



УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



Выпуски 1—13

1994

1995

1998

2002

2005

2006

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

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

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 14

Статьи и материалы
Межвузовской научной конференции
(апрель, 2015)



Ижевск

2015

УДК 882
ББК 83.3 (2)
К 66

Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Редколлегия:

Т. В. Зверева, д-р филол. наук, проф. ;
Н. Г. Медведева, д-р филол. наук, проф. ;
Е. А. Подшивалова, д-р филол. наук, проф.
(ответственный редактор);
И. В. Фазиулина, канд. филол. наук, доц. ;
М. В. Серова, д-р филол. наук, проф.

Редактор-составитель

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

К 66 Кормановские чтения : статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2015) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск : Удмуртский университет, 2015. Вып. 14. – 353 с. : ил.

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

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

УДК 882
ББК 83.3 (2)

© Д. И. Черашняя, составление, 2015
© Коллектив авторов сборника, 2015
© ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2015

СО Д Е Р Ж А Н И Е

К 75-летию Иосифа Бродского

Н. Г. Медведева (Ижевск). Метафора «мир есть текст» как структурно-семантическая доминанта стихотворения И. Бродского «Эклога VI весенняя»	8
--	---

I

Г. М. Ребель (Пермь). «Пророк» и «Поэт»: снижение или развитие темы?	27
Е. О. Козюра (Воронеж). Тютчев в зеркале позднего авангарда	37
В. Ш. Кривонос (Самара). «Записки сумасшедшего» Л. Толстого: законченный текст?	41
Э. М. Свенцицкая (Донецк–Киев, Украина). Своеобразие художественности малой прозы Ф. М. Достоевского (на материале рассказа «Бобок» и повести «Кроткая»)	50
К. А. Нагина (Воронеж). Образ <i>антидома</i> в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина и Л. Н. Толстого	61
О. В. Молодкина (Стерлитамак). Человек и власть в русской литературе XIX–XX веков	69
Л. П. Куца (Тернополь, Украина). Стихотворение Ивана Франко «З усіх солодких, любих слів...» как произведение «более сложного типа»	74
В. И. Бортников (Екатеринбург). Некоторые количественные характеристики речевого портрета героини очерка Д. Н. Мамина-Сибиряка «В горах» (1883)	84
Л. А. Киселева (Киев, Украина). Идеология и эстетика в поэтических формулах Николая Клюева	91
Д. В. Баталов (Ижевск). О «железобетонной» поэме В. Каменского «Константинополь»	107
Б. Ф. Егоров (С.-Петербург). О трагическом поэте Александре Кочеткове	113
Е. А. Иваншина (Воронеж). О нитях судьбы, шитье, грязном белье и прачечной в булгаковском тексте: к вопросу о семантической эквивалентности	117
Е. А. Подшивалова (Ижевск). Любовь и смерть в письмах Андрея Платонова: трансформация культурных моделей	127

И. Б. Корман (Тель-Авив, Израиль). Трость Лихтенберга. О рассказе Андрея Платонова «Мусорный ветер». С историческим вступлением и «собачьим» отступлением	143
Д. И. Черашняя (Ижевск). <i>Гость на пире отцов</i> : Осип Манделштам в марте 1931 года	158
А. А. Четваев (С.-Петербург). Предчувствие событийности: о поэтике стихотворения Б. Пастернака «Весенняя распутица»	175
И. Л. Багратион-Мухранели (Москва). Идиллия «на смерть»: о поэтике романа А. П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени»	182
Д. А. Маслеева (Ижевск). Фольклорные мотивы в стихотворении Беллы Ахмадулиной «Ночь под Рождество»	187
Т. В. Зверева (Ижевск). Чеховские мотивы в «Июльской дожде» М. Хуциева	192
А. Ж. Фаттахова (Ижевск). Иллюстрации Александра Янина к песням Булата Окуджавы	203
Я. И. Корман (Ижевск). Мотив <i>фиги в кармане</i> в произведениях В. Высоцкого	210
Е. В. Никольский (Москва). Аксиологическая и психологическая проблематика повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом»	215
Ю. Н. Серго (Ижевск). Принципы художественной целостности в романах Л. Улицкой «Зеленый шатер» и «Даниэль Штайн, переводчик»	222
Е. И. Зейферт (Москва). Метафорический тип мышления А. Сен-Сенькова	228
Н. С. Иванова (Бургас, Болгария). «Сохраня изящную музыкальность и четкую образность русского стиха» (о переводческой деятельности болгарского поэта Йордана Ковачева)	242
А. С. Лаврентьев (Ижевск). Функции смеха в рассказе Шермана Алекси «Приблизительный размер моей любимой опухоли»	248
С. Н. Любарец (Ижевск). Импровизация как форма самовыражения творческой личности в романе мадам де Сталь «Коринна, или Италия»	254
Е. А. Кругликова (Екатеринбург). Художественное время в финальной сцене романа Ги де Мопассана « <i>Bel Ami</i> » (в оригинале и переводе)	261
И. Б. Ворожцова (Ижевск). Из опыта обучения иноязычной речевой деятельности на материале поэтических текстов	264
Е. Н. Ельцова (Тунис), Н. В. Лекомцева (Ижевск). «Было всё лишь красотою свято...» (образы античных муз в поэзии и искусстве мозаики)	271

II

В. Н. Денисов (С.-Петербург). Заметки о коллекциях русского фольклора в звуковом архиве УИИЯЛ, собранных на территории Прикамья	284
И. И. Борисова (Орел). Орловская традиционная глиняная игрушка.....	289
Т. В. Зверева (Ижевск). «Но где снега былых времен?» (рец. на: Уварова И. П. Даниэль и все все все. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. – 352 с. : ил.).....	300
Е. Ю. Куликова (Новосибирск). О поэтике музыкальности, «поэтическом гипнозе» и «тайне слова» (рец. на: Алехина Н. М. Французский символизм в художественной и критической рецепции И. Ф. Анненского : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014)	303
Е. И. Зейферт (Москва). От «Улисса» до Анны Малышевой (Сафронова Е. Все жанры, кроме скучного. М. : Вест-Консалтинг, 2013. – 14 с.; Сафронова Е. Диагноз: Поэт : критико-публицистические статьи. М. : Арт Хаус медиа, 2014. – 60 с.)	311
М. В. Субботина (Сарапул). О величайшем филологе XX века — Б. И. Ярхо	317
Б. М. Мансуров (Москва). «Дело Пастернака»	322
Б. Ф. Егоров (С.-Петербург). Ижевский дневник 2001 г.	335
[О Б. О. Кормане] Письмо И. Б. Корману из Липецка от Елены Марчевской	341
Помним... [о Владимире Васильевиче Мусатове] (Е. А. Подшивалова)	342
С. М. Лойтер (Петрозаводск). Уникальная книга доктора Зильбера	344
Е. И. Зейферт (Москва). Манифест полигранизма	349

Н. Г. Медведева

Метафора «мир есть текст» как структурно-
семантическая доминанта стихотворения
И. Бродского «Эклога VI весенняя»

А и Б сидели на трубе.
А упало, Б пропало —
что осталось на трубе?

Детская задача-загадка

В разнообразном жанровом репертуаре И. Бродского до недавнего времени насчитывалось четыре стихотворения, которые условно могли быть объединены в «буколический текст» поэта. Это «Лесная идиллия» (60-е гг.), «Полевая эклога» (1963), «Эклога 4-я (зимняя)» (1980), «Эклога 5-я (летняя)» (1981). После выхода в свет составленного Л. В. Посевым двухтомника «Стихотворения и поэмы»¹ к этому списку добавилось еще одно произведение — «весенняя эклога», не только превосходящая все предшествующие «буколические» тексты своим объемом (40 восьмистрочных строф), но и поражающая читателя, даже хорошо знающего поэзию Бродского, своей смысловой глубиной и виртуозностью. Никогда не публиковавшаяся ранее, видимо, не доработанная автором и оставшаяся недатированной, эклога VI способна произвести впечатление итогового произведения (в частности, и по обстоятельствам столь поздней

публикации — но не только: поразительны редкая даже для Бродского насыщенность стихотворения образными и смысловыми кроссreferенциями, их синтез).

Существует несколько работ, специально посвященных рецепции Бродским античных буколических образцов; из них мы выделим, помимо комментариев Л. В. Посева к «Стихотворениям и поэмам», статью Б. Шерра в сборнике «Как работает стихотворение Бродского»². Автор, в частности, проводит необходимые терминологические разграничения между «эклогой», «идиллией» и «пасторалью». Анализ этого и других источников по теме позволяет заключить, что при кажущейся очевидности семантики ключевых слов их интерпретация достаточно широко варьируется³.

Для античности «буколика», «идиллия», «пастораль», несмотря на некоторые различия в ареале и времени бытования терминов, синонимичны «эклоге». «Постепенно, однако, усиливалась тенденция использовать термин “пастораль” для обозначения содержания, а “эклога” — для характеристики формы»⁴. Таким образом, «пастораль» может обозначать родовое понятие, а «эклога» — видовое: «Под пасторалью в широком смысле слова понимается “модальность” как совокупность содержательных признаков, подразумевающих особое мироощущение, систему ценностей, идеал, тип героев. Эти содержательные компоненты, связываясь с определенным набором формальных признаков, образуют разные жанровые разновидности (эклога, идиллия, георгика, пасторальная поэма, пасторальная драма, пасторальный роман и т. д.)»⁵.

Греческое «эклога», «...согласно Марку Теренцию Варрону, первоначально обозначало избранное небольшое стихотворение. Позднее, как свидетельствует Плиний Старший, оно закрепилось за поэтическим произведением...» малой формы, имеющим, по мнению современного исследователя, «...особые жанрово-содержательные признаки:

1. Действующие лица — пастух и пастушка.

2. Сюжет как сумма некоторых специфических мотивов-событий из жизни героев (главные — влюбленность и пение) и мотивов-состояний (быт и пейзаж).

3. Непременные основы композиции: а) любовный конфликт; б) агон-состязание в пении; в) победа-награда»⁶.

Если приложить эти критерии к «буколическим» текстам Бродского, то прямые соответствия обнаруживаются только в откровенно пародийной «Лесной идиллии». Объектом пародирования здесь служит отнюдь не идиллия как таковая (мы позволим себе не согласиться с Б. Шерром, который считает, что Бродский «...не проявил большого интереса к типичным формальным элементам, которые должны характеризовать эклогу...» и «...диалогическая структура типичной эклоги...» в данном случае парод-

дируется⁷), а советская действительность и идеологические клише советского менталитета вплоть до феномена «шестидесятничества» («Хорошо лобзать моншера / без Булата и торшера»). «Формальные» же элементы жанра Бродский, по нашим наблюдениям, сохраняет с максимальной точностью. Прежде всего это касается основного структурного принципа — так называемого амебейного («обменного») пения. «Суть этого исполнительского приема состоит в том, что певцы обмениваются либо одной, либо двумя-четырьмя и более песенными строками; в каждом последующем одно-, двух- или четырехстишии должна быть новая тема; задает ее первый певец, а второй должен отвечать ему новым содержанием, но развивая ту же тему либо контрастно, либо в том же ключе. Таким образом, задача первого певца легче, чем второго»⁸.

Сравним у Бродского:

О н а .	Ох, любезный мой красавчик, у меня с собой мерзавчик.
О н .	Ах, любезная пастушка, у меня с собой косушка.
В м е с т е .	Славно выпить на природе, где не встретишь бюст Володи! (II, 246).

Заметим также, что, несмотря на «гаерский тон» (как в другом случае выразился поэт), сама идея «бегства» от государства в «глушь лесную» вполне серьезна: «Что мы скажем честным людям? / Что мы с ними жить не будем». Вряд ли справедливо мнение Т. А. Глебович, интерпретирующей «лесную идиллию» как этическую и художественную «неудачу» Бродского. Трудно согласиться с тем, что «ярлык жанра уравнивает в процессе осмеяния и существующую в обществе систему, и факт неповиновения», а персонажи живут «вне этических норм»⁹. «Гаерский тон» не отменяет здесь бескомпромиссности отказа от любых идеологических догм эпохи, включая не только «пленумы», но и шестидесятнические иллюзии, а традиционная для жанра форма амебейного пения лишь подчеркивает горькую иронию современных «пастухов».

Эта же диалогическая форма композиционно выстраивает большую часть «Эклоги VI весенней». Перечисленные выше «буколические» произведения Бродского составляют, безусловно, ее ближайший контекст. Вот что пишет о «зимней» и «летней» эклогах комментатор: «При некоторых расхождениях основной композиционный принцип обеих эклог один и тот же — трехплановый: 1) конкретное детализированное описание времени года; 2) медитация по этому поводу и 3) конкретно-детализированный поток интимных воспоминаний, детских или подростковых, связанных с данным сезоном»¹⁰.

Полагаем, однако, что «весенняя» эклога, совпадая с этой характеристикой в двух первых пунктах (третий сводится к единственной фразе:

«в детстве я / слышал имя Галлиполи»), оказывается значительно сложнее и по содержанию, и по субъектной структуре. Трудность для интерпретатора представляет собой уже заглавие. Так, нумерация «зимней» эклоги обусловлена ее прямой, подкрепленной эпиграфом, связью с IV эклогой Вергилия; в «летней» также обнаруживаются соответствия, хотя и замаскированные, с соответствующей эклогой из «Буколик»; кроме того, по времени написания «летняя» следует за «зимней». Датировка «весенней», как уже говорилось, осталась нам неизвестной, хотя есть основания считать, что она создана еще позднее (далее мы укажем на некоторые переклички). Приходится именно этим обстоятельством объяснить ее «порядковый номер», поскольку в данном случае нет прямых отсылок ни к VI идиллии Феокрита (юмористической песенке двух пастухов о трогательной любви дикого циклопа Полифема к нимфе Галатее), ни к VI эклоге Вергилия, где плененный пастухами Силен поет тоже о любви (также несчастливой и даже преступной). В «весенней» эклоге Бродского тема любви элиминирована и почти не ощущается даже в подтексте. Непосредственный предмет изображения, инициирующий все медитации, здесь — весна.

Как известно, в классической буколке изображаемое время — лето и полдень. «Буколическая» природа — «...это природа в ясный и теплый день; она всегда одна и та же <...> типичный мирный южный ландшафт. Эта природа ласкает и успокаивает, она не грозит человеку, а убаюкивает его»¹¹. Л. В. Лосев находит остроумное объяснение тому, что Бродский в Эклоге IV изображает зиму¹². Естественно, что современный поэт не воспроизводит стандарты древнего жанра дословно и буквально; и всё же обращение в данном случае к весне как основному предмету изображения тоже вызывает определенные размышления. Возможно, отчасти характеристики этого сезона у Бродского восходят к пушкинскому признанию в «нелюбви» к весне («Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен»); однако есть и различие: у Пушкина «кровь бродит»; здесь же, скорее, наоборот.

В интерпретации Бродского весна подчеркнута прозаична, обыденна, неэстетична: «Может откликнуться засухой, или наоборот: / сильными ливнями, засухой, грязным селем»; «корма / кончаются. Скот разбредается, пошатываясь...»; «Весна никогда не казалась мне порою любви. Скорей / это пора простуд, коклюша, воспаленного / горла, чахлах окрестностей Саврасова или Поленова». В отличие от столь же нетрадиционной «зимней» элегии, в которую, меняя жанровую модель, Бродский одновременно включал утопическую картину (отчасти тоже восходящую к Пушкину) уютного, пахнувшего мандаринами убежища, а в финале создавал новый идиллический топос («Взамен светила / загорается лампа»), в «Элегии весенней» подобного не происходит. Скорее уж поэт воссоздает так назы-

ваемый «обратную фигуру» буколики¹³. Напомним, что в Идиллии I Феокрита смерть Дафниса — легендарного певца, которого мифологическая традиция считала изобретателем буколической поэзии, обнажает драматизм, таящийся под безмятежным идиллическим покровом. Увлекаемый Эросом «в бездну Аида», Дафнис поет свою последнюю песню:

«Пусть же аканф и колючий терновник рождает фиалку.
Пусть в можжевельных ветках нарциссы красуются гордо.
Будет пусть всё по-иному, пусть груши на соснах родятся,
Псов пусть загонит олень, пускай с соловьями сравнится
Филин пещерный в напевах, лишь только Дафнис погибнет» [7, с. 13].

Так и «Эклога весенняя» рисует безнадежно изменившийся миропорядок. Даже весеннее пробуждение растительных и «прочих форм бытия» влечет за собой мысль о весенней же «повышенной смертности» в тюрьмах и лагерях. И даже упоминание о Пасхе, неизменно приходящейся на весну, чье единственное воскресение «искупает ее трагедии», интерпретируется в эклоге особым образом, о чем скажем далее.

Пейзаж в стихотворении заставляет вспомнить впечатления поэта от пребывания на севере, особенно — в Норенской: «Я туда приехал как раз весной, это был март-апрель, и у них начиналась посевная. Снег сошел, но этого мало, потому что с этих полей надо еще выворотить огромнейшие валуны»¹⁴ (ср. в «Эклоге»: «Валуны там и сям белеют в полях картофелем, / созревшим раз навсегда»). Суммируя свои впечатления от северного сельского ландшафта, поэт говорит: «Самое абстрактное из всего, что я видел в своей жизни <...> Человеку там делать нечего ни в качестве движущегося тела в пейзаже, ни в качестве зрителя. Потому что чего же он там увидит? И это колоссальное однообразие в итоге сообщает вам нечто о мире и о жизни»¹⁵. В «Эклоге VI» Бродский помещает человека именно в эти позиции: и как «тело в пейзаже», и как «зрителя». Далее мы скажем о том, к чему, к какому знанию «о мире и о жизни» это приводит.

Весна сближена с зимой: ей также свойственны холод, «голость» («Весною всё обнажается. Кровли, бугры, река...»); кроме того, весне «присуща бесцветность фраз / или же мыслей, прозрачность стекла и Севера». Словом, весна, как и зима, — «честное время года» («Потому что зимой жизнь более реальна, больше диктуется необходимостью», — говорит Бродский в беседе с С. Волковым¹⁶). Весна — это также «жизнь в рассеянном свете»: «Право, весь ужас в нем — / в этом тусклом, настойчивом, рассеянном освещении».

«Но главное — столько серого! Главное — серый цвет!
Во всех его разновидностях! От черного до лилового.

Весной серый цвет выходит, как волк, из логова,
как глаз от бутылки поднявший швед
либо — собственно русский. И, содрогнувшись, мир
облекается тотчас в тона валежника,
ватника, северных изб, плоской воды и др. —
— то есть — времени: этой беды подснежника» (II, 387).

Серый цвет у Бродского, как мы знаем, — «цвет времени»: вода — «сгущенная форма времени», «особенно когда вода — серенького цвета, то есть именно того цвета, какого и должно быть, наверное, время. Если можно себе представить время, то скорее всего оно выглядит как вода»¹⁷, — рассуждает Бродский. Так в «Эклоге VI» выстраивается корреляция весны с водой и временем, дополняющая и обогащающая создаваемую за счет кроссreferенций (по объяснению комментатора, «варьирования, противопоставления, повторения одних и тех же образов, мотивов и т. п. в разных текстах») «карту-схему поэтического мира»¹⁸.

Помимо указанных выше, приведем попутно еще несколько значимых для Бродского метафор и автоцитат. Это облака, зеркало, в котором не хватает «четкого отражения» (см. сходный мотив в «Римских элегиях»), «коричневость мебели»; из всего множества ярких звезд северного полушария Бродский и здесь, как в пьесе «Мрамор» и стихотворении «На Виа Фунари», выбирает Сириус и Канопус. Фраза «уже не Леда, еще не лебедь» представляет собой словесную игру, прямо перекликающуюся с пассажем из «Эклоги 5-й» («примята лебедою Леда / нежной мяты»), также построенным на паронимической аттракции. Однако в «Эклоге весенней» «уже не Леда, еще не лебедь» предвворяет финальную метаморфозу человека в птицу, то есть выполняет иную функцию, чем в «Эклоге 5-й». Таким образом, важно подчеркнуть, что всякий раз мы имеем дело не с простым автоцитированием, а с новым поворотом мысли рефлекслирующего субъекта.

Наиболее существенно для нашего прочтения «Эклоги весенней» — использование поэтом универсальной (и для него одной из важнейших) метафоры «жизнь есть текст»¹⁹. Описание весны в этой эклоге, сходное с концепцией лингвистической детерминированности понимания реальности (известной как гипотеза Сепира — Уорфа), включает в себя «грамматическую» составляющую — разбор самого слова «весна»: «Весна — сокращенно “в”» (подобное уже встречалось у Бродского, например: «Осьминог [сокращенно — Ося]» в «Новом Жюле Верне»). Это позволяет сблизить «весну» с «временем», а букву «В» — со знаком бесконечности (ср. аналогичное сравнение в «Исааке и Аврааме»). Еще одна «вещь на букву “в”» в стихотворении «Тритон» — «вода», расшифровываемая как «бесконечность-о-да»). В «Эклоге VI весенней» этот мотив далее раз-

вивается неожиданно и оригинально: «Если “в” опустить, “весна” / просто “есна”. Это, увы, бессмыслица...». Автор комментариев Л. В. Лосев относит это к «недоработкам» текста. Попробуем предложить иную версию прочтения. «Весна на поэтическом языке есть утро года; подобно заре, выводящей ясное солнце из темных затворов ночи, она выводит его из-за туманов зимы», — писал А. Н. Афанасьев²⁰. Определяя этимологию слов, обозначающих времена года, он пришел к выводу, что «...весна означает собственно: светлое, ясное, теплое время года»²¹. Если у этого слова «опустить» букву «в», как в «Эклоге...» — слово действительно превращается в «бессмыслицу». Но если записать *звучание* этого слова, то транскрипция выявит определенный смысл; «есна» транскрибируется ровно так же, как и слово «ясна» [ju³сна]. Таким образом, автор оценивает как «бессмыслицу» тривиальное для него восприятие «ясной», «красной» весны и создает свою картину, соответствующую так называемой «обратной фигуре» буколки. Обращение к фонетической транскрипции кажется нам тем более допустимым, что в тексте постоянно идет «агон» устного слова и письменного, о чем скажем чуть далее.

