублимация* низкой литературы.

Когда были оставлены послереволюционные попытки создать прежде невиданные формы, категории, унаследованные из предыдущей эпохи, стали применяться к «социалистической» жанровой программе. Начиная с 1930-х годов, после ряда споров, советские исследователи воспринимают как данность присутствие в программе «легкой» литературы, которая не требует ни спецификации, ни обобщающего интердисциплинарного подхода. Впрочем, ситуация, как часто случалось в соцреализме, чревата парадоксом. Отвергнув идею таких «идеалистов», как Бенедетто Кроче⁴³, о ненужности чисто номинального понятия жанра для восприятия литературы, советское литературоведение, отводящее много места академическому разговору о видах и типах литературы, строго различающее повествовательные формы (роман, повесть, рассказ, очерк), избегает изучения жанров как топических построений, предпочитая рассуждать о «темах», «героях», «стилях», «течениях». Не исключено, что чрезмерная жанровая спецификация нарушала бы желательный с точки зрения догмы образ спонтанной цельности советской литературы. Лишь к концу перестройки и после падения режима к проблеме массовой литературы вплотную подступают русские социологи и некоторые западные наблюдатели.

Точнее говоря, западные литературоведы давно обратили внимание на русскую и советскую «популярную литературу», в особенности на фантастику и детектив, но делали это – подобно

⁴² В. Шкловский, «О литературном языке», Литературная газета, 1951, 21 июня.

⁴³ См., напр., Paolo d'Angelo, «L'esthétique de Benedetto Croce», Cairn. Revue internationale de philosophie, 2014/2, n° 268.

советским исследователям – от одного жанра к другому, в отрыве от проблематики массовой культуры. Джеффри Брукс, насколько мне известно, первым прямо поставил вопрос о популярном чтении и массовом читателе в России.⁴⁴ Исследования и антологии с разных сторон расширили проблематику⁴⁵, включили в нее советский, а позже и послесоветский период.⁴⁶ В основном описательные, они утверждают как социальное, так и культурное значение популярных форм, носителей общих мифов. Несмотря на это большинство из них, несмотря на постмодернистский уклон, не ставят под сомнение их обособление в сферу, подчиненную культуре элитарной, а в их затребованности последней видят знак эпохи (модернизма или постмодернизма, в зависимости от объекта исследования).

Интересно, что русские социологи, собирая бесценный фактический и статистический материал, относятся к массовой литературе предвзято – может быть, вследствие залива послесоветского пространства второсортной продукцией и ощущения миссии охраны истинной культуры. Так или иначе, они, как правило, резко противопоставляют высокое, элитарное, низкому, массовому. Примером такого «антипостмодернистского» подхода может быть суждение о детективном жанре:

Никогда не будучи признаваемым в качестве законного жанра литературы (детектив всегда “чтиво”, а не “чтение”)

⁴⁴ Jeffrey Brooks, *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

⁴⁵ См., напр., James Von Geldern, Louise McReynolds, eds., *Entertaining Tsarist Russia: Tales, Songs, Plays, Movies, Jokes, Ads and Images from Russian Urban Life, 1779-1917*, Bloomington: Indiana University Press, 1998; Beth Holmgren, *Rewriting Capitalism*, цит. произв.; Birgit Menzel, «Some Reflections on High and Popular Literature in Late and Soviet Russia», в кн.: Pekka Pesonen, Jussi Heinonen (eds.), *Переломные периоды в русской литературе и культуре*, *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VII*, Helsinki 2000.

⁴⁶ См., напр., James van Geldern, Richard Stites, eds., *Mass Culture in Soviet Russia (1917-1953)*, Bloomington 1995; Birgit Menzel, «Formen und Funktionen postsowjetischer Popularliteratur», в кн.: E. Cheauré (Hg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute*, Berlin 2000; Stephen Lovell, Birgit Menzel, eds., *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, München: Verlag Otto Sagner, 2005.

и, следовательно, будучи отмеченным в соответствии со значениями, несомыми им, как низкий, вторичный, периферийный тип литературы, детектив, как и фантастика, никогда не попадает в школьные программы, хотя и является одним из функциональных механизмов системы (...).⁴⁷

Конечно, суждение неверно, давно признаны вхожей в школы классикой Э.А. По, Уилки Коллинз, Г.К. Честертон, Жорж Сименон, одним из самых престижных современных писателей считается Джеймс Эллрой; богата такими примерами и фантастика. Но это не так уж и важно; важнее, что статус жанра бесповоротно закрепляется социологическими «значениями» и пропасть между периферией и центром литературы кажется непреодолимой. При описании же контактов между ними подчас слышен избобличающий тон:

(...) Начиная с романтиков, “открывших” для Европы народное искусство разных стран и цивилизаций, до сюрреалистов, активно осваивавших жаргонную лексику городского “дна”, мотивы уличных граффити, ходовые символы цирка и мюзик-холла, газет и радио, танцулек и киношек, лидерские группировки современного искусства постоянно подпитываются “низовыми”, “площадными” и т.п. жанрами. Со своей стороны, “массовая культура” XX в. (словесная, музыкальная, оформительская) активно вбирает и трансформирует отработанные, отброшенные авангардом образцы.⁴⁸

Опущу комментарий; замечу лишь, что при подобном освещении массовое искусство утрачивает тот автономный потенциал художественности, который признавали в нем Белинский и формалисты.

К проблемам, поставленным формалистами, возвращается в *Структуре художественного текста* (1970) Юрий Лотман. Избегая оценочных суждений и исходя из разницы в отношении между структурой (кодом) произведения и ожиданиями

⁴⁷ Лев Гудков, Борис Дубин, Литература как социальный институт. Статьи по социологии литературы, М.: НЛО, 1994, стр.149.

⁴⁸ Борис Дубин, «Словесность классическая и массовая: литература как идеология и литература как цивилизация», в его кн. Слово – Письмо – Литература. Очерки по социологии современной культуры, М.: НЛО, 1997, стр. 314-315.

потребителя, он описывает два типа эстетики. Первый «основывается на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему “правил” моделями-штампами» (с понятия «штамп» снят отрицательный оттенок: «штампы в искусстве – не ругательство, а определенное явление...»).⁴⁹ Второй тип возникает, когда ожиданию читателя «художник противопоставляет свое оригинальное решение, которое он считает более истинным». В рамках эстетики *тождества* живут фольклор, средневековое искусство, комедия дель арте, классицизм; эстетика *противопоставления* «наиболее яркое выражение получает в искусстве реализма» (Лотман не касается открыто, вероятно из цензурных соображений, искусства модернизма, но имеет в виду и его). В мире эстетики противопоставления, где каждое произведение устанавливает свой особый контакт с читателем, значение жанров должно сходиться на нет, – так, как это представляли себе Кроче, Валери или Бланшо. Жанры «массовой культуры» с их усиленной установкой на читателя, основанные на штампах (или «формулах», как несколько позже назвал их Джон Кавельти), более сюжетные и эксплицитные в своих структурах, принадлежат, конечно, к первому типу, к эстетике тождества.⁵⁰

Затем Лотман меняет позицию. Он дает новое развитие идее формалистов о развитии литературы в результате борьбы между ее старшими и младшими линиями. «Современность, говорит он, создает два идеальных образа высокой литературы.»⁵¹ Критика и теория создают первый, вырабатывают более или менее соответствующие этому идеалу нормы функционирования и вытесняют то, что им не подчиняется. Ненормативные формы живут, составляя контекст и запас ресурсов для литературной эволюции: престижное, но маргинальное или запрещенное творчество новаторов или диссидентов, низко оцениваемая неумелая, дилетантская

⁴⁹ Юрий Лотман, Структура художественного текста, Искусство: Москва, 1970, стр.350.