Текстом в этом стихотворении представляется весь природный пейзаж. Прежде всего, устанавливается соответствие между собственно природными и рукотворными объектами: «Деревья, как взорванные мосты, / маячат вдали на воздух взлетевшими в марте фермами»; затем снег на полях сравнивается с «липовой / ведомостью с редкими, жидкими ноликами». Мир референтов отождествляется с универсумом знаков:

В марте голый боярышник, кажущийся липовым,
напоминает письменность! клинопись! У куста
можно узнать историю! (II, 389).

В этом тотально семиотизированном мире, изоморфном языку, «природа диктует и буквари, / и цифры сложения, вычитания». Человек тоже является естественной частью этого мира: например, он видит, что «скулы холмов покрыты щетиной леса». Весь «мир возник из серого вещества / и состоит до сих пор из него: из времени!» (ср. в «Послесловии»: «Это, видимо, значит, что мы теперь заодно / с жизнью, что я сделался тоже частью / шелестящей материи...»). Общеизвестно, что «серым веществом» называется также особая нервная ткань, из которой в значительной степени состоит кора головного мозга человека и позвоночных животных. Следовательно, простой силлогизм дает поэту право и человека считать существом, «состоящим из времени». Таким образом определяется философское содержание всей «весенней» медитации, в которой сложнейшим переплетением связаны идеи и образы времени, языка, смысла человеческого существования.

Естественно, что в мире, понимаемом как тотальный текст, человек обозначен не именем, а *местоимением* и даже, прежде того, буквой. Многочисленные аналогии человека и буквы (например, «как тридцать третья буква, / я пячусь всю жизнь вперед») проанализированы исследователями Бродского²². В данном случае речь идет о конкретных буквах, открывающих русскую азбуку, но и такого рода прецеденты уже встречались в его стихах:

И цифры как-то сходятся в слова,
откуда приближаются к тебе
смятенье, исходящее от А,
надежда, исходящая от Б.

Два путника, зажав по фонарю,
одновременно движутся во тьме,
разлуку умножая на зарю,
хотя бы и не встретившись в уме (I, 158).

Это стихотворение 1964 года с посвящением «М.Б.» не случайно названо «Для школьного возраста»: «А» и «Б» отсылают читателя к старым арифметическим задачкам о движении чего-то из пункта А в пункт Б (ср. в стихотворении «Византийское»: «Поезд из пункта А, льющийся из трубы / туннеля...»); кроме того, здесь можно увидеть аллюзию на один из инициалов как поэта, так и его адресата. О значении первой буквы говорится в стихотворении «Пророчество», герой которого мечтает будущее дитя назвать «Андреем или Анной»,

чтоб, к сморщенному личику привит,
не позабыт был русский алфавит,
чей первый звук от выдоха продлится
и, стало быть, в грядущем утвердится (I, 158).

По поводу этих строк комментатор пишет: «В известном всем изучавшим старославянский язык “Сказании о письменах” черноризца Храбра о букве а (азь) говорится, что она “от Бога дана роду Словенскому на открытие уст, чтобы изучающие азбуку <ее> великим раздвижением уст возглашали”»²³. Добавим, что эта буква обозначала личное местоимение 1 лица, то есть Я («Азь есмь Сущий»). Таким образом, появляется еще одна мотивировка (которую мы далее уточним) для использования в «Эклоге весенней» буквенных обозначений субъектов речи/сознания.

Формально большая часть теста эклоги выстроена как чередование «мужских» и «женских» высказываний-строф, маркированных соответственно как А и Б. «Гендерные» характеристики говорящих лаконичны: «поседевшая борода» и сны о «подруге юности» у мужчины; ботики, па-

мать о детских болезнях (коклюше) и подпольном аборте — у женщины, не считая, разумеется, соответствующих глагольных форм. Высказывания, принадлежащие женщине (Б) гораздо эмоциональнее: если в речах мужчины (А) восклицательный знак потребовался всего трижды, то в речах женщины — 15 раз и еще 5 раз — вопросительный знак. Однако нельзя не заметить, что различия говорящих по гендерному признаку весьма относительны. Так, женщине (Б) принадлежит фраза «черное есть просто сгусток серого, / но, камень кинувши, в серое не попасть» — этот жест свойствен скорее мужчине, чем женщине.

В строфе XII прямо сформулирована «взаимозаменяемость» букв: «Если не А, то Б». Так, прежде вынесенные в позицию *над* строфой, в этом случае А и Б помещаются *внутри* текста и становятся просто буквами (что связано с развитием «лингвистического» аспекта произведения как его ведущего лейтмотива). Более того, философский предмет лирической медитации куда более значителен, чем ушедшие глубоко в подтекст отношения полов; например, вульгарной (в бытовом контексте) поговорке: «будь / она даже беременна, это — временно» — возвращается ее буквальный смысл.

Таким образом, от традиционной буколической (и вообще лирической) темы любви здесь почти ничего не остается (даже, пожалуй, прокламируется отказ от нее — весна более не «пора любви»). Сам же лирический сюжет в финале приводит к полному стиранию различий между говорящими. Но вначале попробуем охарактеризовать сам «разговор».

Создавая впечатление прямой речи, строфы, распределенные между А и Б, заключены в кавычки. Как и предписано правилами жанра, первый из говорящих задает тему, второй ее подхватывает и развивает. Прочитируем выборочно:

I

А:
«Я, однако, привык к тому, как проходят дни,
и они ко мне тоже, думается, привыкли».

II

Б:
«Что еще делать времени, кроме как привыкать
к нам? У него, увы, другого нет варианта».

Или:

VI

Б:
«...И, содрогнувшись, мир
облекается тотчас в тона валежника,
ватника, северных изб, плоской воды и др.»

А:

«Весне и вправду присуща бесцветность фраз
или же мыслей, прозрачность стекла и Севера».

Продолжая тему, второй собеседник обычно соглашается с первым, используя слова «и вправду», «это отчасти так», «ты хочешь сказать»; следующая строфа чаще всего начинается с «да». Собеседники ведут диалог на общую тему, дополняя и развивая мысль об одном и том же; таким путем осуществляется необходимая по канонам буколического жанра «передача знания». Нами замечен лишь один момент, в котором говорящие не сходятся. Речь идет о мотиве движения времени или же отсутствии такового. Вначале «Б» замечает: «Время, однако, обычно с помощью молотка / приводит себя в движение» (строфа IV). «А» соглашается: «Весна всегда “начинается”. Или наоборот / о ней говорят “прошла”». Далее «Б» меняет свою точку зрения, споря с «А», настаивающим: «время движется», «проходят дни», и выдвигая противоположный тезис: «Время не движется. Движемся только мы».

Спор о движении времени имплицитно связан с еще одной философской проблемой, не один раз обсуждавшейся у Бродского. Это вопрос о соотношении человека и пространства. Так, «Назидание» завершается определением места и функции человека в этом соотношении:

помни: пространство, которому, кажется, ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно во
взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты (II, 120).

В «Эклоге весенней» один из собеседников подтверждает эту мысль: «Событие, чтобы стать / событием, кроме участников, требует наблюдателя». Однако в данном случае проблема переносится в плоскость соотношения человека и времени: «...умей оно двигаться, мы б этого не заметили. / Ибо движение времени замечено может быть / посредством другого времени, годящегося в свидетели».

Как нам представляется, здесь имеет место аллюзия на тезис Аристотеля о так называемом «третьем человеке». «Поводом для такого названия было то, что, согласно Платону, кроме чувственного человека и кроме “идеи” человека (или “второго человека”) необходимо допустить также существование еще одной (возвышающейся над ними) “идеи” человека. Эта “идея” охватывает общее между первой “идеей” и чувственным человеком. Она и есть “третий человек”»²⁴. В стихотворении Бродского эта проблема связана с проблемой самоопределения человека в мире и решается отождествлением физического и грамматического времен, речи и времени,

человека и буквы. Мы хотим сказать, что буква в этом тексте важнее звука, и при внимательном прочтении иллюзия разговора исчезает.

Во-первых, очень мало примет устной речи: кроме уже отмеченных эмфатических восклицаний и союзов («да», «нет», «но»), можно указать только редкие просторечные формы («обмануть ветку дерева не моги!»; «птиц не видать») да междометие «э-э».

Во-вторых, визуальное восприятие пейзажа, в котором, естественно, преобладает цвет, характеризует мир, в котором звук почти отсутствует. Если звуки и упоминаются, то обычно в облике воспоминания, сна, мнимости. Так, «слышится кукареку»; кого-то «мы зовем во сне»; женщина помнит «хриплый от напряжения голос», а «слух мужчины приветствует женский щебет».

Что же касается примет речи письменной, то их, как кажется, куда больше. В первой же строфе рифмуются слова, требующие не произнесения, а чтения «глазами»: «Скулы холмов покрыты щетиной леса. / Разбивая лед, на пустынном шоссе колеса...» — невозможно рифмовать «лэса / колёса». Подобная диссонансная рифма была бы возможна, будь она регулярной, но здесь прием повторяется только однажды — в коде. Часто используются сокращения, характерные для письменных текстов: «так наз.», «и т. п.», «и др.». Однако автор не «выбирает» между устным словом и письменным: для поэтического искусства одинаково органичны и первое, и второе. И, как известно, для поэтики Бродского характерен принцип «маятника», когда вместо выбора происходит «раскачивание» между двумя позициями. Существеннее то, что природа слова также связана с временем: «Внятная или тихая, / речь со временем делает — даже и без листа — / то же, что и часы, непрерывно тикая».

В чем же смысл такой поэтической лингвистики? Прежде всего, как нам кажется, это желание воплотиться, найдя воплощение в слове:

«...это — жажда звука найти себе
место во времени! сделаться слогом, словом!
Буквой, по крайности! Если не А, то Б» (II, 389).

Поскольку установлено тождество человека и первых букв алфавита, очевидно, что именно человек жаждет воплощения. Однако «найти себе место во времени», видимо, проще, чем обрести смысл.

«Буквы жаждут стать словом, когда еще
нет содержания. К примеру, “небула”,
“торжество справедливости”. В голове —
свалка букв, уставших от невезучести
содержанья...» (II, 393).

В латинском языке *nebula* — туман, в поэтическом словоупотреблении — облако, туча, дымка; в английском это слово означает (космическую) туманность, а также бельмо на глазу, помутнение роговой оболочки. С природными «туманностями» Бродский уравнивает словосочетание «торжество справедливости», призванное характеризовать некий идеал социума, способный, однако, воплотиться только в утопическом дискурсе. Получается, что «жизнь есть бессмыслица, ибо в ней / увидено больше всегда, чем понято». Тем не менее человек, уподобивший себя буквам «в их / жажде значения и звучания», стремится разобраться в этой «бессмыслице», свидетельством чего, в частности, и является стихотворение. Так им понято время — то, о чем на своем языке говорит (или пишет) природа:

«Жертвуй смыслом, отринув искренность,
абракадабра ветвей в окне
красноречивей, чем наша письменность,
не раздвигая собою рта,
она, разрастаясь сильней, чем ижица,
аз, буки, веди, живот, фита,
значит только то, что время движется» (II, 394).

Абракадабра продолжит жить, когда человек будет унесен временем;
вечная жизнь природы может утешить смертного:

«Весной деревья похожи опять-таки на тетрадь,
на наклонную пропись: клена, осины, вяза, но
оттого и не страшно некоторым умирать,
даже если не всё ими было сказано.
Хорошо бы и вправду, когда усну
навсегда, увидеть там цифры, литеры,
иероглифы, клинопись, дробь: весну
в знаменателе, выше — себя в числителе» (II, 392).

Кроме того, как известно, важнейшая часть человека, по Бродскому, — «часть речи». В его интерпретации Пасха — одно весеннее «воскресение» — искупает трагедии «всех времен! грамматических в том числе».

«Только слова и воскресают в целости
после нас — как достигшие в ремесле
умирания нам недоступной зрелости» (II, 392).

Напомним, как Бродский был потрясен прочитанными в первый раз стихами У. Х. Одена о том, что «время <...> боготворит язык». Он рассуждает: «это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. <...> Так что, если вре-

мя — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество, — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени?»²⁵.

Что касается времени как предмета разбираемого философского диалога, то в «сильной» позиции его (диалога) конца оказывается суждение под литерой Б: «Время не движется. Движемся только мы». Со следующей (XXXVII) строфы кавычки исчезают, и (как кажется) завершает стихотворение монолог. В этом следует разобраться более пристально, тем более что «диалог» (частично это было показано выше) обладает гораздо более сложной структурой, чем обычно.

На первый взгляд, строфа XXXVII, которой начинается монолог, принадлежит одному из собеседников, мужчине, обозначавшемуся до того литерой «А». Здесь дословно повторяется половина высказывания, которым начинается весь текст и который инициирует диалог («Весна задержалась на месяц, и я до сих пор топлю...»). Однако местоимение Я имеет теперь иной, более высокий в сравнении с «А», статус, возможно, обозначая человека, в чьем сознании разыгран приведенный выше разговор. В таком случае несомненна связь «Эклоги весенней» с такими произведениями Бродского, как «Горбунов и Горчаков», пьеса «Мрамор» и др. Еще в стихотворении «Под вечер он видит, застывши в дверях...» (1962) поэт предупреждал:

У каждой околицы этой страны,
на каждой ступеньке, у каждой стены,
в недалёкое время, брюнет иль блондин,
появится дух мой, в двух лицах один (I, 146).

В «Горбунове и Горчакове» автор намеренно оставляет возможность воспринимать собеседников как двух разных персонажей (один родился под созвездием Овна, другой — под Близнецами); однако с большей вероятностью можно считать, что поэма воспроизводит внутренний диалог как разговор человека с самим собою:

Ты, Боже, если властен сразу двум,
двум голосам внимать, притом бегущим
из уст одних... (I, 223).

В «Мраморе» происходит примечательное объяснение: Публий и Туллий соотносят себя с двумя полушариями мозга, становясь, таким образом, частями единого целого, причем интеллеktуал Туллий предпочитает «быть» левым полушарием. Как известно, оно отвечает за аналитическое мышление, способность воспринимать вербальную информацию, контролирует речь, письмо и чтение, тогда как правое полушарие определяет

способность к образному, символическому, интуитивному восприятию и творческие возможности человека. В «Эклоге весенней» тоже «губы на два голоса поют». В этом случае распределение реплик между «А» и «Б» соответствует традиционному представлению о доминантах сознания мужчины (левое) и женщины (правое). В строфах диалога, помимо местоимений 1 лица единственного числа (Я, Ты, а также второго лица глагола как обращения к самому себе «Весною, если оглядываешься, потом поправляешь шарф»), многократно употребляется и множественное число: *мы, нам, вам* и др. Есть формы, не только объединяющие самих говорящих (*нас, нами*, «не забудем», «в нашем возрасте»), но и указывающие на то, что присуще человеку вообще («наша письменность», например). В четвертой строфе человек обозначается как «имярек».

В заключительном «монологе» уровень обобщения повышается:

Человек есть в конечном счете то,
с чем он считается, что он видит.

XXXVIII

Весной смотреть в общем не на что. Глаз весной,
выгадав дальность, теряет меткость.
Тело в пейзаже большая редкость... (II, 394–395).

Местоимение Я используется в этих четырех строфах всего один раз; как обычно у Бродского, Я становится «человеком», «телом в пейзаже» (не будем приводить многочисленные и хорошо известные примеры подобных превращений в других его произведениях). Некоторый след, оставшийся от первого лица, можно уловить в рифмах *своя / состоя* и *хотя / летя*: они завершают текст, не позволяя забыть о лирическом Я. Предпоследняя строфа начинается с повтора: «Весна задержалась на месяц», — уже звучавшего дважды. Однако далее строка продолжена по-иному: вместо «и я до сих пор топлю» — «и мы в пустоту глядим». Мы окончательно вытеснило Я. Такое сближение подготавливалось исподволь, еще в строфе XV:

«...Причины весной всерьез
тянутся к следствиям, к связанным с этим радостям,
к бесплотным и к оснащенным адресом
и порой телефоном объектам грез» (II, 389).

Если вспомнить детскую загадку про «А и Б сидели на трубе», то придется согласиться, что действительно «А упало, Б пропало» (намек на биографический контекст в этом случае представляется также допустимым). Осталось, как известно, «и» — то есть то, что объединяло А и Б.

Итак, в субъектной организации текста, — с учетом характерных для поэтики Бродского трансформаций лирического «я» — как мы видим, име-

ют место по меньшей мере три уровня. Прежде всего, это автор, выстроивший структуру целого, указавший в заглавии на жанр, разбивший текст на развернутые реплики, пронумеровавший их и распределивший между собеседниками, условно обозначая их как А и Б. «Я» в диалогической части, «расщепленное» на два субъекта речи, постепенно замещается местоимением «мы». В финальном монологе становится очевидным более высокий субъектный статус говорящего «я». В целом же внутритекстовое «я» претерпевает модификации, свойственные вообще «человеку Бродского»: будучи обозначен как буква, как местоимение («я» и «мы», а также автокоммуникативное «ты») и «часть речи», он становится «имярекком», «человеком вообще», «телом в пейзаже». Но, поскольку в «Эклоге весенней» он еще и *наблюдатель*, можно вспомнить в связи с этим аристотелевскую максиму о «третьем человеке»: как кажется, можно провести функциональную аналогию между героем Бродского и этим «третьим человеком». Добавим, что, как обычно у Бродского, всё это составляет единую личность, не исключая и биографического автора.

И. И. Плеханова убедительно показывает, что поэзия Бродского, представляя собой «авторerefлексию предельно мыслимого отчуждения», опровергает знаменитый тезис Протагора о том, что «человек есть мера всех вещей». Человек Бродского — «носитель неантропоцентрического сознания» и потому назван самим автором «мизантропом»²⁶. Однако у проблемы есть и другая сторона. Признавая, вслед за И. И. Плехановой, «мизантропный» принцип доминантой концепции человека у Бродского, мы не можем не обратить внимания и на некоторые соответствия этой концепции выдвинутому в космологии так называемому антропному принципу, согласно которому фундаментальные параметры Вселенной на определенном этапе ее эволюции должны допускать существование наблюдателей²⁷. Мы показали, что в «Эклоге весенней» именно такова одна из функций человека.

Предпоследняя строфа XXXIX начинается третьей модификацией темы «Весна задержалась на месяц»:

Весна задержалась на месяц, и мы в пустоту глядим.
Глаз привыкает к стеклу как к ее осколку.
Птиц не видеть. Глядя в окно подолгу,
кажется: это мы летим (II, 395).

Подобная метаморфоза — человека в птицу — формируется уже в ранней лирике Бродского. В «Прощальной оде» (1964) не только возлюбленная отождествляется с птицей, которая «высоко летит к ясным холмам небесным»; от ее утраты лирический герой не в силах выразить свои чувства в слове. Поэтическая речь звучит *crescendo*: «В сердце бед-

ном моем, словно рассвет на чашу, / горе кричит на страсть, ужас кричит на горе». В финале она становится всё более экстатичной и всё менее членораздельной, чтобы в заключительной строфе смениться птичьим щебетом: «Карр! чивичи-ри, карр! Карр, чивиче... чивере». В ряду других метаморфоз лирического «я» поэта превращение в птицу проанализировано В. Полухиной²⁸. «Эклога весенняя» вносит в этот постоянный у Бродского мотив определенный смысловой нюанс. Весна традиционно ассоциируется с прилетом птиц. Но мы имеем в виду подключение «Эклоги» к семантическому полю вариаций на тему поэтического бессмертия, заданных, в частности, XX одой Горация из второй книги:

Non usitata nec tenui ferar
pinna biformis per liquidum aethera
vates neque in terries morabor
longius invidiaque maior...

Взнесусь на крыльях мощных, невиданных.
Певец двуликий, в выси эфирные,
С землей расставшись, с городами,
Недосыгаемый для злословья... (пер. Г. Ф. Церетели)²⁹.

Далее римский поэт «чует», как одевается перьями и становится белой птицей — «певчим лебедем» (знаменитое переложение оды Г. Р. Державиным так и называется «Лебедь»). Обратим внимание на выражение «певец двуликий», у Державина — «в двояком образе нетленный». Прежде всего, и у римского, и у русских авторов имеется в виду двуединство (*biformis*) поэта как человека и как творца, духовной личности. Но, продолжая этот смысловой ряд, Бродский интерпретирует его по-своему. Рефрен «весна задержалась на месяц» всякий раз маркирует определенные этапы человеческой жизни. Вначале это — обычные бытовые заботы: необходимость топить печь, держать огород, езда по разбитым дорогам и т. д. «Но дни весной удлиняются. И мелкие вещи злят / вас сильнее из-за этого». Постепенно разговор уводит собеседников всё дальше от «действительности», которая замещается знаковым универсумом. Следует вывод: «Весной смотреть в общем не на что» — пейзаж превращается в «пустоту». Приведем цитату еще раз:

Весна задержалась на месяц, и мы в пустоту глядим.
Глаз привлекает к стеклу как к ее осколку.
Птиц не видать. Глядя в окно подолгу,
кажется: это мы летим (II, 395).

Создается впечатление «взлета»: человек, подобно птице в «Осеннем крике ястреба», оставляет землю и поднимается ввысь, в пространство

духа. «Время не движется. Движемся только мы», — и таков, по Бродскому, вектор человеческой жизни.

Упомянув вслед за Горацием «перья», Бродский акцентирует внимание на деталях, связанных со звукоизвлечением:

Со стороны взглянув,
можно расслышать ряды созвучий,
заметить раскрытый колючий клюв... (II, 395).

Любопытно, что *колючий клюв* упомянут в единственном числе, хотя мы уже знакомы с представленной в «Эклоге» диалектикой единственного/двойственного. Нечто подобное, как нам представляется, использовано в стихотворении «Келломяки» (1983), где речь идет о невозможности окончательного расставания с возлюбленной:

...наше право на
«здесь» простиралось не дальше, чем в ясный день
клином падавшая в сугробы тень

XIV

дровяного сарая. Глядя в другой пейзаж,
будем считать, что клин этот острый — наш
общий локоть, выдвинутый вовне,
которого ни тебе, ни мне
не укусить, ни, подавно, поцеловать (I, 415).

Этот «клин», полагаем, изоморфен «клюву» в рассматриваемой эклоге. Но, как обычно у Бродского, дело обстоит значительно сложнее, чем кажется на первый взгляд. В заключительной XL строфе вновь мелькает тень «третьего человека»:

...Ежели мы видны
или слышны, то затем, что в этом
кто-то, кто сильно привык к приметам,
может увидеть залог весны (II, 395).

«Ряды созвучий» в последней строфе сливаются в единый звук, но двойственное число сохраняется:

Отсюда — песнь в унисон, хотя
голос иной раз неволью дерзок,
гортанен, резок: так птицы держат
дистанцию между собой, летя.

«Моя песня была лишена мотива, / но зато ее хором не спеть», — написал когда-то Бродский. В данном случае, естественно, речь идет о дру-

гом. Так, птичьей песнью заканчивается «Эклога VI весенняя» (как «Прощальная ода» — и в то же время по-иному: здесь она звучит «в унисон»). Нам остается признать, что в ней, как и в «тексте жизни», «написано больше, чем расшифровано».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бродский И. А. Стихотворения и поэмы : в 2 т. / вступ. статья, сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Лосева. СПб. : Изд-во Пушкинского Дома ; Вита Нова, 2011. 2-е изд. 2012. (Новая Б-ка поэта). Далее тексты И. Бродского цит. по данному изд. с указанием в скобках тома и страницы.

² Шерр Б. «Эклога 4-я (зимняя)». «Эклога 5-я (летняя)» // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе. М., 2002. С. 159–171.

³ См.: Грабарь-Пассек М. Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бюон. Идиллии и эпиграммы. М., 1958; Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; Старостина Н. А. «Буколика» Феокрита как действенность жанровой формы; «Буколика» Вергилия. Некоторые особенности жанровой структуры // Вопросы классической филологии. 1971. № 3–4; Морева-Вулих Н. В. Аркадия — страна золотого века и ее обитатели // Морева-Вулих Н. В. Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. СПб., 2000.

⁴ Шерр Б. Указ. соч. С. 164.

⁵ Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVIII — первой трети XIX в. : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2000. С. 3. ([Электрон. ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/v/56850/a/?#?page=3>. Дата обращения: 25.01.2015.)

⁶ Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии. С. 164.

⁷ Шерр Б. Указ. соч. С. 165.

⁸ Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии. С. 106.

⁹ Глебович Т. А. Трансформация классических жанров в поэзии Иосифа Бродского: эклога, элегия, сонет : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 37.

¹⁰ Лосев Л. В. Примечания // Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 381.

¹¹ Грабарь-Пассек М. Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи. С. 210.

Анализируя «поэтическое открытие природы» в английской поэзии XVIII века, И. Шайтанов называет участие пасторали в этом процессе примером «жанровой неудачи»: «Жанровая содержательность этой формы, ограниченная хронотопом застывшего летнего полдня, оказалась не способной передать ощущение природы, в котором преобладало восхищение природной изменчивостью» (Шайтанов И. О. Описательность как стилистический и жанрообразующий принцип // Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М., 2010. С. 329). Эклоги И. Бродского, особенно «зимняя» и «весенняя», являют собой противоположный пример — продуктивности оригинальных трансформаций классического жанра.

¹² Лосев Л. В. Примечания... Т. 2. С. 382.

¹³ Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии. С. 135.

¹⁴ Волков С. Диалог с Иосифом Бродским. М. : Независимая газета, 2000. С. 84.

¹⁵ Там же. С. 83.

¹⁶ Там же. С. 218.

¹⁷ Там же. С. 205–206.

¹⁸ [Расшир. аннотация] // Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. Т. 1. [Б. с.]

¹⁹ Ахапкин Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии Иосифа Бродского // Библиотека культурологии : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.countries.ru/library/twenty/brodsky/ahapkin.htm>. Дата обращения: 28.12.14.

²⁰ Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. М., 1988. С. 205.

²¹ Афанасьев А. Н. Народные праздники // Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Ч. 6 // Библиотека svitk.ru : [Электрон. ресурс]. URL: http://svitk.ru/004_book_book/10b/2359_afanasev-poeticheskie_vozreniya_slavyan_6.php. Дата обращения: 29.12.14.

²² Ахапкин Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии Иосифа Бродского; Полухина В. П. Больше самого себя: О Бродском. Томск : СК-С, 2009.

²³ Лосев Л. В. Примечания... Т. 1. С. 472.

²⁴ Асмус В. Ф. Метафизика Аристотеля // Аристотель. Сочинения : в 4 т / ред. В. Ф. Асмус. М. : Мысль, 1975. Т. 1. С. 9. О «третьем человеке» см.: Аристотель. Метафизика // Аристотель. Соч. : в 4 т. М. : Мысль, 1975. Т. 1. С. 214, 273.

²⁵ Бродский И. Поклониться тени // Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. СПб. : Пушкинский фонд, 2001–2003. Т. 5. С. 260.

²⁶ Плеханова И. И. Антропный принцип мышления в поэзии («мизантропная» версия Иосифа Бродского) // Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности : монография / под ред. И. И. Плехановой. Иркутск : Изд-во ИГУ, 2013. С. 339.

²⁷ Антропный принцип в современной космологии : [Электрон. ресурс]. URL: http://dichten.narod.ru/asp/fos/anthropic_principle_in_contemporary_cosmology.doc. Дата обращения: 29.12.14.

²⁸ Полухина В. П. Больше самого себя... С. 43–88.

²⁹ Мальчукова Т. Г., Кислова М. М. Гораций в избранных текстах и переводах : материалы и исследования по истории поэтического перевода : учеб. пособие. Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. С. 21.

Г. М. Ребель

«ПРОРОК» И «ПОЭТ»:
СНИЖЕНИЕ ИЛИ РАЗВИТИЕ ТЕМЫ?



Между этими пушкинскими стихотворениями — ровно год.

«“Пророк” он написал ехавши в Москву в 1826 г.»¹, — свидетельствует М. П. Погодин в письме к П. А. Вяземскому от 29 марта 1837 г.

В Москву «по высочайшему государя императора повелению» Пушкин выехал 4 сентября и прибыл 8 сентября. В этом временном промежутке, знаменовавшем конец Михайловской ссылки и начало нового, пока еще неведомого этапа жизни, между 4 и 8 сентября 1826 г., создается «Пророк».

Стихотворение «Поэт» написано во вт. пол. августа 1827 г. в Михайловском. Вместе с отрывком из «Онегина» оно было отправлено Погодину письмом не позднее 30-го августа 1827 г. (IX; 247–249, 265).

Таким образом, год спустя после освобождения из ссылки Пушкин вновь устремляется туда, откуда так жаждал уехать, и вновь обращается к теме жизненного и творческого самоопределения. Но если в «Пророке» эта тема решалась как неукротимое и необратимое движение по нарастающей — от духовной жажды к духовной мощи, как торжество преодолевшего плотские муки и осененного высшей благодатью духа, то в «Поэте» нет торжества, а есть непреодолимый контраст между человеческим и творческим началами в поэте. *Пророк* устремлен из пустыни к людям, *Поэт* — от людей («детей ничтожных мира») — «на берега пустынных волн».

Что это — переосмысление предназначения поэта, отказ от пророческой миссии, снижение, а может быть, развитие, уточнение темы?

Чтобы ответить на эти вопросы, в данном случае обратимся не только к текстам стихотворений, но и к тому жизненному и творческому контексту, в котором они появились.

Чаще всего «Пророк» рассматривается как осмысление поэтом собственной миссии после разгрома декабрьского восстания и расправы над его участниками, среди которых были единомышленники и друзья Пушкина. В комментариях к собранию сочинений читаем: «Стихотворение, по словам М. П. Погодина, первоначально представляло собой часть цикла из четырех стихотворений, под заглавием “Пророк”, противоположительственного содержания, посвященных событиям 14 декабря» (II; 559). Вариант первого стиха: «Великой скорбию томим» — прямо указывает на связь «Пророка» с только что пережитым потрясением от приведенного в исполнение смертного приговора.

Однако окончательный текст стихотворения не дает оснований трактовать его как противоположительственную, политическую вещь; вряд ли его можно рассматривать как утверждение «правоты дела казненных» и «провозглашение верности идеалам декабристов»². То, что было причиной потрясения, не стало содержанием «Пророка», но послужило мощным стимулом к его созданию, дало ему силу, энергию, страсть. Конкретное переживание — «великой скорбию томим» — расширяется и углубляется до масштабов всечеловеческой драмы: «Духовной жаждою томим», — которая становится отправной точкой преображения, рождения пророка.

Чаще всего в «Пророке» усматривают развитие идей «Подражаний Корану», написанных в Михайловском в 1824 г. В «Подражаниях» впервые в творчестве Пушкина появляется образ поэта-пророка; однако ни он сам, ни процесс его духовного преображения не становится здесь идейно-художественным центром произведения. Несопоставимы, на наш взгляд, «Подражания» с «Пророком» и по своей художественной мощи, эмоциональному накалу.

Очень важно предложенное В. Непомнящим осмысление «Пророка» как итога духовных исканий Пушкина, итога пути от мучительного «Безверия» через кощунство «Гавриилиады» к прозрению элегии «Под небом голубым страны своей родной...», «где автор увидел себя живым т р у п о м , осознал свое духовное несовершенство, открыл смерть как границу между дольным и горним», и уже отсюда двинулся к обретению л и ч н о г о , «живого Бога»³.

И все-таки «Пророк» стоит особняком среди ближайших ему по времени произведений Пушкина, как одинокая горная вершина, вознесшаяся высоко над окружающим пространством. Ни элегическая интонация «Под небом голубым страны своей родной...», ни горечь афористичного отклика на трагические петербургские события в послании «К Вяземско-

му», ни стилизованные «Песни о Стеньке Разине», ни непосредственно предстоящее «Пророку» и разительно контрастное по отношению к нему шутовское «Признание» — ничто не предвещает явление «Пророка», его сокрушительной мощи и пафоса.

В 1826 г. Пушкин работает над 5-й и 6-й главами «Евгения Онегина». Под черновиком XLIII–XLV строф 6-й главы есть пометка: «10 августа»⁴ — т. е. они написаны как раз в то время, которое нас интересует: после известия о приведении в исполнение приговора над декабристами, перед написанием «Пророка». В этих строфах, несомненно, есть отзвук случившегося, но не трагический, а элегический: «познал я новую печаль». Здесь выражена потребность прерваться и переосмыслить нечто в себе и в мире:

Хоть я сердечно
Люблю героя моего,
Хоть возвращусь к нему, конечно,
Но мне теперь не до него.
Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят...

Но это не кардинальный перелом, не мучительное и благое перерождение в новую сущность, а всего лишь необходимая в пути остановка, чтобы с благодарностью оглянуться на уходящую юность и с доверием взглянуть вперед:

С ясною душою
Пускаюсь ныне в новый путь
От жизни прошлой отдохнуть.

Не объясняется явление «Пророка» и эпистолярным контекстом. В письмах из Михайловского звучит надежда «на милость царскую» (IX; 213), нетерпеливое желание вырваться из неволи: «Мне не до “Онегина”. Черт возьми “Онегина”! я сам себя хочу издать или выдать в свет. Батюшки, помогите» (IX; 214), а также тема лояльности по отношению к верховной власти. В начале февраля Пушкин пишет А. А. Дельвигу: «Гонимый шесть лет сряду, замаранный по службе выключкою, сосланный в глухую деревню за две строчки перехваченного письма, я, конечно, не мог доброжелательствовать покойному царю, хотя и отдавал полную справедливость истинным его достоинствам, но никогда я не проповедовал ни возмущений, ни революции — напротив» (IX; 211).

Через полгода, 10 июля 1826 г., в письме к П. А. Вяземскому прозвучит существенное уточнение: «Бунт и революция мне никогда не нравились, это правда; но я был в связи почти со всеми и в переписке со многими из заговорщиков» (IX; 221).

В начале июня, по совету Вяземского, Пушкин направил Николаю I прошение об освобождении из ссылки с заверениями в «истинном раскаянии» и «с твердым намерением не противуречить <...> общепринятому порядку» (IX; 220).

В письме Вяземскому от 14 августа, под впечатлением известия о приведении в исполнение приговора над декабристами («...повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна»), он комментирует свое прошение: «Ты находишь письмо мое холодным и сухим. Иначе и быть невозможно. Благо написано. Теперь у меня перо не повернулось бы» (IX; 222). Здесь же — поэтический вердикт разыгравшейся трагедии: «На всех стихиях человек — / Тиран, предатель или узник».

Тем временем меняются внешние обстоятельства жизни. 4 сентября уже из Пскова он направляет П. А. Осиповой записочку о своем внезапном отъезде в сопровождении фельдъегеря, без которого «у нас, грешных ничего не делается» (IX; 223), а 15 сентября ей же адресует письмо, которое начинается сообщением: «государь принял меня самым любезным образом», продолжается описанием московских празднеств по случаю коронации и завершается извинениями по поводу сумбурного изложения: «оно в точности отражает вам нескладицу моего теперешнего образа жизни» (IX; 224).

Между двумя этими посланиями к Осиповой и был написан «Пророк».

Тайна создания, тайна озарения и прозрения остается тайной. Ничто не предвещает появление «Пророка». Он появляется, словно вызванный к жизни какой-то сторонней высшей силой.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется...

Похоже, что «Поэт» в определенном смысле есть история создания «Пророка», объяснение механизма того, как из кажущегося ничто возникает чудо поэзии.

«Пророк» тоже начинается с рассказа о состоянии прозябания *влачащегося в пустыне* героя. Именно это состояние, по мысли Вл. Соловьева, и предрасполагает к восприятию высшей истины:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился...

В этих двух стихах указано всё, что требуется со стороны истинного поэта. От него не требуется никакого действия и никакого *определенного* и *предвзятого* утверждения о чем бы то ни было. Он должен быть ниц духом, его душа должна быть так же пуста, как та пустыня, куда его тянет⁵.

Это та особая пустота, которая и обеспечивает восприимчивость к высшему откровению.

Он ничего не делает, ничем не занят, не сочиняет никакого нового, своего содержания — из своей пустоты, не думает оплодотворить свою душу от пустынного ветра главы своей, — *жаждет* духовного удовлетворения и *влачится* к нему. С его стороны больше ничего и не требуется: алчущие и жаждущие насытятся...

И шестикрылый Серафим
На перепутье мне явился⁶.

Иначе, но, в сущности, о том же применительно к самому Пушкину через много лет после Соловьева напишет Абрам Терц (А. Синявский): «Пустота — содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха. Ею прежде всего обеспечивалась восприимчивость поэта <...> Пушкин был достаточно пуст, чтобы видеть вещи как есть, не навязывая себя в произвольные фантазеры, но полнясь ими до краев и реагируя почти механически, “ревет ли зверь в лесу глухом, трубит ли рог, гремит ли гром, поет ли дева за холмом”, — благосклонно и равнодушно»⁷.

Именно такая пустота, по Соловьеву, и обеспечивает подлинную свободу творчества: «Настоящая <...> свобода творчества имеет своим предварительным условием пассивность, чистую потенциальность ума и воли, — свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами, свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять. И сама поэтическая душа свободна в том смысле, что в минуту вдохновения она не связана ничем чуждым и противным вдохновению, ничему низшему не послушна, а повинуетя лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, вышею, и вместе с тем своею, родною...»⁸.

Однако в «Пророке» запечатлен момент не просто творческого озарения свыше, но момент преображения, перерождения обычного, хотя и одаренного человека — в пророка, носителя и проповедника высшей истины. Поэтому здесь недостаточно изначальной восприимчивости, пустоты, которая готова заполниться высшим смыслом; здесь мало легкого прикосновения, усиливающего эту восприимчивость до способности внимать «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подземный ход, и долъ-

ней лозы прозябанье». Здесь необходимо кровавое отторжение того, что затмевает, замутняет истину — грешного, празднословного и лукавого языка, и того, что мешает ее высказать, — трепетного сердца. «Жало мудрая змеи» вместо человеческого языка и «уголь, пылающий огнем», вместо человеческого сердца — гарантия того, что новоявленный пророк бестрепетно и бесстрашно понесет «божественный глагол» к людям.

«Напитанный новыми созерцаниями, умудренный внутренним опытом и от сердца до языка наполненный высшею волею, он будет отныне говорить и действовать не от себя, не от своей немощи, а именем и силою посылающего его божества»⁹.

Справится ли?

«Восстань, пророк...» Возникает холодящий вопрос: восстал ли? Совершилось ли преображение? И если да, то с кем — с автором или только с героем стихотворения?»¹⁰

Герой остается внутри стихотворения, вобравшего в себя сокровенное и потаенное от своего автора. Автор, выплеснувшийся в «Пророке», продолжает свой человеческий путь.

Первое время по возвращении в Москву Пушкин упивается свободой, надеждами, порожденными разговором с государем, и щедро обрушившимися на него восторгами. Был момент, когда он «почувствовал себя и впрямь на заоблачной высоте, все видящим, все понимающим и чуть ли не все могущим»¹¹.

В письмах, однако, ни самоупоения, ни пафоса нет. Сразу после «любезного» приема у государя фиксируется «нескладница» в мыслях и в образе жизни (IX; 224). Из Михайловского, куда он уехал в начале ноября, Пушкин пишет Вяземскому: «Милый мой, Москва оставила во мне неприятное впечатление, но все-таки лучше с вами видеться, чем переписываться» (IX; 229). В письмах с начала сентября 1826 г. до августа 1827 г. (между «Пророком» и «Поэтом») — издательские хлопоты, житейские заботы: сватался к С. Ф. Пушкиной и получил отказ, а между тем «пора жить, то есть познать счастье»; старался устроить свои денежные дела с «дражайшими родителями» (IX; 234, 241) и т. д. и т. п.

Самым частым адресатом Пушкина в это время становится А. Х. Бенкендорф.

Высочайшее покровительство оборачивается высочайшим надзором: «Вот в чем дело: освобожденный от цензуры, я должен, однако ж, прежде чем что-нибудь напечатать, представить оное выше; хотя бы безделицу. Мне уже (очень мило, очень учтиво) вымыли голову. Конечно, я в точности исполню высшую волю и для того писал Погодину дать знать в цензуру, чтоб моего ничего нигде не пропускали» (IX; 235), — это из письма С. А. Соболевскому от 1 декабря 1826 г.

Письма к Бенкендорфу выдержаны в официально-почтительном тоне, пишутся по нужде и носят ритуальный характер.

Одно из них, от 27 июня 1827 г., кажется особенно примечательным:

Милостивый государь

Александр Христофорович,

По приезде моем в С.-Петербург являлся я к Вам, но не имел счастья найти дома. Полагая, что Вы заблагорассудите сами потребовать меня, до сих пор я Вас не беспокоил. Теперь осмеливаюсь просить Вас позволить мне к Вам явиться, где и когда будет угодно Вашему превосходительству.

С чувством глубочайшего почтения и преданности честь имею быть
Вашего превосходительства

покорнейший слуга

Александр Пушкин (IX; 243).

Если мы возьмем за основу утвердившуюся в истории литературы версию о царском сатрапе, душившем свободу и свободного поэта, то за густым концентратом стандартных формул вежливости в приведенном послании можно прочесть скрытую иронию: уж Пушкину ли — «Пророк!» — не знать соотносительную цену себе и своему «надсмотрщику».

Если же принять во внимание тот факт, что реальный Бенкендорф был честным государственным деятелем, к которому с уважением относились лучшие из его современников, то придется признать, что за стандартными формулами пушкинского письма — вполне искреннее отношение к высокопоставленному чиновнику.

Так или иначе, очевидно, что у живого поэта, в отличие от его переродившегося по высшей воле героя, «трепетное» сердце и «лукавый» язык. Впрочем, Пушкин верен взятым на себя ранее обязательствам: «Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости» (IX; 215).

В жизненном поведении поэта нет пророческой одержимости и безапелляционности. В последовавших за «Пророком» стихотворениях нет пророческой энергии и пафоса. На протяжении интересующего нас года Пушкин неоднократно сетует, что стихи не пишутся. Вяземскому 1 декабря 1826 г.: «В деревне я писал презренную прозу, а вдохновение не лезет» (IX; 232). Дельвигу 31 июля 1827 г.: «...вдохновенья еще нет, покамест принялся я за прозу» (IX; 246). Уточним, что «презренная проза» — это заказанная Николаем I «Записка о воспитании»; тогда как просто проза — «Арап Петра Великого».

Тем не менее, среди стихов, написанных в год после «Пророка» и до «Поэта», есть создания совершенные: «Няне», «И. И. Пушкину» («Мой первый друг, мой друг бесценный...»), «Зимняя дорога», «Во глубине си-

бирских руд...». Именно такие стихи имел в виду Белинский, когда писал: «...каждое чувство, лежащее в основании каждого его стихотворения, изящно, грациозно и виртуозно само по себе: это не просто чувство человека, но чувство человека-художника, человека-артиста. Есть всегда что-то особенно благородное, краткое, нежное, благоуханное и грациозное во всяком чувстве Пушкина»¹².

Эта справедливая относительно перечисленных выше стихотворений оценка абсолютно не приложима к «Пророку». Какая уж тут кротость и благоуханность: «Пророк» — суровое, даже жестокое стихотворение, в нем впечатляет не изящество и грациозность, а сокрушительная мощь прорыва за пределы обычных человеческих возможностей, за рамки брэнного существования в сферу чистого духа и высшей нравственности. «Пророк» не ласкает, не умиляет, не врачует душу — он обжигает. Но к столь радикальному средству вряд ли можно прибегать регулярно: трепетные человеческие сердца просто не выдержат, да и собственное сердце сгорит дотла. Творческого и жизненного запала и *героической мудрости* Пушкина достаёт на то, чтобы, вспыхнув однажды яростным пламенем, не погаснуть, а, умерив пыл, гореть спокойно и ровно, не обжигая, а согревая сердца, врачую их и пробуждая в них «чувства добрые».

От творческого самосожжения Пушкина спасло то, что Белинский определяет как преимущественно созерцательный характер его поэзии: «Вся насквозь проникнутая гуманностью, муза Пушкина умеет глубоко страдать от диссонансов и противоречий жизни, но она смотрит на них с каким-то самоотрицанием (*resignatio*), как бы признавая их роковую неизбежность и не нося в душе своей идеала лучшей действительности и веры в возможность его осуществления»¹³.