⁵⁰ Там же, стр. 353, 354, 358-359.

⁵¹ Его же: «Массовая литература как историко-культурная проблема» (1991), в кн. О русской литературе, «Искусство-СПб»: СПб, 1997, стр.820.

писанина, наконец, продукция *массовая*, предназначенная для широкого непривередливого читателя, и разделяющая, как считает ученый, судьбы отверженной литературы. На особом положении остается фольклор, от него массовые жанры отличаются тем – и это важно, – что представляют собой не «естественное», автономное явление, а эпифеномен высокой литературы.

Ибо второй ее образ возникает как «грубо упрощенное» отражение первого «в сознании массового потребителя». На основе этого искаженного образа и развивается массовая литература, обладающая «двумя взаимно противоречащими признаками». Самая распространенная часть литературы, она воспринимается как полноценная ее читателями, но с точки зрения работающих норм оценивается как «плохая», «грубая», «устаревшая» или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая». ⁵²

Когда высокая литература переживает кризис, вызванный расхождением ее практики с закрепленным ею самой идеальным образом, растет значение резерва:

Теоретическая самооценка литературы выполняет двойную роль: на первом этапе данной культурной эпохи она организует, строит, создает новую систему художественного общения. На втором – тормозит, сковывает развитие. Именно в эту эпоху активизируется роль массовой литературы – имитатора и критика литературных догматов и теорий. ⁵³

Такую позицию трудно совместить с идеей двух эстетик, формирующих разные, но в оценочном плане эквивалентные художественные системы. Сделаю это с целью наглядной проверки сказанного и, как и прежде, без претензии исчерпать тему, объединив выделенные мной элементы лотмановской концепции. Приспособлю для этого, несколько изменив, излюбленный структуралистами, заброшенный, но все еще пригодный для визуализации понятий инструмент – таблицу с двумя входами. Лотмановские

⁵² Там же, стр.821.

⁵³ Там же, стр.825.



фиг. 3

категории размещаются в двух рубриках по горизонтали (две эстетики) и двух по вертикали (два множества: формы канонические, подчиненные нормам, и формы вытесненные, ненормативные).

В этой достаточно искусственной таблице, где вектор оценки соответствует шкале ценностей современной культуры, ставящей эстетику противопоставления выше эстетики тождества, место массовым жанрам нашлось по соседству с некачественной продукцией. Утверждению главенства элитарных норм вторит закрепление за массовой литературой роли плохого «имитатора» высокой (под «критиком» в приведенной цитате подразумевается результат перевода высоких норм, взгляд на который позволяет «высокому» критику отлаживать эти нормы).

Причину кризиса старших линий литературы формалисты усматривали в «автоматизации» их поэтики, что вело к утрате ею эстетической действенности, а обновление шло, как уже упрощая резюмировал Борис Томашевский, через «проникновение в высокий жанр приемов низкого жанра»⁵⁴. Если читать Лотмана в ракурсе нашей темы, кризис является следствием *догматизации* самосознания и самооценки высокой литературы, а спасает от него самокорректировка норм, произведенная на основе их отражения

⁵⁴ Борис Томашевский, Теория литературы. Поэтика (1925), М.: Аспект Пресс, 1999, стр.138.

в кривом зеркале массовой литературы. Дискурс – критико-теоретическая авторефлексия – играет роль более активного фактора эволюции, чем поэтическая практика. Более того: он социально детерминирован: «Понятие “массовой литературы” – понятие социологическое. Оно (...) определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов». Нормы же создают те, кто принадлежит «к высокой культуре эпохи».⁵⁵ Таким образом элита утверждает себя дважды, через высокий образ себя и через свое остающееся под контролем отражение, «массовому сознанию» отказано в способности произвести собственный дискурс, а массовой литературе в самодовлеющем существовании. Элита рисует контуры «массовой литературы», вытесняя в нее то, что не соответствует превалирующей норме (вкусу). Примерно то же – без эволюционной подоплеки – мы видели в западных концепциях, считающих массовую литературу конструктором властителей вкуса.

От этой точки зрения не очень далеко до теории Пьера Бурдьё, влияние которой сказалось и на указанных концепциях. Бурдьё резко разделяет две области культурной продукции, узкую и массовую; первой управляют институциональные законы, второй законы экономические.⁵⁶ Казалось бы, перед нами независимые сферы; однако, если присмотреться, все законы служат интересам тех же актеров, представляющих те же социально-экономические группы. Игры литературных кружков и персональная тактика при определении писательского профиля, издательская политика и стимулирование моды на темы, жанры, авторов, – вся динамика литературного поля, так хорошо описанная Бурдьё, сводится в конечном итоге к борьбе за утоление жажды власти, *libido dominandi*, которая нивелирует разницы между сферами. Везде царят, прямо или опосредованно, законы элиты (буржуазной, разумеется). Неудивительно, что в искусстве соцреализма Бурдьё усмотрел выражение «бессознательного идеала группы мещан-аппаратчиков,

⁵⁵ Юрий Лотман, «Массовая литература как историко-культурная проблема», цит. ст., стр.819.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», L'Année sociologique, 1971, n°22.

которые выдают свой страх перед реальным народом, отождествляя себя с народом идеализированным»,⁵⁷ – иначе говоря, только лишь выражение настроений и вкусов партийных властей. И социолог немедленно добавляет, что такая же операция *подмены субъекта* кроется в системе «популярной культуры»: она представляет не народ, а элиты, играющие понятием народа для сохранения своей власти.

Взгляды Лотмана и Бурдьё не совпадают; они часто противоположны (так, криптомарксист Бурдьё верит в реальность «народа» и его культуры, более подлинной, чем элитарная, а для Лотмана элита и есть носитель настоящей, высокой культуры), их роднит, однако, детерминистская идея властвования высокого образца культуры и неавтономности культуры массовой. Сказанное не значит, что идея ложна; в какие-то исторические моменты она может соответствовать реальности. Просто построенная на этой идее теория менее мощна, чем теория, постулирующая – как теория формалистов – разность культурных образцов и художественную жизнеспособность массовой культуры. Первая является частным случаем второй, в парадигме, которую та предлагает, она занимает пустую или инверсированную клетку.

Чем являлся плутовской роман на фоне культуры XVII–XVIII веков и литературы классицизма, если не «популярным жанром»?⁵⁸ Однако назвать его грубой имитацией высокого образца имеет мало смысла, считать бесплодным тем более; в конце концов из него вышел роман нравов, потом реалистический роман XIX века, – да и не только: уже Лесаж повернул жанр в сторону фантазии и фантастики, а Потоцкий придал ему метафизическую универсальность.

Если же определять массовые жанры как творчество, вытесненное блюстителем вкуса, если помещать их, как это делает Лотман, в пространство «отверженной литературы», нельзя не вспомнить ту общеизвестную переоценку подавленных,

⁵⁷ Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris: Les Editions de minuit, 1987, p. 196.

⁵⁸ См. авторитетное мнение в кн.: Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* (1895), Paris: Hachette, 21e éd., 1929, p.670-671.

неофициальных традиций, которую произвел Михаил Бахтин своими анализами романа и мениппеи.