Еще в юности, по мнению Абрама Терца, Пушкин преодолел искушение стать «демонической личностью», «гордым гением» в духе Наполеона и Байрона: «На семнадцатом году жизни Лермонтов отрезал: “Я рожден, чтоб целый мир был зритель торжества или гибели моей”. Эта фраза едва не сорвалась с уст Пушкина. Тогда бы из него вышел Лермонтов и пошел дальше, нещадно хлеща свою, в бореньях и молниях, раздувавшуюся биографию. Но Пушкин, вовремя спохватившись, прикусил язык и вернулся к более ему свойственным домашним занятиям, снисходительной активности и благочестивому содружеству в мировой семье...»¹⁴.

Снисходительная объективность, дружеское приятие окружающего мира, понимание разных проявлений человеческой природы и сочувствие к человеку, невзирая на его слабости и глупости, — всё это в конечном счете перевешивает в творчестве Пушкина обличительный пафос, бичевание пороков, обжигание сердец. Творчеству Пушкина, в отличие от творчества других русских литературных гениев, более свойственна не проповедь,

а молитва. Причем «пушкинская молитва идет на потребу миру — такому, каков он есть, и состоит в пожелании ему долгих лет, доброго здоровья, боевых успехов и личного счастья»¹⁵.

Как это сочетается с этическим максимализмом «Пророка»? Куда девается пророческая нетерпимость и неистовая требовательность?

А никуда не девается — существует как идеал, как горняя вершина, как высшее мерило. Пушкинский «Пророк», полагал Соловьев, «есть чистый носитель того безусловного идеального существа поэзии, которое было присуще всякому истинному поэту, и прежде всего самому Пушкину в зрелую эпоху его творчества и в лучшие минуты его вдохновения. У него это существо поэзии находило свое чистейшее, беспримесное выражение, никогда не достигая, однако, ни у него, ни у другого какого-либо поэта своего полного жизненного воплощения»¹⁶.

Однако мысль о личном соответствии начертанному идеалу, по-видимому, тревожила Пушкина, не отпускала его. Взявший вершину «Пророка», он понимает, что тем самым задал точку отсчета, критерий оценки для собственного и читательского суда над собой. И через год производит своеобразный переучет, раскладывая на разные чаши весов человеческие слабости поэта и его творческую одержимость.

Второе, несомненно, перевешивает. Вторая часть стихотворения «Поэт» как бы вытесняет, затмевает, опровергает первую.

Приведем для удобства чтения весь текст целиком:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Первая часть — констатация душевной и творческой статики («В зботах суетного света / Он малодушно погружен; / Молчит его святая лира; / Душа вкушает хладный сон»), человеческой несостоятельности («И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он»).

Во второй части возникают движение, динамика, напор: пробуждение под воздействием высшей силы приводит сначала к внутренним изменениям в состоянии поэта («тоскует», «чуждается», «не клонит гордой головы»), а затем — к бегству из «суетного света». Причем это бегство не только от себя — недавнего, никчемного, ничтожного, но и — от людей.

Путь Пророка: из пустыни — через самоотречение и перерождение — к людям.

Путь Поэта: от людей — в пустыню — к самому себе.

Пророк, избавленный от человеческой уязвимости, призван, во исполнение божественной воли, «глаголом жечь сердца людей».

Поэт, которого коснулось вдохновенье, остается человеком с трепетной душой, тоскующим, «смятенья полным», равно чуждым людской молве (толпе) и народному кумиру.

«Дикий и суровый», поэт не на пророчество заряжен, а на «чистое» творчество, порыв к которому вызрел («И звуков и смятенья полн») и заставляет искать не аудитории и паствы, а — уединения.

Белинскому показалась ложной мысль этого стихотворения.

Белинскому хотелось соответствия, гармонии между даром и его носителем: «Наше время преклонит колени только перед художником, которого жизнь есть лучший комментарий на его творения, а творения — лучшее оправдание его жизни»¹⁷.

Но Пушкин понимал: невозможно человеку, даже самому одаренному, постоянно парить на той грозной пророческой высоте, куда он вознесся однажды силой вдохновения.

На эту высоту, как на пьедестал, по прошествии десятилетий поднимет Пушкина в своей знаменитой Пушкинской речи Достоевский. Но Достоевский был идеолог и сам метил в пророки, а Пушкин был — Поэт. И — *реалист в высшем смысле слова*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : Худ. лит., 1974. Т. 2. С. 559. Далее в тексте ссылки на это изд. указанием тома и страницы в скобках.

² Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. Л. : Просвещение, 1970. С. 107.

³ Непомнящий В. Дар: Заметки о духовной биографии Пушкина / Новый мир. 1989. № 6. С. 254.

⁴ См.: Боголепов А., Верховская Н., Сосницкая М. Тропа к Пушкину. М, 1974. С. 40.

⁵ Соловьев Вл. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М. : Книга, 1990. С. 66.

⁶ Там же. С. 67.

⁷ Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. СПб. : Всемирное слово, 1993. С. 50.

⁸ Соловьев Вл. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. Указ. изд. С. 52.

⁹ Там же. С. 77.

¹⁰ Непомнящий В. Дар: Заметки о духовной биографии Пушкина. С. 255.

¹¹ Непомнящий В. Поэзия и судьба. М. : Сов. писатель, 1987. С. 121.

¹² Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая // Белинский В. Г. Собр. соч. : в 9 т. М. : Худ. лит., 1981. Т. 6. С. 282.

¹³ Там же. С. 287.

¹⁴ Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. С. 92, 93.

¹⁵ Там же. С. 47.

¹⁶ Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 73.

¹⁷ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая. С. 288.

Е. О. Козюра

ТЮТЧЕВ В ЗЕРКАЛЕ ПОЗДНЕГО АВАНГАРДА



Поэтический опыт Ф. И. Тютчева, на рубеже веков заново открытый символистами¹, нашел свой отклик и у последнего поколения русских модернистов: хорошо известно его влияние на творчество Н. А. Заболоцкого²; мы укажем лишь на два примера «диалога» с Тютчевым в лирике 1930-х гг. Первый из них — стихотворение Д. И. Хармса «Что делать нам?» (1934)³:

Когда дельфин с морским конем
игру затеяли вдвоем,
о скалы бил морской прибой
и скалы мыл морской водой.
Ревела страшная вода.
Светили звёзды. Шли года.

И вот настал ужасный час:
меня уж нет, и нету вас,
и моря нет, и скал, и гор,
и звезд уж нет; один лишь хор
звучит из мертвой пустоты.

И грозный Бог для простоты
вскочил и сдунул пыль веков,
и вот, без времени оков,
летит один Себе Сам друг.
И хлад кругом и мрак вокруг⁴.

Один из образов первой строки в русской поэзии впервые появляется в стихотворении Тютчева 1830 года:

КОНЬ МОРСКОЙ

О рьяный конь, о конь морской.	Люблю тебя, когда стремглав,
С бледно-зеленой гривой,	В своей надменной силе,
То смирно-ласково-ручной,	Густую гриву растрепав
То бешено-игривый!	И весь в пару и мыле,
Ты буйным вихрем вскормлен был	К брегам направив буйный бег,
В широком Божьем поле,	С веселым ржаньем мчишься,
Тебя он прядать научил,	Копыта кинешь в звонкий брег —
Играть, скакать на воле!	И в брызги разлетишься!..

<1830>

Тютчевский «кеннинг», восходящее к немецкой литературной традиции метафорическое обозначение волны⁵, у поэта-обэриута персонифицируется⁶, превращаясь в фантастическое морское животное, и сама возможность персонификации того, что в финале тютчевского стихотворения демонстративно распадается («Копыта кинешь в звонкий брег — / И в брызги разлетишься!..»⁷), весьма симптоматична для хармсовской поэтической мысли, которая «постоянно находится на стыке обретения предметности и потери вещественности»⁸. Рассматриваемое стихотворение относится к переломному периоду в творчестве писателя, когда на первый план в его текстах выходят темы распада и небытия⁹: тютчевский *морской конь* легко помещается в один ряд с героями поздней прозы Хармса, герои которого могут раствориться в воздухе или рассыпаться на миллион маленьких шариков.

В то же время в стихотворении Тютчева предстает картина непрерывного возрастания интенсивности бытия, тогда как у Хармса разворачивается зрелище его постепенного угасания. Модель мира, подчиненного закону прогрессирующей энтропии, восходит у поэта-обэриута к тютчевскому «Последнему катаклизму» (1829)¹⁰: «Когда пробьет последний час природы, / Состав частей разрушится земных: / Всё зримое опять покроют воды, / И Божий лик изобразится в них!» (85). «Проявление» Бога <...> сопровождается у Тютчева «разрушением» творения»¹¹: Хармс в точности следует логике своего предшественника, не только рисуя (более подробную) картину регресса вселенной в докосмогоническое состояние, но и «удваивая» фигуру Божества в финале стихотворения. Стоит ука-

зять, что несколько ранее образ мира, гибнущего в момент его *посещения* Богом, появляется в стихах А. И. Введенского¹², и финал одного из таких текстов («Факт, теория и Бог», 1930), по-видимому, тоже восходит к «Последнему катаклизму»: «здесь окончательно / Бог наступил / хмуру и тщательно / всех потопил»¹³. Для Хармса же вполне безнадежный ответ на «пушкинский» вопрос заглавия¹⁴ спустя несколько лет станет сокровенным чаянием: «Боже, теперь у меня одна единственная просьба к Тебе: уничтожь меня, разбей меня окончательно, ввергни в ад, не останавливай меня на полпути, но лиши меня надежды и быстро уничтожь меня во веки веков»¹⁵.

Созвучный набор «тютчевских» мотивов обнаруживается в (написанном годом позже хармсовского) стихотворении Андрея Николева:

Будь я из золота, тогда —
и если б был из серебра,
тогда полночная пора
мне б показалась недобра.
Но ты — земля, и я земля
(заелисейские поля),
я на тебе пасусь, пасусь,
тобою от тебя спасусь —
то наслаждение, не страх,
не обращение во прах.
Певучесть длинная в ногах,
из бедер полный небосвод
и впалый, как луна, живот —
чуть только я с тобой возлегу,
нет ничего, есть только Бог¹⁶.

«Тютчевский» слой этого текста не ограничивается пародийной реминисценцией в одиннадцатой строке¹⁷. Открывающая стихотворение «алхимическая» диада *золота* и *серебра* (традиционно соотносимых с женским и мужским началами) противопоставляется *земле*: эта «первая материя чело­вѣка»¹⁸ у Николева становится метафорой гомосексуальности, толкуемой как «дополовое» или даже «дотварное» состояние чело­веческой природы. А поскольку сама *земля* воплощает «нерасторжимую связь эроса и смерти»¹⁹ (ср.: «Воспоминанье о земле, / о том, как там в постель ложатся, / чтоб приблизительно прижаться», 280), то причастность этой стихии освобождает от страха небытия, приуроченного к *полночной поре*, тютчевской *ночи*, когда человека охватывают «тоска и ужась смерти, уничтожения»²⁰: герои Николева, не вполне принадлежащие миру живых, в то же время пребывают и *по ту сторону* царства мертвых, в *за-елисейских полях*. Сексуальная «девиантность» словно выводит их за пределы антитезы существования и несуществования; и то, что в на-

чале текста представало как онтологическая неполноценность, в финале становится условием обретения высшего бытия: в *последнем катаклизме* любовного соединения (элиминирующего индивидуальность тела, на мифопоэтический или оккультный лад уподобленного макрокосму) открывается реальность Божественного присутствия. Остается лишь добавить, что подобное понимание гомозротики восходит к платоновскому «Федру», классический перевод которого А. Н. Егунов выполнит тридцатью годами позже этого стихотворения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В интересующий нас период символистическая рецепция тютчевского творчества стала предметом филологического рассмотрения: Гудзий Н. К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР. 1930. Т. 3. Кн. 2. С. 465–549.

² См. в первую очередь: Pratt S. 1) «Antithesis and Completion»: Zabolockij Responds to Tjutčev // The Slavic and East European Journal. 1983. Vol. 27. № 2. P. 211–227; 2) Nikolai Zabolotsky: Enigma and Cultural Paradigm. Evanston, 2000. P. 98, 159–160, 170–171, 218–222.

³ В творчестве Хармса есть и другие «тютчевские» тексты: укажем, к примеру, на пародийные отзвуки «Весенней грозы» в стихотворениях «Падение вод» (1930) и «Да, я поэт, забытый небом...» (1936–37).

⁴ Хармс Д. Дней катыбр : избр. стихотворения; поэмы; драматические произведения. М. : Кайенна, 1999. С. 245.

⁵ Чижевский Д. К стилистике старо-русской литературы. Kenningar? // Slavistič-na revija. 1957. Let. 10. S. 104–105.

⁶ Прообразом такой персонификации мог послужить «Пароход» (1854) А. А. Фета, где *конь морской* и *злой дельфин* служат обозначениями заглавного «героя» стихотворения.

⁷ Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 107. Далее цитаты из Тютчева приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.

⁸ Кукуй И. «Стихи, ставшие вещью»: поэтика Даниила Хармса в культурном контексте эпохи // Russian Literature. 2006. Vol. 60. № 3–4. P. 391.

⁹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 176–183.

¹⁰ Ср.: Левин Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 200 (примеч. 16).

¹¹ Фаустов А. А. Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX века. Воронеж, 1998. С. 96.

¹² В первую очередь это относится к драматической поэме «Кругом возможно Бог» (1931).

¹³ Введенский А. И. Полн. собр. произведений : в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 112.

¹⁴ Известный по *гимну в честь чумы*, впервые он появляется у Пушкина еще в «Гавриилиаде»: «Что делать нам? судьба так приказала» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л., 1937–1959. Т. 4. С. 124).

¹⁵ Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее. 1992. Вып. 11. С. 501.

¹⁶ Николев А. (А. Н. Егунов). Собр. произведений. Wien, 1993. С. 282. Далее цитаты из Николева приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

¹⁷ Это не единственный «тютчевский» текст Николева; Г. А. Морев и В. И. Сомиков уже указывали на цитату из «О чем ты воешь, ветер ночной?» («ты страшных песен сих не пой», 278) в стихотворении «О, ангел милый, дорогой...». Стоит заметить, что иногда Николев, не цитируя Тютчева напрямую, включает в стихи своего рода лексические «сигналы», указывающие на лежащую в основе текста «тютчевскую» конструктивную схему. Так, одна из строчек стихотворения «Нанюхался я роз российских...» (1935), «скачаю меж соотечественников немусикийских» (278), отсылает к *мусикийскому шороху* («Певучесть есть в морских волнах...»), обнажая тематическое подобие двух текстов, разыгрывающих ситуацию *разлада* лирического субъекта с *общим хором*.

¹⁸ Сендивогай М. Новое химическое свѣтило, изъ Источника Натуры и ручнаго опыта почерпнутое. М., 1785. С. 38–39.

¹⁹ Вишневецкий И. По ту сторону Элизиума // Russian Studies. 1994. Vol. 1. № 1. С. 359.

²⁰ Франк С. Космическое чувство в поэзии Тютчева // Русская Мысль. 1913. Кн. 11. С. 20.

В. Ш. Кривонос

«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» Л. ТОЛСТОГО: ЗАКОНЧЕННЫЙ ТЕКСТ?



В смысле нарративной формы записок «менее существенно, что» они говорят, «и гораздо существеннее — как они это нечто говорят»¹. Повествование у Толстого ведется от лица героя, излагающего историю своего сумасшествия, конфигурирует же события рассказывания нарративная интрига, выполняющая роль структурирующей текст операции². Поскольку нарративная интрига *сопрягает* начальное и финальное события рассказывания³ и связывает таким образом «начало истории с ее концом»⁴, то структурирующая ее роль здесь особенно значима; ведь принято считать (мнение это давно утвердилось и не пересматривалось), что мы имеем дело с незаконченным текстом. В «Записках сумасшедшего» действительно отсутствует сюжетная развязка, так что рассказанная история может показаться и казаться оборванной. Но то, *как записки говорят* о герое и о его пути, дает основание усомниться в незыблемости устоявшегося мнения.

Заглавие-цитата, будучи ореольным сообщением⁵, не просто привлекает внимание к *гоголевской* форме повествования, но и наделяет толстовский текст свойством законченности — по образцу текста-пред-

шественника, финальная фраза которого подчеркивает, что сумасшествие Поприщина является необратимым: «А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?»⁶. Ср. у Толстого: «Тут же на паперти я роздал, что у меня было, тридцать шесть рублей, нищим и пошел домой пешком, разговаривая с народом»⁷. Поступок героя, адресуя к заглавию записок и указывая на характер его *сумасшествия*, свидетельствует о необратимости случившейся с ним нравственной метаморфозы. Конец текста, отмеченный не как случайный обрыв сюжета, но как его сознательная остановка, становится, как это обычно и бывает в случае кажущейся незаконченности, «мощным генератором смысла»⁸. Возвращая к началу текста, в чем и состоит его структурная функция, конец и усиливает, и проясняет смысл художественного высказывания Толстого.

Начало записок датировано определенным днем, особо памятным для героя. Дело идет о событии, которое раскрывает семантику и нарративный потенциал заглавия, отсылающего к известной повести Гоголя: «1883. 20 октября. Сегодня возили меня свидетельствовать в губернское правление, и мнения разделились. Они спорили и решили, что я не сумасшедший. Но они решили так только потому, что я всеми силами держался во время свидетельствования, чтобы не высказаться. Я не высказался, потому что боюсь сумасшедшего дома; боюсь, что там мне помешают делать мое сумасшедшее дело. Они признали меня подверженным аффектам, и еще что-то такое, но — в здравом уме; они признали, но я-то знаю, что я сумасшедший» (XII, 43).

Дублирование Толстым *гоголевского* заглавия — не простой «отклик» на связанную с писателем-предшественником «фабульную традицию»⁹. Нарушая предсказуемые читательские ожидания, заглавие толстовской повести акцентирует именно те смыслы, которые существенны для рассказываемой истории. Поприщин, что характерно для писем и дневников душевнобольных, когда они не чувствуют «перед собою непосредственного наблюдателя», откровенно выражает «свои идеи бреда»¹⁰. При этом его записки, как и положено сочинению сумасшедшего, «отрицают возможность того, что их написал сумасшедший»¹¹. У Толстого заглавие принадлежит не автору, как у Гоголя, а самому герою, пишущему именно *записки сумасшедшего*; склонности к бредовому помешательству и вообще каких-либо признаков психической болезни он в своем тексте не высказывает, но настаивает, даже вопреки врачебному заключению, на своем сумасшествии и желании и дальше делать свое *сумасшедшее дело*.

Поприщин не сознает, что он психически болен, воспринимая собственные безумные фантазии как действительность; он и живет в мире своего бреда. Герой Толстого всё то, что с ним реально происходит, объясняет своим сумасшествием, которое проявляется в реакциях на неожи-

данно действующие раздражители, не являющиеся продуктом его воображения. Будучи дилетантом в психиатрии, он тем не менее отвергает результаты медицинского освидетельствования, поскольку врачи обсуждают состояние его *психики*, а он имеет в виду состояние своей *души*, для подобного освидетельствования недоступное.

Дата, открывающая записки, единственная зафиксированная дата в повествовании, обозначает день, когда герой начинает их вести; отсутствие далее каких-либо других дат указывает, что в один и тот же день он и приступает к написанию записок, и завершает их. Рассказ, как было замечено, начинается «с того момента, когда все основные события в повествовании уже произошли»¹². Точнее, произошли события, которыми отмечен внешний ход жизни героя, повествование же должно передать их внутренний смысл, важный для общего смысла записок: «Расскажу по порядку, как и отчего оно взялось, это освидетельствование, как я сошел с ума и как выдал свое сумасшествие» (XII, 43). Последовательное чередования взаимосвязанных эпизодов образует сюжет рассказываемой истории, но вся их цепочка отложилась в памяти героя как единое событие — событие сумасшествия, порождающее существенную для записок картину души человека. Для понимания этой картины simultанность названного события не менее важна, чем порядок рассказывания, что подчеркивают повторяющиеся мотивы внезапного страха, необъяснимого ужаса, гнетущей тоски и неотвратимо наступающей смерти.

Вот герой отправляется со слугой в поездку, чтобы выгодно купить имение. В дороге он «вдруг проснулся», так как ему «стало чего-то страшно» и представилось, что он умрет «тут в чужом месте»; при виде «домика» в Арзамасе, где они решили остановиться, ему стало «жутко», а в комнате, показавшейся «мрачной», стало «еще жутче» (XII, 46). Здесь он, как и в дороге, внезапно пробуждается, чувствуя, что ему «еще больше страшно было»; он «видел, чувствовал, что смерть наступает, и вместе с тем чувствовал, что ее не должно быть», отчего происходило мучившее его «внутреннее раздираание» (XII, 47). Всё, что прежде его занимало, теперь «стало ничто»; попытавшись заснуть, он «вдруг вскочил от ужаса», захваченный «духовной тоской» (XII, 47–48). И с тех пор, по его признанию, над ним всегда висел «страх этой тоски» (XII, 48). Поехав «неожиданно в Москву» и едва войдя «в маленький номер», он вновь почувствовал, как в нем «вдруг арзамасский ужас шевельнулся» (XII, 49). А ночью «опять мучительно разрывалась душа с телом» — и встает все «тот же вопрос», зачем жить, если «вдруг смерть» (XII, 50).

В том, что происходит с героем, автор усматривает «смертное мучение бытовой плоти, “всей кожей” отвращающей приближение кончины»¹³. В его поведении заметны, если воспользоваться специальным понятием,

такие проявления соматизированной депрессии, мучительные для *бытовой плоти*, как «острое чувство невыносимой тоски» и, главное, «ощущение надвигающейся смерти»¹⁴. Сюда же нужно добавить и особенности депрессивного восприятия, окрашивающего окружающий мир «в мрачные тона»¹⁵, а также порождаемый депрессией «страх перед страхом и перед вызывающими страх ситуациями»¹⁶. Напомним, что именно реакции на раздражители, так неожиданно на него действующие, герой, прибегая к самодиагнозу, и считает формой сумасшествия. Но не само по себе слово *сумасшедший* важно для него, когда он характеризует с его помощью свои чувства и поступки, а то содержание, которое он в это слово вкладывает.

В записках действительно обнаруживается, в полном соответствии с врачебным диагнозом, подверженность героя астеническим аффектам, но рассказ его о себе выходит за границы медицинского случая, так как посвящен не патологиям психики, а мытарствам души. Поскольку лицемерие этих мытарств доступно только самому герою, то идея собственного сумасшествия, овладевшая им, вовсе не является бредовой, а картина, которую он рисует, кажется реалистичной и психологически достоверной. Не мучения человеческой плоти, но хождения души по мукам — вот что в первую очередь интересует и волнует Толстого не только в «Записках сумасшедшего», но и в других его произведениях, представляющих «собой „историю души“ за некоторый промежуток времени», в течение которого персонаж «проходит ряд состояний», причем они «взаимно не безразличны»¹⁷. Смену *ряда состояний* и фиксируют последовательно изложенные эпизоды; так запечатлевается в нарративной структуре повести история души.