Наше время задействовало другие клетки парадигмы. Модернизм и постмодернизм выводят массовую литературу из подчинения высокой, и при этом так перераспределяют «символический капитал», пользуясь термином Бурдьё, что подчас второй выгодно следовать за первой и подражать ее ухваткам. Мы давно знаем, что «эпоха технической репродукции» лишила произведение искусства сакрально-неповторимой «ауры». ⁵⁹ Со времен дадаистов и Дюшана искусство занято десакрализацией, лишаяющей основания понятия копии, подлинника, шаблона. Таковы опыты Энди Уорхола, такова работа художницы Стуртевант, не создавшей ни одной оригинальной вещи, а вручную воспроизводившей творения современников. ⁶⁰ Подобным использованием готовых объектов заняты сейчас и апроприационисты, и молодые художники такие, как Мишка Хеннер, работающие с визуальными запасами интернета. ⁶¹ Та же линия видна в кино с техникой «фаунд футедж», в музыке с «семплированием». И, конечно, уже Борхес со всей остротой поставил проблему подлинности в литературе. Иначе говоря, вряд ли можно опираться сегодня на понятия копии или имитации модель массовой литературы.

И все же ключ для подхода к ней мы найдем в лотмановской концепции, независимо от того, насколько верно она отражает литературный процесс. Эстетика противопоставления и эстетика тождества не исключают друг друга. ⁶² Внутри первой трафаретность

⁵⁹ Вальтер Беньямин, «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», в его кн. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*, М.: Медиум, 1996.

⁶⁰ См. о ней, напр., Bruce Hainley, «Erase and Rewind: Elaine Sturtevant», *Frieze*, Issue 53, June–August 2000: http://www.frieze.com/issue/article/erase_and_rewind/; Lena Maculan (Ed.). *Sturtevant. Catalogue Raisonné* (Frankfurt/Main: Museum für Moderne Kunst and Ostfildern Ruit: Hatje-Cantz, 2005).

⁶¹ См. о нем: https://en.wikipedia.org/wiki/Mishka_Henner; Colin Pantal, «Less is More: Mishka Henner's take on Robert Frank's classic», *British Journal of Photography*, 16 May 2012.

⁶² Юрий Лотман, *Структура художественного текста*, стр. 357.

кажется враждебной, «низко художественной». Но если продолжить мысль Лотмана (и формалистов), многократно предложенное «оригинальное решение» художника неизбежно тоже утрачивает оригинальность. И остается жить в литературе ценой перехода либо на служебную роль, либо в область эстетики тождества. В этой области, говорит Лотман, предельная унификация элементов компенсируется предельной свободой их сочетания⁶³ (именно правила сочетания интересовали в первую очередь формалистов). Оттого не все стереотипы лишаются эстетического заряда. Часть их автоматизируется внутри окостеневшего композиционного шаблона, другая часть освежается импровизацией, игрой перерасстановок.

Потому (вывод не совсем совпадает с мнением Лотмана) «штампованные» жанры не только в прошлом, но и сегодня сохраняют и жизненность, и привлекательность. При такой моделизации, которая возвращается к началам формализма, нет нужды ни в оценочном иерархизировании жанров и поэтик, ни в противопоставлении оригинального творчества имитации для того, чтобы обрисовать специфику массовой литературы.

⁶³ Там же, стр. 358.

*И. И. Степанченко
(Харьков)*

ПАРАДИГМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛЕКСИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЕГО СОДЕРЖАНИЯ

*Дорогому Леониду Генриховичу
с глубочайшим уважением и любовью*

Лексика поэтического произведения постоянно была в центре внимания лингвистов, анализирующих художественный текст. Чаще всего предметом анализа становились функции определенных лексических разрядов парадигматического типа (синонимов, антонимов, паронимов, отдельных лексико-семантических групп, например, цветообозначений и т. п.).

В современной филологии происходит смена научных направлений. На передний план выдвигается антропоцентрическое направление, согласно канонам которого язык рассматривается не сам в себе, а в тесной связи с человеком, как составная часть человеческой деятельности. Соответственно наука о языке превращается в часть науки о человеке, раздел человековедения.

Смена научных направлений не могла не отразиться на методах и приемах исследования поэтического текста, в частности – на сущности парадигматического анализа лексики. Цель данной статьи – описать основы методики парадигматического анализа лексики поэтического произведения в рамках т. н. функционального подхода, который является составной частью антропоцентрического направления.

Не рассматривая специально специфику функционального подхода, принципиально отличающую его от структурального¹,

¹ Подробнее см. об этом в: Степанченко И. И. Функционализм как альтернативная лингвистическая парадигма. Киев: «Українське видавництво», 2014. 200 с

отметим лишь отдельные его черты, которые напрямую связаны с парадигматическим анализом лексики.

При функциональном подходе текст и его единицы рассматриваются не автономно, а как единицы коммуникативного акта АВТОР – ТЕКСТ – ЧИТАТЕЛЬ. При этом сущность коммуникативного акта сводится не в передаче определенного мыслительного содержания (рассматриваемого в широком смысле как понятия, образы, эмоции), закодированного при помощи языка, а в генерировании содержания текста в сознании читателя в процессе восприятия материальной (буквенно-звуковой) формы на основе читательского тезауруса, т.е. различных сторон его личностного опыта.

Содержание художественного текста всегда вариативно. Степень вариативности содержания, как и степень его стабильности, инвариантности, определяется двумя факторами: 1) различием тезауруса воспринимающих (личностных, возрастных, гендерных, социокультурных и т.д.); 2) особенностями организации буквенно-звуковой формы текста, воспринимаемой участниками коммуникации. Последняя была определена количеством возможностей различного объединения текстовых единиц в парадигмы и установление отношений между парадигмами.

Будучи отражением действительности в сознании реципиента, текст строится по определенным законам языка. В содержании текста вычленяются два взаимосвязанных уровня: 1) собственно языковой – уровень вербальных образов (образов буквенно-звуковой формы слов) и связей между ними в рамках системы того или иного языка и 2) образно-понятийный – уровень «предметных» образов (образов явлений, ситуаций действительности и связей между ними в опыте реципиентов). Связь между этими уровнями носит сложный характер и не сводится к отношениям семиотической репрезентации и кодирования.

Содержание текста с антропоцентрической точки зрения – это «совмещение» отражения буквенно-звуковой формы текста и «картины мира» в мышлении воспринимающих. М. Н. Правдин рассматривает сходство действительности и ее изображения

в процессе восприятия текста на двух уровнях: на уровне конкретно-чувственного образа и на уровне абстрактных связей между образами². Текст, при восприятии которого «осью симметрии» между действительностью и буквенно-звуковой формой по преимуществу является образ, может быть назван проективным. Если сходство действительности и ее изображения устанавливается по преимуществу на уровне понимания, связей между образами, текст относится к числу концептуальных.

Как отмечал Ю. Н. Караулов, «текст соотносится с действительностью в парадигматике»³. В избранной антропоцентрической (функциональной) модели анализ текста – это попытка моделирования процесса восприятия текста реципиентом.

В процессе восприятия текста происходит его переструктурирование: от системы последовательно, линейно связанных друг с другом вербальных образов реципиент переходит к системе «предметных» образов, организованных в парадигмы как определения одного или близких понятий или генерирующие однопорядковые «предметные» образы. Система взаимосвязанных парадигм, т.е. гиперпарадигма, рассматривается как содержательная сторона текста, а процесс воссоздания реципиентом гиперпарадигмы как интерпретация текста.