С героем «только в первом детстве, до десяти лет», было «что-то похожее» на его «теперешнее состояние, но и то только припадками, а не так, как теперь, постоянно» (XII, 43). При виде чужого унижения ему становилось «больно, и страшно, не понятно», на него находил «ужас, холодный ужас»; «первыми припадками» его «теперешнего сумасшествия» были «рыдания» и «отчаяние», а однажды он даже «стал биться головой об стену» (XII, 44). Потом, до тридцати пяти лет, он «жил как все» (XII, 43), «не было никаких признаков» его «сумасшествия», но на «десятом году» женитьбы с ним случился «первый припадок» после его «детства», связанный с решением «купить имение», но так, чтобы получить его «даром», то есть путем обмана «дурака», не знающего в подобных делах «толку» (XII, 45).

Решение, принятое героем, отвечает усвоенному им образу мысли: следуя нормам поведения, обычным для круга людей, к которому принадлежит, он, подобно *всем*, впускает в свою жизнь ложь, затуманивающую его взгляд на себя самого. Нанесенные ему в детстве душевные травмы

вызвали припадки, с которых и началось его сумасшествие, пока чувство ужаса не было приглушено привычным и правильным, как он полагал, ходом жизни; новый припадок, в ином уже возрасте, когда жизнь, казалось бы, сложилась и приняла окончательные формы, служит сигналом душевного неблагополучия, почему герой и засомневался в своей нормальности. У него, как подсказывает ему опыт детских припадков, нет другого понятия, чем *сумасшедший*, чтобы определить свое чувство инаковости по отношению к окружающему его миру. Дело обстоит так, что либо «он точно болен и нуждается в лечении, либо весь мир болен и живет в безумии»¹⁸. Признание же себя больным означает в его случае неприятие того ужаса, который причиняет ему невыносимое страдание¹⁹. Этим ужасом наполнен теперь для него мир, принимаемый *всеми* за нормальный.

Совершенно не случайно в той жизненной ситуации, в которой оказался герой, средоточием ужаса становится для него «номерок» в Арзамасе: «Чисто выбеленная квадратная комнатка. Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная» (XII, 47). Форма квадрата, правильного четырехугольника, потому так мучительно им переживается, что она является символическим воплощением герметично замкнутого пространства, из которого нет выхода. За физическим планом бытия героя, ощутившему вдруг неправильность собственной жизни, открывается план метафизический; вопросы, задаваемые им самому себе, показывают, что в *квадратной комнатке* он чувствует себя, как в метафизической ловушке: «Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю? — Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. Я, вот он, я весь тут. Ни пензенское, ни какое имение ничего не прибавит и не убавит мне» (XII, 47).

Рассказываемая история строится как конфигурация эпизодов, каждый из которых имеет свою границу, замыкающую героя в пределах всё одного и того же круга неразрешимых вопросов. Они преследуют его и в дороге, и в комнатке, и в коридоре, куда он выходит, «думая уйти» от того, что его мучило, но «оно вышло» за ним «и омрачало все»; герой вновь пытается «заснуть, забыться», но не может «уйти от себя» (XII, 47). Его толкает и поднимает все «то же чувство ужаса» — и ужас этот «квадратный» (XII, 48), т.е. безвыходный. Герой не верит в мистику и боится, о чем даже сожалеет, не привидений, как боится их ребенок, но смерти, чей «голос», отвечающий ему «неслышно» (XII, 47), является его собственным голосом, потому что, как убеждается он позже, в московской уже гостинице, где ужас вновь повторяется, боится он себя, хоть и отклоняет эту мысль как «вздор» (XII, 49). И вот от себя-то он и стремится уйти и убежать, пока не приходит к нему понимание, что даже во сне от себя он не скроется; сон всякий раз внезапно обрывается, словно выталкивая его в действи-

тельность, где он оказывается наедине с самим собой. И даже попытка молиться не помогает ему избавиться от тягостного состояния, тем более что молится он, «оглядываясь и боясь», что его «увидят» (XII, 48). Молится, как и живет, с оглядкой на всех.

Между тем обращение к молитве — важнейший момент в истории души героя, запросы которой он до тех пор игнорирует, пока не почувствовал, что сам загнал себя в ситуацию жизненного тупика. Приехав в имение, которое он собирался купить, герой «опять на ночь молился» и на этот раз «заснул без тоски» (XII, 48). По возвращении домой он хоть и продолжает жить, как ему казалось, «по-прежнему», но все-таки «уже не по-прежнему», так как потерял интерес к тому, чем занимался прежде, «стал молиться и ходить в церковь» и «стал набожен» (XII, 49). Осознание бессмысленности прежнего хода и устройства жизни и стремление наполнить ее новым смыслом говорит о попытке героя побороть все еще владеющие им страх и ужас, одолеть то «несчастье», которое «случилось с ним» и в виде «страшного осадка» было «на дне души» (XII, 48), наконец, победить смерть в самом себе.

Герой молится, чтобы разорвать круг мучающих его вопросов и получить ответ, «зачем» жить и «что» он «такое», однако «ответа не было, как будто и не было никого, кто бы мог отвечать» (XII, 50). И хоть жизнь героя, по его самоощущению, заметно изменяется после московской и арзамасской ночи, отсутствие ответа повергает его в апатию. Он «молился, но больше как обычай» и «на всякий случай», жена же считала, что его «толки о вере, о Боге происходили от болезни», и требовала, чтобы он «лечился»; герой знал, что его «слабость и болезнь происходили от неразрешенного вопроса» в нем, которому он «старался не давать ходу» (XII, 51). Болезненное состояние, принимаемое женою за психическое расстройство, отражает блуждания его души, метафорой которых становится эпизод, когда он, отправившись на охоту, «вдруг почувствовал», что «потерялся»; в лесу на него «нашел весь арзамасский и московский ужас, но в сто раз больше» (XII, 51–52).

Мысль о смерти нередко посещает толстовских персонажей, но действует на них по-разному; в кризисах Пьера, как было замечено, «безнадежная смерть» лишает его «существование смысла и цели», тогда как для князя Андрея она предстает событием, «которое заставляет думать о цели и смысле»²⁰. Путь, по которому хотел бы двигаться герой «Записок сумасшедшего», смысл движения и цель пути — всё это по-прежнему сокрыто от героя, о чем и говорит пережитый им на охоте страх смерти: «Смерть здесь? Не хочу. Зачем смерть? Что смерть?» (XII, 52). Встреча со смертью, которая в нем самом, провоцирует последний и самый острый кризис, случившийся с героем, и вместе с тем позволяет преодолеть его

усилием души; когда он «вышел на дорогу», выпросив молитвой прощенье, то ему «радостно было» (XII, 52).

С тех пор в герое усиливается религиозное настроение, давшее повод заподозрить у него психические отклонения, поскольку, перестав заниматься делами, он «начал читать Священное писание», но больше всего «читал жития святых», представлявшие «примеры, которые всё возможнее и возможнее казались для подражания» (XII, 52). Герой видит теперь себя совсем не таким, каким знают его и жена, и близкое окружение, каким знал себя он сам, пока не открыл в себе другого человека — себя самого; именно его глазами — своими глазами — он и смотрит на мир. Было замечено: «Обнаружение того, что Толстой считает в человеке коренным и основным, он обставляет наиболее серьезными катастрофическими обстоятельствами»²¹. Испытание, которое проходит душа героя в *катастрофических обстоятельствах*, как раз и раскрывает в нем *коренное* и *основное*, что ранее обнажалось в припадках, а теперь стало проявляться в поступках, вызвавших сомнение в его психическом здоровье.

Опять попытавшись «по старой привычке» извлечь выгоду из покупки понравившегося ему имения, он «вдруг устыдился» (XII, 52) и сказал жене, что выгода «будет основана на нищете и горе людей»; «вдруг» его «просветила истина того», что он «сказал», что и было начало его «сумасшествия» (XII, 53). А через месяц, когда он побывал в церкви и «хорошо молился», началось «полное сумасшествие»; ему «вдруг ясно стало», что «нет и смерти и страха», и «прежнего раздиранья» в нем больше нет, и он «уже ничего» не боится: «Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть» (XII, 53).

В изложенной Толстым истории находят «притчевый смысл», выраженный в формуле, которая, однако, кажется слишком общей, чтобы объяснить с ее помощью переворот в сознании героя: «пагубное заблуждение — спасительное прозрение»²². Да и не укладывается история героя в подобного рода схему. И дело не в том, что «“прозрение” в форме сумасшествия», характерное для сюжетики Достоевского, к которой, по мнению исследователя, отсылает толстовская повесть, «нетолстовский художественный ход»²³. У Толстого вообще не идет речь о «прозрении» в какой бы то ни было форме; нарративная интрига в его повести, соединяя финал с началом, ведет к другому объяснению *сумасшествия* героя.

Л. В. Пумпянский, разбирая гоголевские «Записки сумасшедшего», определил сумасшествие как «один из видов изгнания, вытеснения за пределы жизни; этим оно сродно смерти»²⁴. Безумие Поприщина, превратившегося в *испанского короля*, действительно можно рассматривать как его метафорическую смерть. Герой Толстого подвержен *аффектам*, характерным для депрессивного состояния, но остается, что подтвер-

дило освидетельствование, *в здоровом уме*. Выход из депрессии, уподобляемой в специальной литературе «временной смерти» и называемой «своеобразной подготовкой к новой жизни», толкуется как «воскресение», что дает основание говорить о соотносительности депрессии «с обрядом инициации»²⁵. В толстовской повести просматривается связь нарративной интриги с сюжетом инициации²⁶. Пройдя символическое испытание смертью, герой умирает для прежней жизни, которой живут *все*, и возрождается к новой жизни, став *тем, что есть*, т. е. самим собой. В литературе сюжетная схема, включающая в себя смерть и новое рождение, служит «языком, на котором реализуются тексты о “прозрении” или внезапном изменении сущности героя»²⁷. У Толстого дело идет, еще раз повторим, не о «прозрении», подготовленном испытанием, через которое пришлось пройти герою, но об изменении его сущности, произошедшем действительно внезапно, *вдруг*.

Что происходит в заключительном эпизоде, где описывается движение героя от начала его сумасшествия к полному сумасшествию? Хотя безумие героя является мнимым, что отличает поведение юродивых²⁸, но в его разрыве с прежним образом жизни, если сравнивать, например, с Касатским-Сергием, и в признании себя *сумасшедшим* нет черт «юродственного ухода»: его путь — это не путь «скитальца “на чужой стороне”»²⁹. Начало и конец пути героя отмечены в его записках как значимые пределы, выраженные, как это характерно для древней словесности и для религиозной модели мира, *предметно и персонажно*³⁰. Неслучайно он черпает примеры для подражания в житиях святых; структура житийного рассказа явилась примером для организации нарративной интриги в повести. Отмеченность конца пути служит и отмеченностью конца текста, подтверждая, что рассказанная в «Записках сумасшедшего» *история души* героя завершена и не требует продолжения. Сначала вновь открытая им вечная истина просветила его, а затем, когда он внутренне преобразился, его совсем осветил свет — свет его воскресшей души.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 582.

² См.: Рикёр П. Время и рассказ / пер. с фр. М.; СПб., 2000. Т. 2. С. 46.

³ См.: Тюпа В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 147.

⁴ Тјура V. Narrative Strategies // The living Handbook of Narratology : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-strategies>. Дата обращения: 29.10.2014.

⁵ Об ореольных сообщениях см.: Левин Ю. И. Симультанность в искусстве (попытка типологического подхода) // Левин Ю. И. Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 614–615.

- ⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. [М. ; Л.], 1938. Т. 3. С. 214.
- ⁷ Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 53. Далее ссылки на это издание с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами приводятся в тексте.
- ⁸ Заславский О. Б. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста // *Sign Systems Studies*. 2006. Vol. 34-1. С. 267.
- ⁹ Назиров Р. Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход: Исследования разных лет. Уфа, 2005. С. 115.
- ¹⁰ Попов Н. М. Лекции по общей психопатологии. Казань, 1897. С. 236.
- ¹¹ Куюнджич Д. Метод сумасшествия (Гоголь) // Куюнджич Д. Воспаление языка / пер. с англ. М., 2003. С. 60.
- ¹² Шульц С. «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Записки сумасшедшего» Л. Толстого: топика и нарратив // *Гоголезнавец студии = Гоголеведческие студии*. Нижний, 2001. Вып. 7. С. 64.
- ¹³ Исупов К. Г. Русская философия смерти (XVIII–XX вв.) // *Смерть как феномен культуры*. Сыктывкар, 1994. С. 38.
- ¹⁴ Тополянский В. Д., Струковская М. В. Психосоматические расстройства. М., 1986. С. 31.
- ¹⁵ Руднев В. П. Словарь безумия. М., 2005. С. 120.
- ¹⁶ Тёлле Р. Психиатрия с элементами психотерапии / пер. с нем. Минск, 1999. С. 108.
- ¹⁷ Скафтымов А. П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 145.
- ¹⁸ Шестов Л. И. На Страшном Суде (Последние произведения Л. Н. Толстого) // Шестов Л. И. Соч. : в 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 104.
- ¹⁹ Согласно распространенному мнению, «безумие — это защита организма от невыносимого страдания», не выносит же человек «лжи мира» (Руднев В. Философия языка и семиотика безумия : избр. работы. М., 2007. С. 138–139).
- ²⁰ Бочаров С. Г. «Мир» в «Воине и мире» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 238.
- ²¹ Скафтымов А. П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. С. 155.
- ²² Ауэр А. П. О поэтике «Записок сумасшедшего» Л. Н. Толстого // Ауэр А. П. Русская литература XIX века: Традиция и поэтика. Коломна, 2008. С. 67.
- ²³ Шаулов С. С. Ф. М. Достоевский в «Записках сумасшедшего» Л. Н. Толстого: функции псевдобиографического контексте // *Вестник ЧелГУ*. 2012. № 21 (275). Филология. Искусствоведение. Вып. 68. С. 143–144.
- ²⁴ Пумпянский Л. В. Гоголь // Пумпянский Л. В. Классическая традиция : собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 329.
- ²⁵ См.: Руднев В. П. Словарь безумия. С. 117–118.
- ²⁶ См. о роли обряда инициации в создании универсальных сюжетных интриг: Тюпа В. И. Интрига как нарратологическая универсалия // *Универсалии русской литературы*. 5. Воронеж, 2013. С. 41–42.
- ²⁷ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 235.
- ²⁸ Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси. Л., 1984. С. 80.
- ²⁹ Поньрко Н. Наследие древнерусской культуры в жизни и творчестве Льва Толстого // *Текст и традиция : альманах*. СПб., 2013. № 1. С. 107.
- ³⁰ См.: Топоров В. Н. Пространство и текст // *Текст: семантика и структура*. М., 1983. С. 260.

Э. М. Свенцицкая

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
(на материале рассказа «Бобок» и повести «Кроткая»)



Ф. М. Достоевского считают не только писателем-философом, не только провидцем катаклизмов будущего века, но и творцом новой эстетики, нового типа художественности, основанного на своеобразном соотношении искусства и действительности, гармонии и дисгармонии. Так, Г. К. Щенников в статье «Художественность» энциклопедического словаря-справочника «Достоевский: эстетика и поэтика» пишет: «...важнейшими условиями художественности, по Достоевскому, являются оригинальность замысла, складывающегося под сильным впечатлением, пережитым сердцем автора, а затем ... точность и достоверность деталей — правдоподобие, делающее запечатленную автором картину самоочевидной, убедительной»¹. Еще более четко эта новизна осмыслена в работах Р. Г. Назирова: «Разрушая прежнюю эстетическую систему, он конструирует эстетику режущей правды, т. е. основанный на болевом эффекте и диссонансах синтез эстетического удовольствия и неудовольствия, который повышает активность читательского восприятия, равно как и риск неприятия»².

Отметим, что подобный эффект вызывается своеобразной авторской стратегией: отношениями автора и героя, автора и читателя. Об этом, много сказано в работах М. М. Бахтина и его последователей. Цель нашей работы — не только прояснить некоторые детали такого взаимодействия, но и выявить то приращение смысла, которое оно дает, и на этой основе — уточнить представление о художественной специфике разбираемых произведений.

Тут еще заметим следующее: о синтетической — публицистической и художественной — природе «Дневника писателя» написано много. Наиболее интересную попытку осмыслить природу данного синтеза мы видим в диссертации Г. С. Прохорова «Поэтика художественно-публицистического единства (на материале литературы периода классического посттрадиционализма)»: «Композиционно-архитектоническая цельность художественно-публицистического единства организована на основе принципа двойственной взаимодополнительности. Все композиционные и архитектурные категории подобного произведения реализуют на-

пряженный фактически-эстетический переход»³. Ценность данной работы в том, что исследователь мыслит художественную специфику именно как онтологическую, отчетливо отделяя художественно-публицистическое целое от авторской публицистики, с одной стороны, и от документальной прозы — с другой. Но в работе остается неясным, как этот факт влияет на смысл конкретных произведений, что меняется в их понимании.

Между тем кардинальное различие очевидно: смысл художественно-го текста — множествен, уплотнен и трудноуловим; публицистика же, напротив, предполагает отчетливость мысли, определенность ее формулировки. Так, именно акцентированием публицистического начала В. В. Борисова мотивирует рассмотрение произведений из «Дневника писателя» как своеобразные эмблемы, где изображенные события носят, по сути, иллюстративный, подчиненный характер по отношению к идее, поскольку «...эмблематичность художественных текстов в данном случае коррелирует с заданной авторским контекстом однозначностью образов, с их наглядностью и дидактичностью»⁴. Такая установка на однозначный смысл, на одну идею побуждает ее искать эту идею там, где вряд ли она может быть. Например, в рассказе «Бобок», в словах героя-повествователя: «Нет, этого я не могу допустить; нет, воистину нет!.. Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и — даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, подарены эти мгновения и...» — смысл целого сводится по сути к слову *героя*, и это слово признается абсолютно авторитетным, при том, что сам герой таковым не выглядит. Поэтому далее исследовательница призывает на помощь автора и констатирует, что именно здесь сказовое повествование сменяется полным слиянием голосов автора и героя.

Так В. В. Борисова следует за гораздо более интересным анализом этого рассказа у М. М. Бахтина, который тоже не избегает однозначно-публицистического толкования его смысла: «Здесь в речь рассказчика врываются почти чистые слова и интонации совсем иного голоса, то есть авторского голоса, врываются, но тут же и обрываются на слове “и...” ...И центральная образная идея здесь мистериальна (правда, в духе элевсинских мистерий): “современные мертвецы” — бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть (то есть очиститься от себя, подняться над собою), ни возродиться обновленными (то есть принести плод)»⁵.

Аналогичное построение предлагает В. В. Борисова: «Произведение заканчивается словами, исходящими не только от героя-рассказчика, в них слышится и голос автора... Мертвецы “Бобка” утратили душу еще в земной жизни, и как бы по инерции извращенное сладострастие продолжает владеть их сознанием после смерти»⁶. Но если М. М. Бахтин,

в принципе, ощущает немотивированность и внезапность слияния голосов, а также вытекающего отсюда однозначного толкования произведения (не зря же он употребляет слово *врываються*), то для В. В. Борисовой, соотносящей свой анализ не с автором-творцом, а с автором — биографическим лицом, здесь проблемы нет.

Между тем, рассказ «Бобок» — не только одно из самых мистических, но, несмотря на свою краткость, одно из самых многослойных произведений Достоевского.

Начнем с названия. Исследователи видели в нем созвучие с фамилией и псевдонимом известного в ту пору писателя-«натуралиста» Боборыкина (псевдоним «Пьер Бобо»). По мнению же В. П. Владимирцева, оно укоренено в народной этимологии: «Бобовое зерно, *боб*, *бобок* (просторечный вариант) — гадательный атрибут и заклинательное словечко. Гадательные обряды и слова способны открывать тайный смысл подаваемых из «иных миров» знаков»⁷.

В этом плане с названием корреспондирует мотив карточной игры, возникающий в самом начале разговора мертвецов: «Вы объявили в червях, я вистую, и вдруг у вас семь в бубнах. Надо было условиться заранее насчет бубен-с». Обратим внимание на звуковое созвучие двойного повтора *бубны*, *бубен* и слова *бобок*. И *бобок*, понятый как элемент гадания, и карточная игра (явно преферанс) отсылают к ситуации игры случая, игры с судьбой, бросания жребия. Кстати, смысл приведенной цитаты перекликается со «Сценами из Фауста» Пушкина: «Что козырь? Чирва? Мне ходить? / Молчи, ты глуп и молоденок, / Ведь мы играем не из денег, / А чтобы вечность проводить». Сразу заметим: последняя строка словно предвосхищает ситуацию рассказа: говорящие мертвецы именно «проводят вечность» так, как «проводят время» в жизни.

На это и указывает первый, поверхностный смысл заглавия: гадать на самом деле не о чем, выбора, в сущности, нет. Мир живых и мир мертвых с самого начала, еще до появления говорящих мертвецов, не отличаются друг от друга. Среди живых, например, «много скорбных лиц, много и притворной скорби, а много и откровенной веселости». У мертвецов «есть выражения мягкие, есть и неприятные. Вообще улыбки не хороши, а у иных даже очень». Собственно, здесь выражено, возможно, одно из самых важных опасений целого ряда героев Достоевского, да и самого автора, что жизнь после смерти, «жизнь Вечная», в принципе, может, ничем не отличается от нынешней (вечность — «баня с пауками», как говорит Свидригайлов; см. также рассуждения героя «Сна смешного человека», Ипполита в «Идиоте», «Приговор» в «Дневнике писателя»). Перед нами — сниженное, вывернутое наизнанку, но при этом буквальное евангельское: «смертию смерть поправ».

Еще один важный момент: сущностное соответствие мира *видения* и мира героя, их пограничный характер. В *видении* мертвые *просыпаются* (оживают), но одновременно *живые* постепенно *превращаются в мертвецов* («засыпают»). Эти процессы одновременны и взаимно обусловлены, что и позволяет говорить о живом как о мертвом и о мертвом как живом. Так что всё *видение* представляет собой развертывание жизни нестойкого синтеза: *мертвец — живой человек*.