На образно-понятийном уровне соотносятся друг с другом единицы, расположенные дистантно. При этом последовательно «линейные» связи между чувственно воспринимаемыми элементами буквенно-звуковой формы текста и связи между генерируемыми словами «предметными» образами в речемыслительном процессе не совмещаются. Иными словами, вербальные образы текста на языковом уровне и генерируемые ими на образно-понятийном уровне «предметные» образы противопоставляются друг другу как синтагматическая и парадигматическая системы.

Проиллюстрируем сказанное примером формирования системы парадигм (гиперпарадигмы) двух стихотворений С. Есенина.

² Правдин М. Н. Анализ содержательной структуры текста // Сб. научн. трудов / МГПИИЯ им. М. Тореза. М., 1976. Вып. 103. С. 91-102.

³ Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус читателя. М.: Наука, 1981. С. 203.

Стихотворение «Береза» относится к текстам проективного типа. В процессе рецепции текста читатель переходит от линейного, синтагматического восприятия текста на языковом уровне (слова, связанные друг с другом по законам русского языка воспринимаются последовательно, одно за другим) к выделению системы взаимодействующих рядов «предметных» образов.

В гиперпарадигме стихотворения «Береза» взаимодействуют несколько частных парадигм. Природа и человек образуют здесь один мир, поскольку *береза* и *заря* персонифицированы, человек и природа в равной мере наделены способностью чувствовать.

Цветовая парадигма: *белая; снег; словно серебро, белой; снежная кайма; горят; в золотом огне; заря; новое серебро.*

Звуковая парадигма: *сонная тишина.*

Тактильная парадигма: *пушистый; кисти; бахромой.*

«Приглушенность» признаков и действий: *принакрылась; лениво; сонная.*

Парадигма состояния и его изменения: *принакрылась; распустилась; горят; обсыпает (новым серебром).*

Парадигма пространственно-временных координат: *под моим окном; заря, обходя кругом.*

Парадигматическую организацию этого текста условно можно назвать комплиментарной. Отдельные парадигмы дополняют друг друга, формируя в сознании читателя не только зрительный образ березы, но и образ звуковой, образ тактильный. Содержание произведения – это формирование единого в своей изменяющейся многоликой приглушенности образа березы и соответствующего настроения, с ним связанного. Выделенные парадигмы не находятся в отношении образно-понятийной зависимости друг от друга. Внутренняя связь между парадигмами может быть в какой-то степени аналогична сочинительным отношениям перечислительного типа в синтаксисе. Гиперпарадигма при очевидном наличии внутренней связи между отдельными парадигмами строится по схеме «1 и 2 и 3 и 4», образуя открытую структуру. Можно предположить, что такого типа отношения, видимо, присущи текстам

по преимуществу проективного типа, в которых связь с действительностью устанавливается на уровне конкретного образа.

Стихотворение С. Есенина «Отговорила роща золотая» относится к текстам концептуального типа. Связь между парадигмами здесь носит иной характер, парадигмы являются несамостоятельными, они находятся в отношениях подчинения, зависимости друг от друга.

Глобальной антитезой, на которой строится стихотворение, является антитеза БЫЛОЕ – НЫНЕ, МОЛОДОСТЬ – УВЯДАНИЕ. Лирический герой анализирует эти противопоставления, стараясь осмыслить и прочувствовать свое место в течении времен. В произведении представлена широкая гамма оценок – от отчаяния до надежды.

Лексика стихотворения на образно-понятийном уровне объединяется в несколько парадигм: **ПРИРОДА**: РОЩА ЗОЛОТАЯ, БЕРЕЗОВЫЙ ЯЗЫК, ПРОЛЕТАЮЩИЕ ЖУРАВЛИ, КОНОПЛЯНИК, ШИРОКИЙ МЕСЯЦ, ГОЛУБОЙ ПРУД, ГОЛАЯ РАВНИНА, СИРЕНЕВАЯ ЦВЕТЬ, РЯБИНА КРАСНАЯ, САД, ВЕТЕР, ДЕРЕВО РОНЯЕТ ЛИСТЬЯ; **МИР ЮНОСТИ**: ЮНОСТЬ ВЕСЕЛАЯ, ПРОШЕДШЕЕ, РАСТРАЧЕННЫЕ НАПРАСНО ГОДА, ЦВЕТЬ ДУШ; **МИР НАСТОЯЩЕГО**: СТОЮ ОДИН, ПОЛОН ДУМ, РОНЯЮ СЛОВА, СТРАННИК; **ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНАЯ ПАРАДИГМА, ОТНОСЯЩАЯСЯ К ОБОИМ МИРАМ**: ОТГОВОРИМ, ПЕЧАЛЬНО, НЕ ЖАЛЕЮ НИ О КОМ, НЕ ЖАЛЬ, НЕ МОЖЕТ СОГРЕТЬ, НЕНУЖНЫЙ, ТИХО, ГРУСТНЫЕ СЛОВА, ВЕСЕЛЫЙ ЯЗЫК, ВЕСЕЛАЯ ЮНОСТЬ.

В есенинской поэтике взаимодействие двух миров – мира природы и мира человека – является одним из средств анализа поэтических антиномий: природа очеловечена, человек наделен качествами природных явлений.

Первая строфа начинается с развернутой метафоры:

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком.

Колоративный эпитет ЗОЛОТАЯ задает эмоционально-оценочную тональность всему стихотворению. Усиливает эту тональность

инверсия, постпозиция прилагательного. ЗОЛОТОЙ – это цвет смерти и бессмертия, торжественности и величия.

Начальные строки воспринимаются прежде всего как пейзажная зарисовка. Язык берез – это язык яркой зелени, язык лета. Этот язык оценивается лирическим героем как ВЕСЕЛЫЙ. На смену веселью пришла печаль (И ЖУРАВЛИ, ПЕЧАЛЬНО ПРОЛЕТАЯ, УЖ НЕ ЖАЛЕЮТ БОЛЬШЕ НИ О КОМ), пришла осень. Выбор сделан, и, хотя отлет печален, как печально любое расставание, нельзя жалеть о естественном ходе событий. Далее этот мотив будет подхвачен лексическим повтором НЕ ЖАЛЬ в III и IV строках (НО НИЧЕГО В ПРОШЕДШЕМ МНЕ НЕ ЖАЛЬ... НЕ ЖАЛЬ МНЕ ЛЕТ... НЕ ЖАЛЬ ДУШИ...).

I строфа подготавливает перевод разговора в человеческий план: РОЩА ОТГОВОРИЛА (ВЕСЕЛЫМ) ЯЗЫКОМ, ЖУРАВЛИ НЕ ЖАЛЕЮТ НИ О КОМ. ОТГОВОРИЛА и ПЕЧАЛЬНО развивают оценочную тональность I строфы. И на этом эмоциональном фоне мотив НЕ ЖАЛЕЮТ звучит некоторым диссонансом, создавая своеобразную антиномию. Этот мотив подхватывается следующей строфой, переносящей читателя в мир человека. Таким образом парадигма ПРИРОДА и парадигма ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ оказываются взаимосвязанными.

Эти две парадигмы в первых четырех строках, тесно соприкасаясь, в то же время не утрачивают своей относительной самостоятельности: в стихотворении последовательно сменяют друг друга размышления лирического героя и описания природы. Точкой пересечения названных парадигм прежде всего является связь с парадигмой эмоционального состояния.

Постепенно эти парадигмы все более и более сближаются. Первое соприкосновение их – в IV строфе в строке

Не жаль ДУШИ СИРЕНЕВУЮ ЦВЕТЬ.

Прямое же соединение – в сравнении V строфы:

Как дерево роняет тихо листья,

Так я роняю грустные слова.

После того как обозначена точка пересечения указанных парадигм, они сливаются воедино, утрачивают свою автономность. В У1 строфе

И если время, ветром разметая,
Сгребает их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком

эмоциональный накал стиха достигает максимума. Особую роль в ней играют знаки препинания (многоточия). Предположение, высказанное в первых двух строках, вызывает у лирического героя чувство несказанной боли, выраженной в неожиданной паузе (и через два слова в другой паузе). Эмоциональный накал ощущается читателем и благодаря нарушению плавности, гладкости синтаксической структуры последнего предложения, введения разговорного элемента ТАК с паузой после него. Лирический герой как бы колеблется, не уверен в том, какой ответ дать, и лучшим вариантом ответа ему представляется возврат читателя к началу стихотворения, к новому витку осмысления его содержания, при котором текст уже будет восприниматься «от конца к началу» и каждый его образ будет «пропитан» образно-понятийной структурой всего стихотворения, обогащен ею.

Ответ на вопрос в последней строфе – это все стихотворение: уход в небытие стихов лирического героя – естественный процесс, подобный тому, что происходит в природе и в жизни вообще. Любое обновление естественно. В этом лирический герой пытается убедить самого себя, отвечая на вопрос в диалоге со своим оппонентом – вторым «я».

Но в то же время превращение стихов лирического героя в «ненужный ком» чревато гибелью поэта. Лирического героя уже не будет тогда, когда время сотрет в памяти людей его творчество. Поэтому объяснения нужно давать не самому себе, а тем, кто останется после него. Отсюда и «двойная обращенность» монолога лирического героя – к самому себе и к потомкам.

Ответ на вопрос КОГО ЖАЛЕТЬ? неоднозначен. С одной стороны, мир человека – это частица включенного в вечное движение мира всего сущего. СТРАННИКАМИ в мире оказываются и ЖУРАВЛИ, и РОЩИ, и ЛЮДИ – КАЖДЫЙ. Все происходящее в природе естественно, следовательно, и увядание человека так же естественно. Мотив ПУТИ, встречающийся во многих есенинских стихотворениях, подчеркивает преходящий характер всего сущего:

Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.

Возвращение к истокам хотя и благо для поэта, но это лишь эпизод на длинном ПУТИ, позволяющий только сделать остановку, задуматься, попытаться осмыслить сам ход движения, понять, что человек обрел в мире лишь временный приют. В размышлениях поэта и отражение судьбы поколений, прошедших через тяжелые испытания, и утверждение бесценности человеческого существования.

С другой стороны, такой путь – это путь в одиночестве: СТОЮ ОДИН (ср.: А я пойду один // К неведомым пределам...).

Трагизм одиночества лирического героя передан через зрительный образ осенней бескрайней равнины, над которой ветер гонит на юг последние журавлиные стаи, и на этом фоне – одинокой фигуры поэта.

Размышления лирического героя – это остановка перед уходом. ВЕТЕР, который уносит журавлей, через две строфы будет осмыслен как ВЕТЕР ВРЕМЕНИ (У1 строфа). Слияние двух парадигм – мира природы и мира человека – дает ключ к подтексту, к скрытому плану стихотворения.

Есенинские описания природы двуплановы. Первый план – это точные пейзажные зарисовки:

И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком...

Не случайно и упоминание о коноплянике. Конопляник – огород или поле, на котором остались неубранными растения, – своего

рода символ тоски, одиночества, ненужности. Именно эти точные детали пейзажа формируют второй план содержания стихотворения, связывают парадигмы природы и человека.

ШИРОКИЙ МЕСЯЦ НАД ГОЛУБЫМ ПРУДОМ, который вместе с коноплянником вспоминает ушедших, – это опустевший дом, родина (голубой цвет, как правило, в стихах Есенина – цвет Руси). Во II строфе заданы пространственные координаты родного дома по горизонтали и вертикали: ГОЛУБОЙ ПРУД и ШИРОКИЙ МЕСЯЦ НАД НИМ. Это мир устойчивый, симметричный. Контрастный цвет – ГОЛУБОЙ и ЗОЛОТОЙ, красивый и яркий, подчеркивает заданные пространственные характеристики, создает ощущение прочного, незыблемого, вечного. А рядом – динамика: образ странника, дороги, мгновения, времени.

Еще одной точкой пересечения парадигм природы и человека оказывается эпитет ВЕСЕЛЫЙ – ВЕСЕЛЫЙ язык весны и лета, которым ОТГОВОРИЛА РОЩА ЗОЛОТАЯ. Этот же эпитет в размышлениях лирического героя характеризует ЮНОСТЬ.

Так от строфы к строфе в стихотворении развивается оппозиция БЫЛОЕ – НЫНЕ. На эти две части распадается пространство (ПУТЬ) и время в художественном мире лирического героя. В IY строфе данное противопоставление связано с образами СИРЕНИ и РЯБИНЫ. СИРЕНЬ – весенние цветы, отсюда ДУШИ СИРЕНЕВАЯ ЦВЕТЬ – символ молодости, обращенности в будущее. КРАСНАЯ РЯБИНА – сочетание, вызывающее прямо противоположные ассоциации. Созревание рябины связано с осенью, увяданием, тоской. Красный цвет создает тревожное настроение, напоминает о страдании. Этот образ подкрепляется IY строкой IY строфы:

Но никого не может он согреть.

Общая антитеза, лежащая в основе стихотворения, раскрывается рядом более частных антитез. Анализируемый образ горящего костра красной рябины также характеризуется внутренней противоречивостью: ГОРИТ КОСТЕР – НЕ ГРЕЕТ. Наметившееся в предыдущих строках соприкосновение мира природы и мира

человека позволяет читателю восстановить соответствующую параллель из другого мира: в душе лирического героя те же порывы, но они бесплодны. Поэт остался один, наедине со своей поэзией, и в этом его трагедия.

У строфа более оптимистична. То, что костер рябины НЕ МОЖЕТ НИКОГО СОГРЕТЬ, имеет и положительную сторону: рябиновые кисти останутся жить. Поскольку соприкосновение двух миров уже произошло, можно отнести это оптимистическое заключение и к миру лирического героя. Останется надежда на его возрождение. Однако намек на возможность возрождения еще не означает обязательности этого возрождения, тем более что последняя строка звучит достаточно пессимистично. Лирический герой остался в состоянии внутреннего разлада. Кризис не миновал, он стал более приглушенным в силу своей осмысленности. Поэзия зрелого Есенина – это поэзия «с загадкой». В стихотворениях последнего периода акценты четко не расставлены. Текст оставляет немало возможностей для разночтений, разного понимания многих аспектов его содержания.

Мир былого в стихотворении также оказывается не цельным. С одной стороны, ЮНОСТЬ ВЕСЕЛАЯ, ДУШИ СИРЕНЕВАЯ ЦВЕТЬ, с другой – ГОДЫ, РАСТРАЧЕННЫЕ НАПРАСНО, и в самом утверждении НО НИЧЕГО В ПРОШЕДШЕМ МНЕ НЕ ЖАЛЬ содержится намек на то, что лирическому герою есть о чем жалеть.

Парадигматический анализ лексического строя стихотворения позволяет сделать вывод об отсутствии однозначной расстановки оценочных акцентов. Развитие поэтических антиномий в художественном мире лирического героя не приводит к их синтезу. Раздвоенность художественного мира не исчезает в конце стихотворения, что открывает перед читателем возможность самому предугадать вероятный исход, развить ту или иную сторону противопоставления.