Аналогично и герой-повествователь в самом своем естестве есть *граница*: он явно находится между здоровым смыслом и безумием: «Но, однако же, вот меня и сумасшедшим сделали. Со мной что-то странное происходит. И характер меняется, и голова болит. Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи». Характерно, что герой, желая развлечься, не просто идет на кладбище, но буквально *заглядывает за грань*, которая отделяет мир живых от мира мертвых: «Заглянул в могилки — ужасно: вода, и какая вода! Совершенно зеленая и... ну да уж что! Поминутно могильщик выкачивал черпаком». Принципиально важное для понимания данного текста мы видим в том, что состояние *пограничности* множится: это состояние и мира, и человека, причем сама граница теряется, а если и возникает, то выглядит как-то обыденно. И если страшна, то именно своей обыденностью.

Характерно, что слово «бобок» звучит и по ту, и по другую сторону границы. Оно служит чем-то вроде *призыва* герою из другого мира, оно же и мотивирует обращение к нему: «Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто подле: “Бобок, бобок, бобок!” Какой такой бобок? Надо развлечься». Это же слово — своеобразный лейтмотив потустороннего мира: «Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он всё еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно, бессмысленное, про какой-то бобок: “Бобок, бобок”, — но и в нем, значит, жизнь всё еще теплится незаметною искрой». И это же слово остается в памяти после того, как видение исчезает: «Бобок меня не смущает (вот он, бобок-то, и оказался!)».

Итак, звеном, соединяющим человека, мир действительный и мир потусторонний, оказывается... «бобок», что возвращает нас к вопросу: что же значит «бобок» в самом рассказе как «новое имя для нового предмета»?

Попробуем прежде разобраться в природе мира потустороннего. То, что эта реальность принципиально ничем не отличается от жизненной, бросается в глаза, но утверждение, что после смерти просто продолжается пошлая жизнь, лежит на поверхности. Всё-таки различия есть, и они принципиальны. Прежде всего, мир потусторонний — это мир слова и только слова, то есть абсолютно всё: и карточная игра в начале, и разврат в дальнейшем, и «жить без лжи», и «заголимся и обнажимся» — это всё только слова, которые никак и никаким образом уже не могут перейти

в дела, и герои здесь полностью живут в слове и для слова. При этом они прекрасно сознают свое состояние, предполагают, что дальше их ждет полное небытие, и не испытывают по этому поводу никакого страха. («Здесь вы сгниете в гробу, и от вас останется шесть медных пуговиц».) Говорить о цинизме современных людей — наверное, слишком просто для понимания Достоевского. Когда от жизни остается слово и сознание, когда вместо жизни — рассказывание биографий, — эта ситуация что-то неотвратно меняет в самом человеке, что-то самое главное из него уходит.

Отметим: все мертвые, чья жизнь перешла полностью в слово, отличаются от других героев Ф. М. Достоевского, с которыми исследователи их сопоставляют; и прежде всего — поразительным отсутствием того, что М. М. Бахтин называет «доминантой самосознания в построении героя»⁸, и даже того, что другие исследователи называют «человеческое в человеке», «бездны человеческой, человеческой бездонности», о которой говорит Н. Бердяев в книге «Мирозозерцание Достоевского»⁹. Между тем эти качества, скажем, в романах Ф. М. Достоевского присущи даже самым сомнительным в нравственном плане героям, например, Фердыщенко в «Идиоте», который устраивает похожее на то, что предлагает Клиневич, «пети-жо» («Ну возможно ли, в самом деле, такого, как я, принимать? ведь я понимаю же это...»), не говоря уже о «сладострастниках» Свидригайлове или Федоре Карамазове, сходных по внутренней сути со «старцем» Тарасевичем.

Возможно, это и есть «жизнь вне жизни», то, что остается от человека, когда он полностью изымается из сферы поступка и переживания. Получается, самое главное, что даже самого погибшего человека делает человеком, находится вне слова. Подобный поворот характерен и для других произведений Ф. М. Достоевского: вспомним Раскольникова, который в конце романа молча бросается к ногам Сони; не говоря уже о молчании героев «Кроткой», к чему мы еще вернемся. То есть понятно, что отмечаемое многими авторами многословие героев Ф. М. Достоевского объясняется тем, что именно в слове осуществляется рефлексия — необходимое условие самопознания и «самозавершения». Но одновременно писатель показывает, что есть аспекты реальности, в которых слово бесполезно, поскольку не способно их адекватно выразить. И главное: именно многоговорением максимально усиливается потенциал того, о чем не сказано. Невысказанное остается главным объектом постижения, а сказанное — только усилие, только попытка, бесконечно совершающаяся заново.

Эта закономерность объединяет жизненную и потустороннюю реальность. Поэтому характерно, какими словами покойник-генерал приветствует «новичка»: «Милости просим в нашу, так сказать, равнину Иосафатову. Люди мы добрые, узнаете и оцените». А другой, только что «проснувшийся» лавочник, спрашивает: «Барынька ты моя, скажи ты мне, зла не пом-

ня, что ж я по мытарствам это хожу, али что иное деется?..». Заметим: всё *видение* заканчивается его же репликой с тем же содержанием, как итог всего слышанного: «Воистину душа по мытарствам ходит!».

Это определение ситуации изнутри, и оно, наверное, наиболее важное именно потому, что не акцентировано. Это здесь и происходит: Страшный Суд, хождение по мукам, которые заключаются именно в том, что вот это самое важное, внесловесное, тайное измерение из человека раз и навсегда вынута, а высказываемое человеком по сравнению с тем, что не высказано, — нечто бесконечно малое, хаотическое, абсурдное. Вот, кстати, одно из возможных смысловых наполнений названия рассказа. *Бобок*, кроме всего прочего, — просто слово, выражающее эту суть высказывания по сравнению с тем, что остается внутри человека, то, к чему сводится всё, о чем говорят «живые мертвецы», — невнятное, отвратительное бормотание. Об этом, кстати, и реплика Клиневича: «Главное, два или три месяца жизни и в конце концов — *бобок*». Следует отметить, что сама по себе эта ситуация — ситуация запредельная, ситуация последнего суда и последних мук, ситуация, когда все, что можно сказать о жизни человеческой, — «бобок», — участниками ее воспринимается как абсолютно обыденная и естественная. И дело именно в том, что страшное уже никому не страшно, что выход за пределы уже никем не ощущается.

Теперь мы переходим к анализу повести «Кроткая». Сразу же хочу не согласиться с В. В. Борисовой, которая анализирует «Кроткую» как реализацию приема эмблематического контраста: «В этом произведении можно выделить две достаточно альтернативные эмблемы, которые определяют дихотомию читательского восприятия. В одном случае он однозначно позитивный, возвышающий и оправдывающий героиню. В другом случае — это трагическая ирония, поскольку никакой кротости в Кроткой нет. Может сложиться впечатление, что подобные неоднозначные толкования мотивированы именно символическим, а не эмблематическим изображением. Однако следует иметь в виду, что все элементы той или иной интерпретации в самом тексте как бы запрограммированы: если мы склоняемся к идее смирения, то реконструируется одна эмблема, если принимаем идею бунта — то другая»¹⁰.

Между тем в повести как раз нет необходимости да и возможности выбирать между двумя толкованиями, и воспринимать данное произведение так — означает, опять-таки, сводить художественность к публицистике. В принципе, давно уже было сказано Н. Бердяевым, что «для Достоевского человеческое сердце в самой первооснове своей — полярно, и эта полярность порождает огненное движение, не допускает покоя»¹¹. И в современном литературоведении существует традиция истолкования героев Ф. М. Достоевского, и Кроткой в том числе, именно как носителей разного

рода полярностей, антиномий, которые в принципе не могут и не должны быть примирены, откуда, собственно, и выводится неизбывная трагичность человеческого бытия. Так, М. М. Гиршман, исследуя ритмическую организацию повести «Кроткая», пишет: «У Достоевского смысл не только последовательно развивается, сколько именно “возрастает”, обнаруживается, проясняется в своем глубоком и неустранимом, с самого начала и до конца присутствующем внутренне противоречивом существе»¹².

Данное представление реализуется прежде всего на уровне повествования. Здесь происходит преодоление «рассказываемого события» «событием рассказывания». Все повествование, совмещающее в себе повествование от первого лица и поток сознания героя, — это постоянное и напряженное усилие перевода прошедшего времени в настоящее, и, следовательно, перевода свершившегося факта — самоубийства Кроткой — в ощущение ее присутствия, ее оживления в слове и переживании героя. Это слово и переживание, с одной стороны, снова и снова возвращают все события жизни Кроткой, и, следовательно, представляют Кроткую как живую, но, с другой стороны, снова и снова возвращают переживание ее гибели. И вся «фантастика формы» диктуется усилием удержать жизнь перед лицом совершившейся смерти. И ужас именно в том, что даже несмотря на возможность говорить о мертвой Кроткой как о живой, невозможно отвернуться от смерти: «О, я ведь знаю, что ее должны унести, я не безумный и не брежу вовсе, напротив, никогда еще так ум не сиял, — но как же так опять никого в доме, опять две комнаты, и опять я один». Повесть, следовательно, еще и об осознании границ художественного слова. Но в процессе этого осознания граница между жизнью и смертью преобразуется в энергию, направленную на обращение этих двух реальностей друг к другу.

Двойственна не только Кроткая («Кроткая бунтует»), но и герой-повествователь. Вот знаменательные параллели: отказ участвовать в дуэли и уход из полка фигурируют в романе «Братья Карамазовы» в биографии святого старца Зосимы. А с другой стороны — ночевки в доме Вяземского, фигурирующие в биографии Свидригайлова. Эти совпадения не случайны, так как внутренне раздвоение постоянно осознается героем и особенно четко выражается в кризисный, переломный момент: «Падала, падала с глаз пелена! Коль запела при мне, так про меня позабыла, — вот что было ясно и страшно. Это сердце чувствовало. Но восторг сиял в душе моей и пересиливал страх. О ирония судьбы! Ведь ничего другого не было и быть не могло в моей душе всю зиму, кроме этого же восторга, но я сам-то где был всю зиму? был ли я-то при моей душе?». Тут уже явно в человеке одновременно сосуществуют его «я» и «душа» и в какие-то моменты могут достаточно далеко расходиться. И если «душа» — это именно лю-

бовь, присутствие которой герой осознает с самого начала («Разве не любил я ее даже тогда уже?»), то «я» — это не просто стремление к власти над душой другого человека, что, конечно, лежит на поверхности текста. Это даже не стремление «воспитать друга» в смысле «воспитать другого», то есть заставить его быть именно таким, как хочется «я».

Главное, что характеризует «я» — то, что оно на самом деле этого другого в себе содержит и постоянно с точки зрения этого смотрит на себя и оценивает, уже никакого иного взгляда не допуская. Вот самые яркие примеры: «Я хотел, чтоб она узнала сама, без меня, но уже не по рассказам подлецов, а чтобы сама догадалась об этом человеке и постигла его!»; «Значит, есть же причины, коли великодушнейший из людей стал закладчиком»; «И вдруг эта шестнадцатилетняя нахватала обо мне потом подробностей от подлых людей и думала, что всё знает, а сокровенное между тем оставалось лишь в груди этого человека!»; «Всё было ясно, план мой был ясен как небо: “Суров, горд и в нравственных утешениях ни в чьих не нуждается, страдает молча”». Таким образом герой-повествователь, по сути дела, завершает себя сам, но это все-таки не совсем то, о чем говорит М. М. Бахтин: «сделал моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением»¹³. Именно для авторского определения все эти характеристики слишком оценочны, слишком прямы и слишком героичны, в смысле именно героизирования собственного поведения, особенно вот это: «Нет, возьмите-ка подвиг великодушия, трудный, тихий, неслышный, без блеску, с клеветой, где много жертвы и ни капли славы, — где вы, сияющий человек, пред всеми выставлены подлецом, тогда как вы честнее всех людей на земле, — ну-тка, попробуйте-ка этот подвиг, нет-с, откажетесь! А я — я только всю жизнь и делал, что носил этот подвиг».

Именно это «я» параллельно с рассказом о гибели Кроткой, где происходит и исповедь, и раскаяние, развертывает повествование о себе именно как о герое, совершающем подвиг, обществом непонятом, обществу мстящем и в конце концов удаляющемся от него, чтобы «окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если бог пошлет, и — помогая окрестным поселянам». Сентиментально-мелодраматический тон этого высказывания и ряда других, где герой именно рисует свой образ, каким его должна представлять Кроткая, бросается в глаза, явно выбиваясь из интонации его исповеди. Это позволяет сделать вывод о том, что перед нами — произведение в произведении, что герой здесь отчасти берет на себя авторские полномочия и пытается сам создать текст своей жизни, а Кроткую — сделать ге-

роиной своего текста, перенести ее в некую литературную реальность — до того момента, как «с глаз спала пелена». Очень характерно, что пелена спадает тогда, когда герой слышит пение Кроткой и понимает, что она его не замечает, несмотря на то, что он находится рядом, то есть воспринимает его как человека, находящегося в другой реальности.

Теперь о взаимоотношениях героев. Общеизвестно, что они поданы в произведении с несказуемой сложности, за которой, прежде всего, — неприятие «срединного пути», невозможности воспринять просто возникшую ситуацию: благородный человек спасает девушку, она отвечает ему любовью и благодарностью, и тем ограничивается. Он, если не вдумываться, и не мучает ее, а просто ведет себя с ней честно, гордо, холодно. Но герои Ф. М. Достоевского именно ограничиться, не вдумываться, не могут, их жизнь — в выходе за пределы, в додумывании до конца, а за этими пределами благородство оказывается подполью, а благодарность обочивается ненавистью.

Но вот странность — все эти, очень далекие от обыденности отношения, буквально с самого начала разворачиваются в постоянном и подчеркнуто нагнетаемом сопровождении обыденных предметов. Это мотивируется, естественно, пространством, в котором происходит действие, — комната закладчика, и знакомство героя с Кроткой, и она сама воспринимаются через вещи — камей, мундштук, заячья кацавейка. По состоянию вещей герой судит о состоянии и сущности Кроткой, делает предположения о том, что с ней происходит. И далее, их противостояние, опять-таки, проявляется через предметный мир: покупка кровати, установка ширмы. И самое главное — в финале, когда Кроткой уже нет, вещь заменяет ее присутствие: «Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее». Можно сказать, что это создание «эффекта реальности», но это верно лишь отчасти.

Закладываемые, перезакладываемые, передвигаемые, появляющиеся и исчезающие предметы порождают ощущение хаоса быта, прикрывающего бездны бытия. Особенно отчетливо это видно, когда Кроткая, после заклада сережек, колечка, мундштука, кацавейки, закладывает «...образ Богородицы. Богородица с младенцем, домашний, семейный, старинный, риза серебряная золоченая — стоит — ну, рублей шесть стоит». Цена образа определяется точно так же, как и любого другого предмета, и таким образом икона приравнивается к обычной вещи, и проблема не только в том, что профанное приравнивается к сакральному, а в том, что дальше ведь именно с этим образом Кроткая бросится из окна. То есть, именно в предметах концентрируется хаотичное движение судеб героев в трагедийном мире, ведущее к неотвратимому концу.

В связи с этим необходимо сказать о самоубийстве героини — и о причинах, и о значении. Обратим внимание в связи с этим на парадоксальное

соединение двойственности и максимализма, в результате которого ни один из поступков Кроткой не является законченным. Она пытается выдавать деньги по-своему, она пытается изменить своему мужу, и, опять-таки, она пытается мужа убить. Можно, конечно, сказать, что доведению этих поступков до конца мешают различные внешние обстоятельства, или просто таким образом нагнетается мелодраматический эффект. Однако, скорее всего, дело именно в разорванности сознания героини между двумя крайностями, каждая из которых диктует ей свою линию поведения. И в этой логике самоубийство оказывается тем единственным законченным деянием, где обе линии сходятся, демонстрируя возможность своего взаимоперехода: смирение и бунт, отстаивание себя как отдельного индивидуума и любовь как растворение в целях другого. И самое главное: убивая себя и беря с собой в смерть образ, Кроткая, по сути, и Бога убивает вместе с собой. Бога именно как проявление нераздельной и всецелой любви, «синтеза», «точки», к которой стремятся мысли героя, но никак не могут проникнуть до самого последнего момента, когда «с глаз спала пелена»: «Но главное для меня было не в том, а в том, что мне всё более и неудержимее хотелось опять лежать у ее ног, и опять целовать, целовать землю, на которой стоят ее ноги, и молиться ей и — “больше я ничего, ничего не спрошу у тебя, — повторял я поминутно, — не отвечай мне ничего, не замечай меня вовсе, и только дай из угла смотреть на тебя...». Но это именно момент, на который человек может прорваться к идеалу ценой мучительного самопостижения между «самовосхвалением и самобичеванием», и вслед за которым неминуемо следует гибель. Обратим внимание в связи с этим, что если Кроткая просто погибает, то герой обречен на то, чтобы быть прикованным к ее мертвому телу, к воспоминаниям об ее гибели, в которых она переживается снова и снова (именно поэтому он и не опустит Лукерью).

Понятно, что это — одно из возможных пониманий поведения Кроткой, ведь повесть построена таким образом, что мы слышим только голос героя, перед нами только его восприятие происходящих событий, ее же голос утрачен, а те реплики, которые остались в памяти героя, очень отрывисты и неясны. То, что повесть называется «Кроткая», — очень симптоматично, это имя тайны, которую можно пытаться разгадать, но никогда не разгадаешь до конца, это тайна другого, чей голос навсегда утрачен, и невозможно его восстановить, даже собрав «все мысли в точку».

По мысли В. А. Туниманова, кольцевая композиция повести означает безысходность состояния героя¹⁴. Однако катарсис в этой трагедии, конечно, есть, хотя, как верно пишет М. М. Бахтин, это катарсис не аристотелевский. Добавлю, что это не только катарсис «открытого и свободного мира», но одновременно и катарсис узнавания пределов и границ, существующих не где-то в мире, а разлитых внутри человеческой личности.

И завершая разговор о данных произведениях, следует отметить, что авторская интенция здесь оказывается даже не двойственной, а тройственной. На уровне «рассказываемого события» перед нами действительно «синтез противоположностей», когда «и святость не свободна от вины»¹⁵. А на уровне «события рассказывания» автор пребывает, с одной стороны, в точке их максимального единства, мифологического тождества (отсюда и легкая «прочитаемость» такого рода контекстов), а с другой стороны — в переживании их реальной и уже абсолютной непримиримости. И в принципе малая проза Ф. М. Достоевского отражает момент, когда человеческое сознание начинает жить в мире антиномий, которые не могут быть примирены уже никогда и нигде. И разобранные произведения постулируют два способа обращения с такими антиномиями: ощущение их взаимооборотности и возникающих отсюда творческих возможностей столкновении мира и человека, сакрального и профанного («Кроткая») и испытание реальности на прочность в постоянном и сознательном заглядывании за грань сущего («Бобок»). В малой прозе Ф. М. Достоевского особенно отчетливо проявляется закономерность, высказанная Н. Бердяевым: он «раскрывает не феноменальную, а онтологическую динамику»¹⁶.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Щенников Г. П. Художественность : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.fedor-dostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/055/>

² Назиров Р. Г. Проблема художественности Ф. М. Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 152.

³ Прохоров Г. С. Поэтика художественно-публицистического единства (на материале литературы классического посттрадиционализма : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2013, С. 5.

⁴ Борисова В. В. Малая проза Ф. М. Достоевского: принцип эмблемы. Уфа : БГПУ, 2011. С. 8.

⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худож. лит., 1972. С. 75.

⁶ Борисова В. В. Указ. изд. С. 142.

⁷ Владимирцев В. В. Достоевский народный. Иркутск, 2007. С. 328.

⁸ Бахтин М. М. Указ. изд. С. 72.

⁹ Бердяев Н. Мирозозерцание Достоевского. М. : Захаров, 2001. С. 45.

¹⁰ Борисова В. В. Указ. изд. С. 23.

¹¹ Бердяев Н. Указ. изд. С. 175.

¹² Гиршман М. М. Трагическое совмещение противоположностей («Кроткая», «Сон смешного человека» Достоевского) // Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М. : Яз. слав. культуры, 2007. С. 326.

¹³ Бахтин М. М. Указ. изд. С. 34.

¹⁴ Туниманов В. А. «Кроткая» Достоевского и «Крейцера соната» Толстого // Русская литература. 1999. № 1. С. 86.

¹⁵ Назиров Р. Г. Указ. раб. С. 134.

¹⁶ Бердяев Н. Указ. изд. С. 145.

К. А. Нагина

ОБРАЗ АНТИДОМА В ТВОРЧЕСТВЕ
М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА И Л. Н. ТОЛСТОГО



Именно «Исповедь» можно назвать тем поворотным сочинением, в котором происходит развенчание *идеи дома*, утверждавшейся Львом Толстым, начиная с «Детства» и заканчивая «Анной Карениной». Отныне *дом* превращается в свою противоположность — *антидом*, одну из разновидностей негативного замкнутого пространства, препятствующего движению жизни. Одной из самых емких метафор бессмысленности человеческого существования в «Исповеди» и, собственно, во всем позднем творчестве писателя становится *дом сумасшедших* со своими *больными рассудком* обитателями.

Жизнь представителей сословия богатых и знатных автору-герою «Исповеди» представляется *темной комнатой*, *огаженной* своими же обитателями, одержимыми *страхом открытого пространства*: засевшие в этой комнате, они воображают, что погибнут, если выйдут из нее. Жизнь как *огаженная темная комната* есть «величайшее зло», *дом сумасшедших*. Кто такие эти *сумасшедшие*? — спрашивает Толстой. «Мы все — богатые, ученые люди, такие *сумасшедшие*». «Мы действительно *сумасшедшие*. Я-то уж наверно был такой *сумасшедший*»¹. Вот оно — найденное сравнение, от которого поистине трудно отказаться. *Сумасшедший* — тот, кто «добывает жизнь» только «для себя». Всё, что *отделяет* человека от других людей, *ограничивает, ограждает*, отныне объявляется *злом*.