Таким образом, стихотворение представляет собой анализ антиномии МОЛОДОСТЬ – УВЯДАНИЕ. Взаимосвязь соответствующих парадигм осуществляется в основном благодаря связи

с парадигмой ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ. Временные пласты, мир природы и человека связаны по преимуществу за счет соотносительности с третьей парадигмой – парадигмой неоднозначной оценки той или иной стороны антиномий. Именно эта прямо выраженная оценочность придает стихотворению концептуальный характер и обуславливает связь остальных парадигм зависимостью от оценочной парадигмы.

Проведенный анализ парадигматической организации произведений С. Есенина позволяет отчасти подтвердить гипотезу, согласно которой степень зависимости друг от друга парадигм текста и степень его проективности/концептуальности оказываются взаимосвязанными параметрами. Степень взаимозависимости частных парадигм в составе гиперпарадигмы и степень проявления концептуального характера текста предстают как коррелирующие признаки. Проведенный анализ двух стихотворений свидетельствует о том, что усиление концептуального начала влечет за собой большую степень зависимости друг от друга частных парадигм в составе гиперпарадигмы текста. Если следовать нестрогой аналогии с синтаксисом, можно утверждать, что парадигматическая организация проективных текстов ближе к паратаксису, концептуальных – к гипотаксису.

СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ Л.Г.ФРИЗМАНА (2010–2015)

*Продолжение списка, опубликованного в издании
«Наука и жизнь» (Харьков, 2010)*

КНИГИ

40. Уроки Страхова. Харьков: Майдан, 2012 – 188 с. (Соавтор – Т. В. Ведерникова).
41. Пушкин А. С. Избранное (сост. и вступ. статья). Харьков: Ранок, 2013. – 736 с.
42. Борис Чичибабин В стихах и прозе. М.: Наука, 2013 – 567 с. (Подгот. изд., статья, примечания) (Соподготовитель – Л. С. Карась-Чичибабина).
43. Многообразие и своеобразие Юлия Кима. Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2014 – 212 с. (Соавтор – И. В. Грачева).
44. М. П. Погодин. Марфа, посадница новгородская. М.: Наука, 2014 – 368 с. (Подгот. изд., статья, примечания) (Соподготовитель – К. В. Бондарь).
45. Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе. Харьков: Фолио, 2015 – 509 с.
46. Евреи в произведениях русских писателей. Избранные тексты (Составление и вступ. статья) (в печати)
47. Остроумный Основьяненко (в печати)
48. Г. Ф. Квитка-Основьяненко. Малороссийские повести. Пан Халявский (Подгот. изд., статья, примечания) (в печати).

СТАТЬИ И ДРУГИЕ ПУБЛИКАЦИИ:

474. Лишний человек как феномен русской жизни и литературы XIX века // Радуга, 2010. № 3, с.98-113.

475. Воспоминания о войне // І доки є пам'ять у людей: Народні оповідання про Велику Вітчизняну війну.– Харків, 2010, с. 358-362.
476. Ученый и человек // Семен Дмитриович Абрамович. Науковець. Митець. Особистість. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2010, с. 52.
477. Самойлов, каким он был // Русский язык, литература и культура в школе и вузе, 2010, № 4, с. 5-6.
478. Сталин = Гитлер? // 2000, 2010, № 34 (27.08-2.09).
479. «Астория» – позор Крыма // 2000, 2010, № 37 (17-23.09).
480. Пушкин в оценках Боткина // Болдинские чтения. 2010. Саранск, 2010, с. 157-164.
481. Если уж сняли трамвай... // Время, 2010, № 210, 12 ноября.
482. От редактора // Блок и русская литература. Харьков, 2010, с. 3-4.
483. Необходимые возражения // 2000, 2011, № 1-2, 14-20 января.
484. Наследство, с которым мы не знаем, что делать // Время, 2011, № 9, 20 января.
485. Многоликий профессор // 25-ый подъезд. Харьков, 2011, с. 56-60.
486. Уроки Рейсера // Науковий вісник Ізмаїдського державного гуманітарного університету. Випуск 29, Ізмаїд, 2010, с. 145-148.
487. Романтизм и Жуковский в оценках Горького // Жуковский. Исследования и материалы. Вып. 1. Томск : Изд. ун-та, 2010, с. 271-284. Соавтор – О. А. Писарева.
488. Почему «ёлка» меня радует. Русский язык при новой власти // 2000. 2011, 25-31 марта.
489. Время «зоологических» националистов прошло // Крымская правда, 2011, 20 апреля.
490. Да здравствует Ландик? // Время, 2011, 15 сентября.
491. Белгород. Харьков. Белинский // Время, 2011, 22 сентября.
492. Политический подтекст неполитических стихов Окуджавы // Русский язык и литература. Проблемы изучения и преподавания в школе и в вузе. 2011. Киев, 2011, с. 433-437.
493. Белинский и романтизм // Два века русской критики: Материалы Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения В. Г. Белинского. Белгород-Харьков, 2011, с. 5-9.
494. В обход сути дела // 2000, 2011, 4-11 ноября.

495. Обаяние Аникста // Шекспировские чтения 2008/2010. М.: Изд. Московского гуманитарного ун-та, 2010, с. 27-31.
496. Слово об Андрее Гришунине // Шахматовский сборник, Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011, с. 399-402.
497. Русский язык – язык большинства // Русский мир. Украина 2011, 7 июня.
498. Гражданственность Булата Окуджавы // Вектори розвитку сучасного літературного процесу, Одесса, 2011, с. 287-395.
499. О творческой биографии И. В. Козлика // И. В. Козлик. Бібліографічний покажчик. Івано-Франківськ, 2011, с. 22.
500. Слово о Рейсере // Республиканская научно-практическая конференция «Инновации в сфере библиотечного дела. Бумажные и электронные книги: соперничество или взаимодействие». Самарканд-Ташкент, 2011, с. 225-228.
501. Творческая декларация поэта // Радуга, 2011, № 11-12, с. 146-159.
502. Голосование обманутых // 2000, 2012, 13 января.
503. Забор им уже не сломать // 2000, 2012, 3 февраля.
504. Русский язык при новой власти // Информационный вестник Форума русистов Украины. Вып. 15. «Русский язык и Русский мир в эпоху глобализации. Симферополь, 2012, с. 5-13.
505. Поэтическое завещание Чичибабина // И слово ваше отзовется. Донецк, 2012, с. 598-602.
506. Кому присуждать Нобелевские премии мира // Ванкувер Экспресс, 2012, 24 марта.
507. Нобелевскую премию мира – инициаторам войны? // 2000, 2012, 20 апреля.
508. На Западе собственные имена не склоняются // Время, 2012, 11 мая.
509. Марк Черняков: портрет без ретуши // Время, 2012, 22 мая.
510. Два прочтения «Горя от ума» // Ванкувер Экспресс, 2012, 5 июня.
511. Два прочтения «Горя от ума». К 150-летию первой полной публикации комедии // Радуга, 2012, № 5-6, с. 122-128.
512. Русский язык при новой власти Украины // Цивилизационное развитие России: Сборник статей. Ростов-на-Дону, 2012, с. 102-110.
513. Антипушкин. За что я не люблю оперу «Евгений Онегин» // Ванкувер Экспресс, 2012, № 42, 23 октября.

514. А. Грин и романтизм // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии: научно-методический сборник. Вып. XXXIII. Славянск, ДГПУ, 2012, с. 391-396.
515. «Евгений Онегин»: роман и либретто оперы // Мир Востока и мир Запада в филологическом, историческом и культурном аспектах: Материалы Международной научно-практической конференции. Ташкент-Самарканд, 2012, с. 66-73.
516. Личность поэта в лирике Б. Чичибабина: опыт современного прочтения // Поетика художніх форм у сучасному сприйнятті наук: Зб.ст. Одеса: Астропринт, 2012, с. 187-196.
517. Учитель, которого не забудешь: К столетию со дня рождения Марка Владимировича Чернякова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. № 1014, Харків, 2012, с. 264-266.
518. Мемуарный элемент в стихах на смерть Пушкина // Болдинские чтения 2012. Большое Болдино, 2012. С. 14-21.
519. Борис Чичибабин в «Литературных памятниках»: Рассказ о будущей книге // Информационный вестник Форума русистов Украины. Вып. 16, Симферополь, 2013, с. 263-273.
520. Швейцарские прогулки // Филологический сборник. Вып. 13. Харьков, 2012, с. 83-91.
521. Деньги и еще раз деньги // Время, 2013, 5 января, № 1-2.
522. За вашу и нашу газету // Время, 2013, 24 января, № 9.
523. Зачем мы переводим Пушкина на украинский язык? // Благородний вимір наукового подвижництва. Збірник наукових праць. Київ: Наукова думка, 2012, с. 188-192.
524. Проблема намного шире // 2000. 2013, 7 июня.
525. Благодаря им мы видим свет! // Время, 2013, 13 июня.
526. Диагноз подтвердился // 2000, 2013, 9 августа.
527. Тезисы о «лишних людях» // III Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные тезисы и доклады. М.: Фонд Достоевского, 2012, с. 482-483.
528. Слово о друге // Памяти Марка Теплинского. Ивано-Франковск: НАИР, 2013 С. 72-76.
529. Отзыв на учебник М. В. Теплинского «История русской литературы XIX века» // Там же, с. 219.

530. Как жить без Крыма // Время, 2014, 10 апреля.
531. Марфа Посадница в русской литературе // Известия АН РАН. Серия литературы и языка, 2014, т. 73, № 2, с. 20-33.
532. Новая встреча с Чичибабиным // Русский язык, литература, культура..., 2014, №2, с.62-63.
533. Как жить без Крыма // Ванкувер Экспресс, 2014, 27 мая.
534. «Ах, мил-сердечный друг...». Булат Окуджава в песнях и воспоминаниях Юлия Кима // Русский язык, литература и культура... 2014, № 3, с. 17-19.
535. Чего хочет Крым? // 2000. 2014, 18 июля.
536. А. Грин и романтизм // Александр Грин: творческая биография. Статьи, очерки, исследования. Феодосия: Арт Лайф, 2014, с. 107-114.
537. Наполеоновский миф в русской литературе: pro и contra // Наукові записки ХНПУ, серія літературознавство. Вип 3 (79), частина перша, с. 203-208.
538. Запрещенный Чичибабин // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. М., 2012-2014, с. 716-720.
539. <Письмо в редакцию газеты «2000»> // 2000, 2014, № 52, 26 декабря – 1 января.
540. Т.Г. Шевченко и М.А. Максимович // Політико-правові погляди Т.Г. Шевченка (до 200-річчя з дня народження): Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. 21 березня 2014 р.– Харків: ХНУВС, 2014.– С.124-127.
541. «Письмо в Польшу» – загадочное стихотворение П.Г. Антокольского // Историко-филологические исследования. Siedlce, 2014, с. 31-34. Соавтор – Светлана Зубенко.
542. Забытая повесть Булгарина // Русский язык, литература, культура в школе и вузе 2014, № 6, с. 2-6.
543. Юлий Ким – диссидент ХХI века // Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания. Сборник научных работ. Киев, 2014, с. 279-285.
544. Еврей в России. «Особая тема» в русской литературе <Интервью> // Время, 2015, 12 февраля, № 16.

545. Еврейская тема в творчестве Лермонтова // Мир Лермонтова. СПб., 2015, с. 316-325.
546. Мише Гиршману – ученому и человеку (в печати)
547. Гейр Хетсо – норвежский исследователь русской литературы (в печати).

ЛИТЕРАТУРА О Л. Г. ФРИЗМАНЕ:

65. С днем рождения, Леонид Генрихович! // Время, 2010, 23 сентября.
66. Проф. Л. Г. Фризмани – 75 // Русская филология, 2010, № 3-4 (43), с. 73-74.
67. Попов А. «Оранжевый режим» или «мировое сообщество». Письмо Леониду Фризмани о подтекстах правильных слов // 2000, 2011, № 7, 18.02.
68. Коллеги, друзья, ученики. Леонид Генрихович Фризман (к 75-летию со дня рождения). // Филологические науки, 2010, № 5-6, с. 123-125.
69. Каретников А. М. Богать «по-нашему» // 2000, 2011, 22.04.
70. Петров П. Радость обманутости // 2000, 2012 8., 06
71. Теплинский М. В. «За все то, благодаря чему мы, несмотря ни на что» // Памяти Марка Теплинского // Ивано-Франковск: НАИР, 2013, с. 216-223.
72. Дорфман П. Противопоставим толерантности институт принуждения // 2000, 2013, 28. 7.
73. Кормилов С. И. Л. Г. Фризман, Т. В. Ведерникова. Уроки Страхова // Знамя, 2013, № 10, с. 226-229.
74. Гулак А. Т. Фризман и «лишние люди» в русской литературе // Гулак Анатолий. На склонах памяти моей. Харьков: Майдан, 2012, с. 137-140.
75. Наукові школи Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Харків, 2014, с. 246-260.

ДИССЕРТАЦИИ, ПОДГОТОВЛЕННЫЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ

Л. Г. ФРИЗМАНА

В 2010-2015 ГГ.

ДОКТОРСКИЕ

4. Марченко Т. М. Эпоха Богдана Хмельницкого в русской романтической картине мира: трансформация фольклорных, летописных, историографических традиций. 2011.

КАНДИДАТСКИЕ

53. Ведерникова Т. В. Н. Н. Страхов – литературный критик. 2011.
54. Старостенко Т. Н. Эпоха Ивана Грозного в исторической драматургии Л. А. Мея. 2011.
55. Полоусова Н. В. Литературная и критическая деятельность И. С. Аксакова. 2011.
56. Горovenko М. А. В. Г. Короленко – литературный критик. 2011.
57. Гришанова Ю. В. Личность и лирика Каролины Павловой в контексте русской литературы XIX века. 2012.
58. Чубукина О. В. «Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда» Ф. А. Эмина как роман самоиспытания. 2014.
59. Грачева И. В. Творчество Юлия Кима: темы, жанры, образы. 2015.
60. Акопьянц Н. М. Поэтика образной системы в романе А. И. Солженицына «Раковый корпус». 2015.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамович Семен Дмитриевич, доктор филологических наук, профессор Каменец-Подольского национального университета, академик Академии наук высшего образования.

Альтшуллер Марк Григорьевич, советский и американский литературовед, доктор филологии, профессор Питтсбургского университета (США).

Андрущенко Елена Анатольевна, доктор филологических наук, профессор, первый проректор – проректор по научной работе Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды.

Анненкова Елена Сергеевна, доктор филологических наук, профессор Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова, (Киев).

Анохина Юлия Юрьевна, студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Бондарь Константин Витальевич, кандидат филологических наук, украинский литературовед, ныне живет и работает в Хайфе (Израиль).

Васильев Николай Леонидович, доктор филологических наук, профессор Мордовского государственного университета (Россия).

Геллер Леонид, родился в Москве, работал в Польше, Франции, Швейцарии, до 2010 г. – профессор русской литературы Лозаннского университета (Швейцария).