Эту мысль Толстой развивает в трактате «Так что же нам делать?», объявляя *деньги* и *дом* главными средствами *отделения* богатых людей от бедных. *Дом* является своего рода *крепостью*, преграждающей доступ *бедных* к *богатым*. В ряду способов *отделения* богатых от бедных, изобретенных первыми, стоят не только роскошь, *дома-крепости*, мода, способы передвижения, но особенная *чистота* и *образование*: «Я убедился, что между нами, богатыми, и бедными стоит воздвигнутая нами же стена *чистоты* и *образования*, сложившаяся из нашего богатства» (16, 222). *Чистота* иронически называется Толстым «высокой добродетелью», которая «добывается чужим трудом». В «Анне Карениной» *чистота* была включена в парадигму *дома*; с мотивом *чистоты/грязи* были связаны все главные герои романа, *чистота внутренняя* обыгрывалась в образах

*чистоты внешней*². Теперь же эта ценность подвергается девальвации; как и *дом*, она получает сугубо негативную семантику: «Кто из разбогатевших людей не испытывал на себе, с каким трудом он старательно приучал себя к этой чистоте, подтверждающей только пословицу: белые ручки чужие труды любят? Нынче чистота в том, чтобы менять рубашку каждый день, завтра менять два раза в день. Нынче мыть каждый день шею и руки, завтра — ноги, еще завтра — каждый день все тело, да еще особенными притираниями. <...> И нет пределов этой *никому и ни для чего не нужной чистоты*, как только для того, чтобы отделить себя от других и сделать невозможным общение с ними, когда чистота эта добывается чужими трудами» (16, 221).

Тема *чистоты* рождает оппозицию: *чистое/грязное*. Включаясь в образно-смысловое поле *антидома*, внешняя *чистота* не только символизирует нравственную *грязь, испачканность*, но и трансформируется в свою противоположность — *грязь*, которая, во-первых, визуализируется, а во-вторых, подается в образах *смарда* и *вони*.

В «Смерти Ивана Ильича» разворачивается мотив *дурных запахов*, которые распространяет вокруг себя умирающий; в «Записках сумасшедшего» *дурно пахнут* все постоянные дворы и гостиницы; в «Воскресении» — тюремные камеры, все помещения полуэтапов. Это не иронично отмеченная Чеховым «осетрина с душком», так больно задевшая чувства Гурова, персонажа «Дамы с собачкой»; это по-толстовски жестко обозначенный *смард*, идущий от всего общества «богатых и знатных», от их неправильного устройства жизни, которое распространяется на бедных людей, не по своей воле живущих по законам, установленным богатыми. Оттого в произведениях Толстого *дурной запах* источают все *антидома*, реально существующие или являющиеся плодом художественного изображения, к примеру, Ляпинский дом или Ржанова крепость в трактате «Так что же нам делать?» и тюремный замок в «Воскресении».

Остановимся на описании Ржановой крепости: «Всё здесь *серо, грязно, вонюче* — и строения, и помещения, и дворы, и люди. Большинство людей, встретившихся мне здесь, были оборванные и полураздетые. Одни проходили, другие перебегали из дверей в двери. Двое торговались о каком-то тряпье. Я обошел все строение с Проточного переулка и Берегового проезда и, вернувшись, остановился у ворот одного ни домов. <...> Поколебавшись, я вошел-таки. Как только я вошел во двор, я почувствовал *отвратительную вонь*. Двор был ужасно *грязный*» (16, 181).

Этот фрагмент является прелюдией к следующей картине, еще более тревожащей воображение: «В сальной, *вонючей* кухне и сенях мы встретили старуху, которая бережно несла куда-то очень *вонючую* требуху в тряпке. Из сеней мы спустились на покатый двор, весь застроенный

деревянными, на каменных нижних этажах, постройками. *Вонь* на всем дворе была очень сильная. (Центром этой *вони* был *нужник*, около которого всегда, сколько раз я ни проходил мимо него, толпились люди. *Нужник* не был сам местом испражнения, но он служил указанием того места, около которого принято было обычаем испражняться. Проходя по двору, нельзя было не заметить этого места; всегда тяжело становилось, когда входил в едкую атмосферу отделяющегося от него *зловония*.)

Мальчик, оберегая свои белые панталоны, осторожно провел меня мимо этого места по замерзшим и незамерзшим *нечистотам* и направился к одной из построек» (16, 184).

С *дурным запахом* смыкается *мрак*, довершая зловещую картину *распада*: «Мы сошли вниз и пошли по земляному полу *темного* коридора. Когда мы проходили по коридору, одна дверь порывисто отворилась, и из нее высунулся пьяный старик в рубахе, вероятно не из мужиков. <...> Дверь, чмокнув, отлипла, отворилась, и на нас пахло мыльными парами, едким запахом дурной еды и табаку, и мы вошли в совершенный *мрак*» (там же).

По всей вероятности, посещение Ржановой крепости и Ляпинского ночлежного дома произвело такое тяжелое впечатление на автора трактата, что определило и дальнейший пафос его творчества, и мотивный ряд, и образную систему произведений; во всяком случае, образ *антидома*, с его *дурным запахом*, *тьмой* и доминирующим в его цветовой гамме *белым* цветом, несомненно, связан с увиденными картинами городской нищеты.

Одновременно с трактатом «Так что же нам делать?» идет работа над повестью «Смерть Ивана Ильича». Мотивные ряды в этих произведениях не могут не смыкаться; *дом*, в котором живет Иван Ильич, превращается в *антидом*; *антидомом* становится для него и собственное *тело*, в описании которого очевидно проявляется заострение антиэстетического, получившее меткое обозначение «срывания всех и всяческих масок». Соответственно, мотивы *нечистоты*, *дурных запахов* также выдвигаются здесь на первый план; Толстой описывает то, на что не осмеливался до него ни один русский писатель: «Для испражнений его тоже были сделаны особые приспособления, и всякий раз это было мученье. Мученье от *нечистоты*, *неприличия* и *запаха*, от сознания того, что в этом должен участвовать другой человек» (12, 89); «Страшный, ужасный акт его умирания, он видел, всеми окружающими его был низведен на степень случайной неприятности, отчасти неприличия (вроде того, как обходятся с человеком, который, войдя в гостиную, распространяет от себя *дурной запах*)» (12, 92).

Прием нагнетения антиэстетических подробностей особенно интенсивно используется Толстым при работе над романом «Воскресение»;

в описаниях тюремного замка и помещений полуэтапов оживают картины, увиденные писателем в Ржановой крепости и Ляпинском ночлежном доме.

Парадоксальным образом в трактате «Так что же нам делать?» смыкаются полюса: противоположности оборачиваются двумя сторонами одного явления, *антидом* — *обиталище городской нищеты* — как в кривом зеркале отражается в *антидоме* — *жилище богатых*. Так роскошь рождает бедность: «...я пришел к тому же самому, к чему привел меня ряд рассуждений о причинах городской *бедности*: причина была наше *богатство*» (16, 222), а существование ночлежных домов превращает в *антидом* жилище любого обеспеченного человека: «Увидав его, мне вдруг стало ужасно стыдно, и я поспешил уйти. И с чувством совершенного преступления я вышел из этого дома и пошел домой. Дома я вошел по коврам лестницы в переднюю, пол которой обит сукном, и, сняв шубу, сел за обед из 5 блюд, за которым служили два лакея во фраках, белых галстуках и белых перчатках» (16, 17); это городской *антидом*: собственно, город уже с эпохи «Анны Карениной» представляется Толстому *Вавилоном* и противопоставляется *деревне*, где персонажи, подобные Левину, могли обрести искомый смысл бытия. Для Толстого, начиная с трактата «Так что же нам делать?», любой *поместный дом* становится *антидомом*. Из размышлений Толстого, отраженных в трактате, следует один вывод: *дом* является либо воплощением крайней *неустроенности* и *нищеты*, упадка и разложения в народной среде, либо воплощением *неправедной, развратной* жизни *богатых*, устроившихся за счет бедных. Идеальным при таком подходе оказывается *отсутствие дома*, существование *вне его*.

В изображении *антидома* Толстому предшествует М. Е. Салтыков-Щедрин. В его романе «Господа Головлевы» *дом* предстает как *выморочное* место: «Барская усадьба смотрела из-за деревьев так мирно, словно в ней не происходило ничего особенного; но на него [Степана Владимировича] ее вид произвел действие медузиной головы. Там чудился... *гроб*. Гроб! Гроб! Гроб!»³. Эта *вымороченность* проявляется не только в череде смертей, связанных с поместьем, — «постылого» Степана Владимировича, главы семейства Владимира Михайловича, самой Арины Петровны и, наконец, Порфирия Владимировича, но и в описании самого *дома* как *заколдованного места*⁴, *локуса смерти*. Дом позиционируется как *гроб*, как *склеп*: «Двери *склепа* растворились, пропустили его, и — захлопнулись» (30); как «бесконечная *пустота*, *мертвая*, не откликающаяся не единым живым звуком, зловеще-лучезарная» (49); как «наглухо запертая *тюрьма*, в которой бесследно потонула и идея пространства, и идея времени» (49).

«В случае Головлева речь не идет даже о признаках дома, обеспечивающего человеку (согласно народным представлениям) приют и защиту, приспособленного к человеческой жизни и соответствующего ее потребностям, — заключает в этой связи В. Ш. Кривонос. — Если в народном сознании существенна связь дома с *живым* (отсюда и символика *дома* в фольклоре), то в щедринском романе место, где обитает наделенный чертами злых демонических существ головлевский барин, связано с *нечеловеческим*, мертвым»⁵ (курсив автора. — К. Н.). По наблюдению исследователя, Иудушка Головлев сочетает в себе черты мифологического змея, обладающего смертоносным взглядом, и сатаны, правда, освобожденно-го «от мрачного величия мифологического образа носителя зла»⁶.

Не только Иудушка, но и все обитатели головлевской усадьбы пребывают в зависимом положении от *выморочного* места: «Этот антидом <...> воплощает в себе фальсифицированную реальность и подчеркивает заколдованное состояние его обитателей, существующих в пространстве зла»⁷. Возвращаясь в родительскую усадьбу, Степан Владимирович в буквальном смысле слова прощается с жизнью: «Все понимали, что перед ними постылый, который пришел в постылое место, пришел навсегда, и нет для него отсюда выхода, кроме как ногами вперед на погост. И всем делалось в одно и то же время и жалко и жутко» (30). Так и Аннинька приезжает к дяде Порфирию Владимировичу «умирать». «Бывают семьи, — заключает Салтыков-Щедрин, — над которыми тяготеет как бы обязательное предопределение». Число таких «жалких семей» велико «в среде той мелкой дворянской сошки, которая, без дела, без связи с общей жизнью и без правящего значения, сначала ютилась под защитой крепостного права <...> а ныне уже без всякой защиты доживает свой век в разрушающихся усадьбах» (251) (курсив автора. — К. Н.).

Как и у Толстого, у Салтыкова-Щедрина *антидом* — явление социального порядка, порожденное тем же смещением баланса от *общего* к *личному*. Ряд причин *выморочности*, выстроенный автором «Господ Головлевых», возглавляют «праздность, пустословие и пустоутробие», от которых погибли «зауморыши»-«головлята», и даже выделявшаяся среди них «своей личной энергией» Арина Петровна. Схожи у двух писателей и некоторые способы изображения *антидома*. К примеру, *белый* цвет в границах *выморочного* места демонстрирует гибельность этого локуса. У Салтыкова-Щедрина метафорика *белого* более прозрачна, чем у Толстого, более очевидно связана со смертью, с образами *живых мертвецов*: папенька Владимир Михайлович лежит в постели, «покрытый *белым* одеялом, в *белом* колпаке, весь *белый*, словно мертвец» (31); Степану Владимировичу, как обреченному на смерть, выдают «старый папенькин халат, в который он облачился немедленно» (31), внутренне уже готовый

к этому исходу; умирающий Павел Владимирович также покрыт «*белым одеялом*» (70); Иудушка предстает перед Аннинькой как «*мертвенно-бледная фигура*» (251).

В толстовском *тексте антидома* цвет *белый* также синонимичен *гибельному*. Иное дело, когда он вступал во взаимодействие с универсалией *гор*: в этом случае он принимал на себя роль нравственного ориентира, поскольку *белым* снегом были покрыты горные вершины. Однако стоит вспомнить роль *белого* в *метельно-пустынном* хронотопе, где он со всей очевидностью коррелировал со смертью⁸. Подобным образом, но на иных путях, *белый* с *гибельным* и *смертельно страшным* сопрягает универсалия *антидома*.

В «Записках сумасшедшего» здание постоянного двора, вызвавшее чрезвычайно острый приступ страха смерти у героя, вписано в палитру *белого* цвета: «Показались в темноте домишки... дома пошли кое-где большие *белые*. И всё это невесело было... Домик был *белый*, но ужасно мне показался грустный. Так что жутко даже стало» (12, 46). Как всегда у Толстого, повторяющаяся деталь сначала дается в сугубо реалистическом контексте, а затем приобретает символическое звучание. В «нумерке» с *белыми* стенами, «чисто выбеленном», на Федора накатывает волна «красного, *белого*, квадратного ужаса». *Белый* заявлен в цвете домов и стен, красный объясняет «красный огонь свечи» (12, 47), а квадратный «размер» ужаса соотнесен с размером самой комнатки: «...я помню, мучительно мне было, что комнатка была именно квадратная».

В «Смерти Ивана Ильича» негативная семантика *белого* реализуется в смысловом поле *тела*: болезненное впечатление на Ивана Ильича производит бодрый и цветущий вид его домочадцев, прямо противоположный его собственному. И вот в описании этого как будто единого здорового полного, пухлого *тела* доминирующую роль играет его *белизна*: Иван Ильич в упрек жене ставит «и *белизну*, и пухлость, и *чистоту* ее рук», в упрек доктору — его «*белые* руки», дочери — «обнаженное *белое* молодое тело», жениху дочери — весь его цветущий вид («Федор Петрович во фраке... с длинной жилистой шеей, обложенной плотно *белым* воротничком, с огромной *белой* грудью и обтянутыми сильными ляжками в узких черных штанах, с одной натянутой *белой* перчаткой» [12, 98]).

В «Воскресении» *белый* цвет связан с двумя концептуальными полями — *тела* и *природы*, и везде имеет оценочное звучание, в первом случае — негативное, во втором — позитивное (с *природным белым* сопрягался в *горном* *тексте*, получая *положительную* семантику, и в *метельно-пустынном*, с противоположной нагрузкой). Акцентированный *белый* цвет в *телесном* облике персонажа — знак его духовного разложения. Эту роль он играет в описании неприятной Нехлюдову хозяйки по-

стоялого двора «с необычайной толщины *белой* шеей» (13, 290), пухлого спившегося губернатора «с холеными, *белыми* в перстнях руками» (13, 441), председателя суда с «красивыми *белыми* руками» (13, 27). В начале романа в описании внешности Нехлюдова также назойливо звучит *белый*: «гладкие *белые* ноги», «*белая* толстая шея», «обложившееся жиром *белое* тело» (13, 16).

Общим для Толстого и Салтыкова-Щедрина становится мотив *нечистоты* и *дурных запахов*. *Дурно пахнет* в амбарах и кладовых Арины Петровны, в которых гниют и разлагаются припасы: «...у головлевской барыни была выстроена целая линия погребов, кладовых и амбаров; все они полным-полнехонки, и немало было в них порченого материала, к которому и приступить нельзя было, ради *гнилого запаха* <...> — Огурчики-то еще хороши, только сверху немножко словно *поосклизли, припахивают*, ну, да уж пусть дворовые полакомятся, — говорила Арина Петровна» (44). Тема *грязи* достигает у Салтыкова-Щедрина апогея в описании комнаты Степана Владимировича: «Комната была *грязна, черна, заслякощена* так, что даже ей, не знавшей и не признававшей никаких требований комфорта, сделалось неловко. Потолок был закопчен, обои на стенах треснули и во многих местах висели ключьями, подоконники чернели под густым слоем табачной золы, подушки валялись на полу, покрытом липкою грязью, на кровати лежала скомканная простыня, вся серая от насевших на нее нечистот» (51). Дополняет эту картину смерти *ужасающий запах* — «отвратительная смесь сивухи, тютюна и прокислых овчин» (там же). Похожим образом выглядит комната Арины Петровны в Погорелке, куда после ее смерти приезжает Аннинька: «В бабушкиной комнате стояла ее постель, на которой так и лежала необрунная груда замасленных пуховиков и несколько подушек без наволочек. На письменном столе валялись разбросанные лоскутья бумаги; пол был не метен, и густой слой пыли покрывал все предметы» (147).

И Толстой, и Салтыков-Щедрин подчеркивают отсутствие какого-либо *движения* в пределах *антидома*; у Салтыкова-Щедрина впечатление мертвенности усиливается «упоминанием о мгле, бездне, сумерках, сне, ночи»; «устойчивым становится в романе архетипический образ зимнего омертвения, несущий идею враждебности живому всего того, что связано с головлевским родом, с самим его существованием»; и вообще «существование господ Головлевых враждебно свету, теплу, жизни; ему, как и нечистой силе, сопутствуют мрак, холод, смерть»⁹.

Физической и нравственной неподвижности представителей головлевского рода у Толстого, к примеру, в романе «Воскресение» соответствует неподвижность «*лежащей дамы*» Корчагиной, которая уже несколько лет принимает гостей *лежа*, в необходимости чего очень сильно

сомневается Нехлюдов. Кстати, в описании *дома* Корчагиной Толстой использует те же мотивы *отсутствия света, полутьмы*, что и автор «Господ Головлевых». И о Толстом, как и о Салтыкове-Щедрине, можно сказать, что акцентированием *неподвижности* персонажей он «показывает враждебность» их существования «этическим основам народной жизни и народного сознания, где понятие *движения* наделялось оценочным значением»¹⁰.

Лучшим толстовским персонажам, в отличие от героев Салтыкова-Щедрина, удается *вырваться* из границ *антидома*, сохранив живое начало в своей душе. основополагающим для позднего периода творчества писателя становится антитетичный мотиву *неподвижности* мотив *движения*, преобразующийся в мотив *пути* с учетом обретения персонажем конкретного нравственного ориентира — *искомой цели движения*. Герои позднего Толстого становятся бездомными: себя и мир Божий они обретают в неустанном движении, пути, позитивно направленном и бесконечном.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1978–1985. Т. 16. С. 148. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

² См.: Нагина К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Н. Толстого. Воронеж, 2012. С. 377–380.

³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. : в 20 т. М., 1965–1977. Т. 13. С. 30. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страницы.

⁴ Кривонос В. Ш. От Марлинского до Пригова: Филологические студии. Самара, 2007. С. 71.

⁵ Там же. С. 72.

⁶ Там же. С. 71.

⁷ Там же. С. 72.

⁸ См.: Нагина К. А. Указ. соч. С. 160–161.

⁹ Кривонос В. Ш. Указ. соч. С. 73.

¹⁰ Там же. С. 74.

О. В. Молодкина

ЧЕЛОВЕК И ВЛАСТЬ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ



Обращаясь к этой теме в ряде произведений русской литературы, попробуем проследить, как развиваются взаимоотношения героев с властью государственной и общественной систем, которые при деспотических режимах сращиваются до неразличимости. Герой, обладающий свободным сознанием, рано или поздно (даже если он не романтик) вступает с ними в конфликт. Исследуя пути влияния общества на формирование личности, реализм не раз пытался представить модель гармоничного их взаимодействия. Однако эта модель могла быть создана лишь как идеальная норма, почти не имеющая аналогов в реальной действительности.

Если норма — личность, сохраняющая свою индивидуальность и возможности самоопределения, в то же время она — часть общества, то выход ее за пределы этой нормы будет восприниматься как та или иная форма (и степень) безумия. Поскольку выход реализуется как перемещение на высший либо низший уровень реальности, безумие тоже возможно двух родов: высокое — когда душа уходит в мир идеальный, божественный, и низкое — одержимость демоническими силами и темными инстинктами.

Есть еще третий, «средний», род безумия, наименее заметный в обычной жизни, — это полное подчинение сознания личности установкам и требованиям общества, которое в каждую историческую эпоху совершает какие-либо отклонения от истинных ценностей. В некоторые эпохи эти отклонения наиболее заметны, но заметны они лишь потомкам или тем современникам, которые сохранили способность свободно мыслить. Так, в предисловии к роману «Князь Серебряный» А. К. Толстой пишет: «В отношении к ужасам того времени автор оставался постоянно ниже истории. Из уважения к искусству и к нравственному чувству читателя он набросил на них тень и показал их, по возможности, в отдалении. Тем не менее, он сознается, что при чтении источников книга не раз выпадала у него из рук и он бросал перо в негодовании, не столько от мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования»¹.

¹ Толстой А. К. Князь Серебряный : [Электрон. изд.] Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0030.shtml. Дата обращения: 27.01.2015.

В этих словах выражается не только возмущение бездействием общества времен Иоанна Грозного, но и вера в то, что общество, во-первых, уже существовало, а во-вторых, могло стать реальной силой, противостоящей ужасам деспотического правления. В трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», изображающей следующий и очень близкий к эпохе Грозного этап исторической жизни, этой общественной силы нет (не считать же обществом кучку царедворцев, пытающихся преуспеть в борьбе за власть). Но есть «мнение народное», осуждающее действия неправедных правителей. И выразитель этого мнения — юродивый, безумец, почитаемый всеми за близость к Богу и земному правителю неподвластный. Древнерусское общество почитало юродивых как Божьих людей, так как в общем сознании над властью государственной системы господствовало более высокое, религиозное, начало. Общество XVIII–XIX веков движется к утрате этого представления, что отражается в литературе. В начале романа Ф. М. Достоевского «Идиот» о Мышкине сказано: «...совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит!»¹. Фраза повторяется дважды, как бы закрепляется в сознании читателя. Таков лейтмотив, определяющий смысл всей деятельности героя, а также ее итог. В обществе, которое утратило путь восхождения от эмпирического к духовному бытию, но еще помнит об этом пути, людям возможно ненадолго приобщиться к истине, но затем сила инерции увлекает их в обратную сторону. Поэтому воздействие князя Мышкина на большинство персонажей романа оказывается временным.