Гулак Анатолий Тихонович, доктор филологических наук, профессор Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды.

Гусев Виктор Андреевич, доктор филологических наук, профессор Днепропетровского национального университета имени О. Гончара.

Звизняцковский Владимир Янович, доктор филологических наук.

Калашникова Ольга Леонидовна, доктор филологических наук, профессор Академии таможенной службы Украины (Днепропетровск).

Кафанова Ольга Бодовна, доктор филологических наук, профессор Государственного университета морского и речного флота (Санкт-Петербург).

Кибальник Сергей Акимович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН (Пушкинский дом).

Кормилов Сергей Иванович, доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Кошелев Вячеслав Анатольевич, доктор филологических наук, профессор Новгородского государственного университета.

Кулагин Анатолий Валентинович, доктор филологических наук, профессор Коломенского государственного педагогического института.

Кшондзер Мария, русский и немецкий литературовед, доктор филологии, руководитель Литературно-музыкального общества «Арион».

Лосиевский Игорь Яковлевич, доктор филологических наук, профессор Харьковской академии культуры, заведующий отделом редких изданий и рукописей Харьковской государственной научной библиотеки им. В. Г. Короленко.

Манн Юрий Владимирович, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Марченко Татьяна Михайловна, доктор филологических наук, профессор, заместитель директора Горловского института

иностранных языков Донбасского государственного педагогического университета.

Мных Роман Владимирович, польский и украинский ученый, доктор (габilitованный) гуманитарных наук в области славяноведения, профессор Естественно-гуманитарного университета в Седльце (Польша).

Назарьян Рубен Гамлетович, кандидат филологических наук, профессор Самаркандского государственного университета (Узбекистан).

Обухова Эмилия Абрамовна, кандидат филологических наук, литературовед, живет и работает в Ванкувере (Канада).

Осевич Бартош, доктор филологических наук, адъюнкт, преподаватель Университета имени А. Мицкевича (Познань, Польша).

Пахарева Татьяна Анатольевна, доктор филологических наук, профессор Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова (Киев).

Перзек Андрей Борисович, доктор филологических наук, украинский и российский литературовед, профессор Псковского областного института повышения квалификации работников образования.

Перзек Маргарита Юрьевна, кандидат филологических наук, украинский и российский литературовед, доцент Псковского областного института повышения квалификации работников образования

Силаев Александр Сергеевич, доктор филологических наук, профессор Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды

Строганов Михаил Викторович, доктор филологических наук, профессор, заведующий сектором координации научных программ Государственного республиканского центра русского фольклора (Москва).

Тахо-Годи Елена Аркадьевна, доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, литературовед, поэт.

Черный Игорь Витальевич, доктор филологических наук, профессор Национального университета внутренних дел (Харьков).

Шевчук Татьяна Станиславовна, доктор филологических наук, профессор Измаильского государственного гуманитарного университета

СОДЕРЖАНИЕ

Е. А. Андрущенко (Харьков). Каким мы его знаем.	3
С. Д. Абрамович (Каменец-Подольский). Сотериологическая концепция «Книги Екклесиаста».	19
О. Л. Калашникова (Днепропетровск). Беллетризация документа или документализация романа: история Ваньки Каина	31
М. В. Строганов (Тверь, Россия). «Мое праздное время», или Творчество как неработка.	45
Т. М. Марченко (Артемовск). Казацкие летописи в культурной жизни России XIX века: к вопросу об онтологическом статусе	54
А. Б. Перзеке, М. Ю. Перзеке (Псков, Россия). Мифопоэтическая семантика комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»	67
Н. Л. Васильев (Саранск, Россия). «Так он писал <i>темно и вяло...</i> » (К вопросу о литературных источниках пушкинского комментария к элегии Ленского)	84
С. А. Кибальник (Санкт-Петербург, Россия). Пушкинский смех	100
В. А. Кошелев (Новгород Великий, Россия). Пушкин: поэтика «пропущенной строфы»	115
О. Б. Кафанова (Санкт-Петербург, Россия). «Дубровский» А. С. Пушкина: у истоков русского усадебного романа	134
С. И. Кормилов (Москва, Россия). Тело и душа, жизнь и смерть, земля и небо в поэзии Лермонтова.	148
Е. А. Тахо-Годи, Ю. Ю. Анохина (Москва, Россия). На пиру одиноких (Боратынский – Вяземский – Мандельштам – Кенжеев)	167

Ю. В. Манн (Москва, Россия). Из жизни одного жанра (Повесть Н. В. Гоголя «Рим» глазами европейцев)	183
Мария Кшондзер (Любек, Германия). Гоголь в оценке Александра Блока и Андрея Белого	191
В. А. Гусев (Днепропетровск). Пушкинский и гоголевский миф в духовном пространстве русской культуры	206
К. В. Бондарь (Хайфа, Израиль). Хрущов и другие	219
И. В. Черный (Харьков). Художественное своеобразие романа В. И. Крыжановской-Рочестер «Царица Хатасу»	230
Р. Г. Назарьян (Самарканд, Узбекистан). Да будет легка ей окраинная земля.	243
И. Я. Лосиевский (Харьков). Защита поэта. Вадим Шершеневич	253
Эмилия Обухова (Ванкувер, Канада). «Шел я по улице незнакомой». О стихотворении Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай»	268
Марк Альтшуллер (Питтсбург, США). Два гудка (Максим Горький и Борис Корнилов)	290
Роман Мных (Седльце, Польша). Смех, гротеск и трагическая буффонада в поэтике Анны Ахматовой	294
Т. А. Пахарева (Киев). История как театр в художественном мире Анны Ахматовой	317
А. С. Силаев (Харьков). «Робость художника» или художническая смелость мастера? (Об одной из граней пушкинской тематики в творческом наследии М. А. Булгакова)	325
Е. С. Анненкова (Киев). «Почувствовать свое предназначение»: о мотивах творческого замысла и написания романа Г. Кузнецовой «Пролог»	332

А. Т. Гулак (Харьков). Чудесная поэтическая удаля Александра Твардовского	341
Бартош Осевич (Познань, Польша). «Письмо в семнадцатый век» Александра Галича и «Анкор, еще раз» Яцека Качмарского как современные экфразисы	356
А. В. Кулагин (Коломна, Россия). Цикл А. Кушнера «Стансы»: жанр, композиция, контекст	364
В. Я. Звизняцковский (Киев). Молодая Россия и древняя Украина от Полтавы до Рима	378
Т. С. Шевчук (Измаил). Легенды Змеиногo острова	396
Леонид Геллер (Лозанна, Швейцария). О теориях массовой литературы	409
И. И. Степанченко (Харьков). Парадигматический анализ лексики поэтического произведения как средство интерпретации его содержания	435
Список печатных работ Л. Г. Фризмана (2010 – 2015)	446
Сведения об авторах	453

Для заметок

Для заметок

Наукове видання

КРІЗЬ ЛІТЕРАТУРУ

*Збірник статей
до 80-річчя
Леоніда Генріховича
Фрізмана*

(Російською мовою)

**Художнє оформлення
й комп'ютерне верстування: О. Мумінова**

Підписано до друку 14.09.2015 р.
Формат 60 x 84 1 / 16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Обсяг 24,38 ум. др. арк., 18,75 обл.-вид. арк.
Наклад 300 прим. Зам. № 1472.

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до державного реєстру

ДК № 2212 від 13.06.2005 р.

04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41

Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;

e-mail: info@burago.com.ua,

site: www.burago.com.ua