В «Бесах» Достоевский показывает следующий этап отпадения общества от духовного пути. Герои и сам город, в котором они живут, оказываются во власти демонических сил. И первыми подчиняются ей представители власти государственной — губернатор Лембке и его жена, окруженная «обществом полураспущенных молодых людей»². Губернатор освободился от власти бесов «традиционным» способом: он сошел с ума. Именно безумие проявляет в Лембке его лучшие качества — черты сходства с Дон Кихотом, которого Достоевский ценил высоко. С Дон Кихотом сравнивался и князь Мышкин. Так великий безумец Сервантеса становится прообразом «юродивых» в русской литературе XIX в. (можно вспомнить также Чертопханова из «Записок охотника» И. С. Тургенева и Ахиллу из «Соборян» Н. С. Лескова).

¹ Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1973. Т. 8. С. 7.

² Достоевский Ф. М. Бесы : [Электрон. изд.] Режим доступа: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0080.shtml. Дата обращения: 27.01.2015.

В XX в. начинает господствовать «средний» род безумия — полное подчинение личности государственным и общественным интересам, которые срачиваются до отождествления. Герою, сохранившему свободумыслие, всё труднее противостоять давлению этих систем. А у тех, кто подчинился, меняется даже структура речи (знак того, что власть системы действует на уровне подсознания).

Так, в романе Ю. О. Домбровского «Хранитель древностей» есть значимые приметы таких изменений. Вот «массовичка» Зоя Михайловна принялась разрушать экспозиции музея, находящиеся в ведении главного героя, Георгия Николаевича Зыбина. Весть об этом приносит ему дед-столяр: «Позвала меня и говорит: “Принесите лестницу, будем снимать фотографии”. Ну я, конечно, принес, а она привела меня к твоим щитам и приказывает: “Вот я буду показывать, а вы снимайте”. Когда дошло до этого твоего, я ее спрашиваю: “А хранитель, говорю, знает?” А она: “Не знает — так узнает. Это *приказ свыше*, снимайте, не бойтесь”. Ну раз не бойтесь, то я и ободрал у тебя все начисто»¹. *Приказ свыше* — знак подмены властью кесаря высшей власти Бога. Заметим, что ранее *свыше* всегда было указанием на *Божью волю*, тогда как сверху — на приказ представителей государственной власти. Смещение этих понятий означает, что в сознании произошла метаморфоза, сделавшая для человека недоступным свет Истины.

Важен в романе Домбровского и сам предмет спора, относительно которого якобы получен *приказ свыше*. «Массовичка» снимает портрет Кастанье, археолога, чрезвычайно много сделавшего для древнейшей истории Семиречья. Так уничтожаются память, заложенная в языке, и память историческая, а сознание людей настолько поработается государственной системой пропаганды, что они готовы поверить в любую ложь, как бригадир Потапов верит в то, что его брата расстреляли за вредительство.

Для героя романа Зыбина этот эпизод становится моментом ошеломляющего открытия: «Я сидел и слушал эту историю с каким-то странным чувством. Я понимал, что во мне зародилось что-то новое, что-то вдруг назрело и перевернуло все мои понятия. Я почувствовал, что, пожалуй, ни на грош не верю ни в иностранного клеща, ни в расписку эту, выданную дьяволу, ни в слова тех двух людей — того, что с тремя кубиками, того, что с двумя шпалами, ни во всё то, что они рассказали. Но точно так же, совершенно ясно и четко, я понимал, что мой собеседник, человек трезвый и бывалый, свято верит каждому их слову и его никак не переубе-

¹ Домбровский Ю. О. Хранитель древностей : роман в двух книгах. М. : Эксмо, 2010. С. 92. Далее цит. по этому изд. с указанием страницы в скобках.

дять. Есть расписка, есть сознание, есть виновный, есть кара виновного, о чем же можно еще говорить?» (121). Герою одновременно открываются и сама истина, и невозможность донести ее до поработанного сознания. (Открывается и через мысль, и через чувство, переживается как откровение и переворот в душе. Здесь как бы воплощается принцип, сформулированный Платоном: «Истину нельзя понять, истину нужно пережить». Вспоминаются также слова Кириллова из «Бесов» Достоевского: «Мысль почувствовали? Это хорошо»¹.)

Это открытие дополняет другое, совершенное чуть ранее, сразу после битвы за портрет Кастанье и разговора с директором: «Он ушел, а я так и остался в коридоре. “Время наступает”, — сказал он. Я еще не знал, какое это время наступает и зачем ему надо наступать именно на меня, но вдруг ощутил такой холод, такую жуть, что у меня даже мурашки побежали по коже и заломило под ногтями. Подобное чувство я испытал до того только однажды, когда забрался на колокольню, перегнулся и повис над пятидесятиметровой пропастью. Этот страх и тоска налетели на меня и сожгли всего» (101). Здесь героем впервые осознаны и конфликт с государственной системой, и его неизбежные последствия. Упрямо возвращая портрет Кастанье на стену музея, герой повторяет действия Дон Кихота, воюющего с *ветряными мельницами*, с той лишь разницей, что здесь *мельницы* — действительно заколдованные злые великаны, да еще и управляемые жестокой волей своего вездесущего повелителя. Вездесущность подчеркивается тем, что повсюду развешаны его портреты и что уничтожение старых газет с этими портретами истолковывают как преступление. Одним портретам поклоняются, другие — срывают со стен музея. Изображения управляют судьбами живых людей.

Может быть, поэтому главный юродивый в «Хранителе древностей» — всё же не Зыбин, а художник Калмыков, открыто противостоящий власти и чудесным образом для нее неуязвимый: «Зыбин этого чудака знал. Месяц тому назад он подал объяснение в милицию (нажаловались соседи) и подписался так: “Гений 1-го ранга Земли и Галактики, декоратор-исполнитель Балета им. Абая Сергей Иванович Калмыков”. Гением человечества, как известно, в то время на земле числился только один человек, и такая штука могла выйти очень боком — ведь черт его знает, что за этим титулом кроется, может быть, насмешка или желание поконкурировать. Кажется, такие сомнения в сферах высказывались, но дальше них дело все-таки не пошло. Может быть, кто-то из властей предрежащих

¹ Достоевский Ф. М. Бесы : [Электрон. изд.] Режим доступа : http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0080.shtml. Дата обращения: 27.01.2015.

повстречал Калмыкова на улице и решил, что, мол, на этой голове много не заработаешь» (279).

Художник гениален, но с точки зрения обывателя, он сумасшедший: «Мазила, — говорят о Калмыкове солидные люди, — и рожа дурацкая, и одет под вид попки! Раньше таких из безумного дома только по большим праздникам к родным отпускали» (280). Он ходит по улицам Алматы в своем странном цветном наряде, «безумно счастливый, целеустремленный и цельный человек» (289), и с ним связаны надежды автора на спасение города и мира, погруженного во тьму (в романе говорится не о стране, а о всей земле, переживающей темный период своей космической истории).

Хранитель — один из немногих, понимающих, кто такой Калмыков: «Да, он был именно таким — очень уверенным в себе, недостижимым для насмешек, недоступным для критики, скрытым от мира гением, которому и не требуется никакого признания. Положительно, только к нему одному из всех известных Зыбину художников, поэтов, философов, больших и малых, удачливых и нет, он мог с таким полным правом отнести пушкинское “ты царь — живи один”. Калмыков так и жил, так и чувствовал свое первородство» (282). Но это понимание приходит к Зыбину много лет спустя, уже после смерти художника. А тогда, в 1937-м, в один из последних дней свободной жизни (скоро его арестуют), он подумал только: «...вот чудак-то! И как хорошо, что на одного чудака в Алма-Ате стало больше» (284). Это чудак вновь появится в финальной сцене романа, чтобы «на веки вечные» зарисовать на кусочке картона чудом выпущенного из-под ареста Зыбина: «Солнце заходило. Художник спешил. На нем был огненный берет, синие штаны с лампасами и зеленая мантилья с бантами. На боку висел бубен, расшитый дымом и пламенем. Так он одевался не для себя и не для людей, а для Космоса, Марса и Меркурия, ибо это и был “Гений I ранга Земли и всей Вселенной — декоратор и исполнитель театра оперы и балета имени Абая — Сергей Иванович Калмыков”, как он себя именовал.

И мудрые марсиане, наблюдающие за нами в свои сверхмощные устройства, удивлялись и никак не могли понять: откуда же среди серой, одноцветной и однородной человеческой плазмы вдруг вспыхнуло такое яркое, ни на что не похожее чудо. И только самые научные из них знали, что называется это чудо фантазией. И особенно ярко распускается оно тогда, когда Земля на своем планетном пути заходит в черные затуманенные области Рака или Скорпиона и жить в туче этих ядовитых радиаций становится совсем уж невыносимо» (734). Один безумный художник, живущий в вечности и бесконечности, может внушить надежду на чудо спасения в мире, временно подпавшем под власть темных сил.

Л. П. Куца

Стихотворение Ивана Франко
«З усіх солодких, любих слів...»¹
как произведение «более сложного типа»



Исследователи отметили в наследии И. Франко произведения «более сложного типа», в которых литературоведческий аспект будто закодирован, позиция автора разворачивается сопроводительным мотивом, сосредотачивая в себе состояние внутренних сомнений, смятения, беспокойства². Такие произведения преимущественно многосубъектны и иллюстрируют взаимодействие разных начал — личностного, философско-этического, общественно-гражданского, психологического, и, что для нас наиболее важно, характеризуют лирику И. Франко как систему. Сопроводительный мотив в них в основном проявляется еще одной сферой определенного носителя авторского сознания, которое и формирует многосубъектность текста.

Соединение сфер носителей авторского сознания в лирике И. Франко периода «Із днів журби» («Из дней печали») та «Sempertiro» (1900–1906) равновекторно и полифункционально. В рамках одного текста могут взаимодействовать рассказчик и лирический герой («У парку»); реальный автор и собственно автор («Не довго жив я ще, лиш сорок літ...» – «Не долго жил еще, лишь сорок лет...»); собственно автор – рассказчик – лирический герой – собственно автор («І знов рефлексії!» – «И опять рефлексии»); рассказчик – система персонажей – собственно автор («В село ходив...» – «В село ходил»); рассказчик – персонаж («Ось панський двір!» – «Вот панский двор»); реальный автор – рассказчик-1 – рассказчик-2 – реальный автор – модифицированный лирический субъект («Як голова болить!» – «Как голова болит»). Многосубъектность взаимосвязана с разными подсистемами, такими, например, как жанр, поскольку взаимодействие носителей сознания способствует «столкновению» (Ю. Тынянов) жанров, их «способности к постоянному обновлению» (И. Денисюк). В области тематико-содержательного движения лирики многосубъектность как «переговаривание субъектов» (Д. Черашняя) детализирует перспективу художественного конструирования действительности в направлении к интеллектуальной парадигме, раскрывает проблему внутренней интенциональности писателя. Многопрофильный образ художественного «автора» в произведении сквозь призму художественного плетения разных интен-

ций, «точек зрения» и «голосов» является заметным штрихом к подчеркиванию «франкизма» как сложной философской системы.

Для лирики И. Франко конца XIX – нач. XX в. типично двусубъектное стихотворение с лирическим героем и рассказчиком. Образцом такой организации текста можно считать стихотворение «З усіх солодких, любих слів...» («Из всех сладких, милых слов...»). Анализ его поэтики дает возможность реализовать одну из главных особенностей в подходах к изучению лирики — от сложных структур — к стилистическим единицам, а не наоборот, от слова и словосочетания к сложным объединениям»³.

Названное стихотворение завершало лирический цикл «Із днів журби» («Из дней печали») (1900). Исследователи относят его к тем стихам, что формируют «реквием трагической безумной любви»⁴. Лирический сюжет формируют две сферы. Первая — сфера лирического героя (пять строф), где «я» раскрывает собственные ценности, особое внутреннее состояние, хотя мы видим здесь не лирическую эмоцию в ее чистом виде, а элементы лирического сюжета, размещенные по принципу эпического сюжетопостроения, причем не в хронологической последовательности. Лирический герой сообщает о том, что есть сейчас («...і досі в серці гомонить...», «і досі...я чую», «тремтить душа» – «и до сих пор я чувствую», «трепещет душа»), и что произошло в прошлом («коло стола сиділи ми...» – «около стола сидели мы»; «минуло много, много літ» – «прошло много, много лет»; «і тих... розвіяв вихор життєвий» – «и тех... развеял вихрь житейский»). Временные смещения придают откровению лирического героя концентрированную энергичную форму: его любовные переживания, «просеянные сквозь густое сито рефлексии»⁵. Художественная деталь в начале первой строфы («солодкі, любі слова» – «сладкие, милые слова») сразу направляет воображение читателя к образу героини, портрет которой в следующих строфах очерчен лишь двумя штрихами («лице» с «рум'янцем» и «рожеві уста» – «лицо с румянцем и розовые уста»), то есть не под свежим впечатлением, как, например, в «Зів'ялому листі» («Увядшем листе»). После экспозиции:

З усіх солодких, любих слів,
які я чув із твоїх уст,
одно лишилося мені
і, наче срібний дзвоник той,
і досі в серці гомонить —
одно маленьке словечко...⁶ —

Из всех сладких, милых слов,
которые я слышал из твоих уст,
одно осталось мне
и, будто тот серебряный колокольчик,
и до сих пор в сердце звучит —
одно маленькое словцо...

появляется слово-связка: «Слухай!» («Слушай!»). Когда-то давно сказанное любимой, оно вызывает поток воспоминаний лирического героя, буквально заполняющих его сознание. Состояние, когда подсознательное

мышление поэта напоминает о прошлом: «заново открывает известное, выражая его в новой <...> образной форме»⁷.

Здесь проявлена грань души лирического героя, не объяснимая с точки зрения традиционной характерологии, — некая особенная реакция на слово; чувствительность к слову. В сравнении с предыдущими произведениями Ивана Франко здесь прослеживается более выразительная тонкость образа лирического героя, его интеллигентность. Подобную восприимчивость к слову, в частности, к слову любимой, мы видим и в «Зів'ялому листі» («Увядшем листе»). Сказанное ею: «Не надійся нічого» («Не надейся ни на что») — стало «убійством серця» («убийством сердца») лирического героя, а одно-единственное «словечко» «Вона!» («Она!») («Привид» – «Привидение») «за шию тисло (шею сжимало) мельничным камнем». Своим единственным словом она могла его «героем, генієм зробить» («героем, гением сделать») [т. 2, 136]. Теперь лирический герой стихотворения возвращается мыслями в юность, чтобы услышать давно произнесенное слово. Он слышал от любимой много слов — «солодких, любих», но в сердце осталось почему-то лишь «одно маленьке»: «Слухай!». Это как раз то «ядерное, короткое, драматичное слово»⁸, которое гармонизирует внешнюю и внутреннюю красоту героини. Оно выражает то, что для реального поэта было по определенным причинам невыразимым, хотя и вполне понятным. Его эмоциональным опытом, особенным чувственным пониманием жизни свободно оперирует лирический герой, которому подсознательные элементы этого опыта оказались «выразимыми». Выраженное им «и составляет неповторимую часть художественного 'знания', особое содержание художественно-образной информации»⁹.

Сквозь призму теоретических аспектов феномена речевого акта «Слухай!» — высказывание особого типа. Оно предстает как составная концепта умалчивания с многословной смысловой структурой, когда выходит на поверхность текста как *невыразимое* (признак модернистского стиля в европейских литературах) — то, что сознательно уклоняется от речевого выражения. В содержательном плане это *невыразимое*, «звучащее» после «Слухай!», сосредотачивает в себе энергию возбудителя тревожных эмоциональных ожиданий. Обращение героини к любимому (лирическому герою) и в дальнейшем не раскрывает сверхважной сущности интимно-взволнованного *невыразимого*, хотя читатель может догадываться, что в нем мало логики или жизненной конкретности. Ведь значение «Слухай!» в ходе сюжета не проясняется, оно понятно лишь двоим: лирическому герою и его любимой, тогда как все композиционные компоненты подчинены не объяснению его, а раскрытию чувства боли, воспоминаний о прошлом, которые это слово вызывает. Все-таки оно здесь — символ великого чувства, хотя и принадлежит к общеупотребительной лексике. Как отмеча-

ют исследователи, для загадочной неопределенности, которая остается в тексте не раскрытой до конца сюжета, «целенаправленно подбираются слова — самые простые и малозначимые из-за своей общеупотребительности... и чем более напряженным является круг ассоциаций, которые падают на них из окружения, тем более болезненным и сложным является интуитивно заложенное в такие слова содержание»¹⁰.

Тематическая функция невыразимого в анализируемом стихотворении тесно соединяется с функцией структурной, роль которой — в образовании эмоционального тона, задающего экспрессивную интонацию, которая и становится конструктивным моментом субъектной организации лирических произведений. Экспрессивная интонация предстает, во-первых, в проявлении аффективно-волевых тенденций лирического героя и лирического рассказчика; и, во-вторых, имеет определенные сюжетно-композиционные «интересы», в частности, в объединении этих субъектных форм. «Слухай!», таким образом, предстает как «вершины» (И. Франко), на которых распростерт текст, структурно разноуровневый, или же, иначе говоря, предстающий «словесным кружением вокруг центрального понятия, которое остается неназванным»¹¹.

Способ изображения кружка общества любимой в этом стихотворении напоминает импрессионистскую фиксацию впечатлений давно прошедшего события, окруженного загадочностью. Л. Боднар не сомневается, что «стол, возле которого заседает “широкий и шумный кружок” молодых энтузиастов... стоял именно в хозяйстве отца Ольги Рашкевич».

Мнимое возвращение лирического героя в юность не замедляет динамики сюжетного движения. Ведь, прослеживает исследовательница, временные категории в его сознании «словно смешиваются как тождественные величины...»¹². А сгустки переживаний нанизываются на композиционную ось стихотворения.

Стоит провести сравнение этой первой сферы (сферы лирического героя) с некоторыми элементами поэтики «Сойчиного крила» («Сойкино крыло»). Важно, что еще в 1968 г. И. Денисюк писал о близости циклов «Зів'ялого листя» («Увядший лист») и названной новеллы. Когда мы решаемся говорить о некоторых формально-содержательных сходствах в стихотворении «З усіх солодких, любих слів» («Из всех сладких, милых слов...») и новеллы, то ставим своей целью показать, что на одной из этих параллелей — «Зів'яле листя» и «Сойчине крило»; «З усіх солодких, любих слів» и «Сойчине крило» — мера взаимодействия поэзии и прозы большая или меньшая. Для нас интересна смена субъектов авторского сознания — двух типов художественного «автора» (лирического героя и рассказчика) в поэзии и смена нарративной природы субъекта речи — как две формы его — в новелле. Обратим внимание на использование в зна-

чении символа не символического слова-образа («Слухай!») и столь же нетрадиционной художественной детали в новелле («Сойчине крило»). Для лирического героя голос любимой звенит, «словно серебряный звонок тот»: «Дзінь-дзін! Дзінь-дзін!»; в новелле своеобразным художественным обрамлением является голос звонка: «Дзінь-дзінь-дзін!». Наиболее очевидны знаки близости стихотворения и новеллы — в повторяемости (четырёхкратной) эпифоры «Слухай!» и многократных зачинов-анафор: «Чи тямши мене?» («Понимаєш ли мене?»). Это свидетельствует о том, что названные произведения принадлежат к «вещам», которые «обрабатывал Франко по несколько раз прозой и стихом»¹³. Общая направленность их — *идея возвращения*. Если для лирического героя и рассказчика это неудержимое желание возвращения в «дни весны», то *Маня* в новелле таки возвращается к *Массино*.

Лирический сюжет первой строфы завершает пятая строфа, которую можно рассматривать как лирический эпилог. Тут лирический герой выражает свое настоящее состояние, раскрывает суть собственных непреходящих ожиданий — «чего-то тайного, блестящего, величественного», что должно прийти вслед за этим величественным словом. Под таким углом зрения роль слова «Слухай!» уподобляется категории *события*, которое называют «мгновением лирической концентрации» (Т. Сильман). Наиболее полное семантическое выражение *лирическая концентрация* находит в конце строфы-эпилога, когда «Слухай!» заменено на «Та дарма!» («Да напрасно!»). Эта дихотомия и завершает речевое поле лирического героя, выполняя одновременно функцию устойчивой ячейки между сферами лирического героя и рассказчика.

Особое внимание в структуре рассматриваемого стихотворения привлекает сфера лирического рассказчика, которая охватывает второй сюжет. Между этими двумя сферами нет логической причинно-следственной связи, поскольку образ путешественника, на первый взгляд, не имеет отношения к лирическому герою. Уместнее квалифицировать этот загадочный образ как архетипическое проявление «коллективного несознательного» (К.-Г. Юнг), насыщенного неповторимым индивидуальным содержанием. Всё-таки перед нами произведение, в котором субъекты поэтического высказывания не взаимоподчиняются, а взаимодействуют на равных, что и обусловило его жанровую специфику, а также особенности композиции. Если в многосубъектных стихотворениях Тараса Шевченко, по наблюдениям В. Смилянкой, сфера лирического героя находится преимущественно в постпозиции или собственно автора (именно они выражают общие размышления, а лирический герой уже потом переводит их в личностное пространство), то у Ивана Франко лирический герой выдвинут на первый план композиционной структуры поэзии.

В этом втором сюжете стихотворения «Зусіх солодких, любих слів...» («Из всех сладких, милых/любимых слов...») изложение рассказчика резко драматизируется, обретая черты, в субъектной структуре лирических текстов свойственные как раз не рассказчику, а лирическому герою. Он «отказывается» от традиционной тональности «рассказывания», что обусловлено эмоционально-оценочными лексемами (преимущественно с негативным значением), выражающими напряжение, усталость, тревогу, страх, сомнение. Сама по себе нейтральная лексема «мандрівець» («путешественник/странник») в контексте этой второй части сюжета, соединяясь с лексемами на обозначение движения, обретает подчеркнуто эмоциональную окраску: «мандрівець блудить» («путешественник блуждает»), «тривога, голод, близька ніч... його женуть» («тревога, голод, приближающаяся ночь... его гонят») «ноги змучені тремтять» («ноги измученные дрожат») и др. Троекратный повтор *бежит* («біжить, біжить, біжить!»; «біжить даремно» — «бежит напрасно»; «проте біжить, біжить!» — «однако бежит, бежит») формирует динамичную атмосферу, в которую органично вращается рассказчик. В его настроении узнается сгущение настроения лирического героя. О таком поэтическом перевоплощении говорят лексические элементы, формирующие синтагматику (сюжетное движение) стихотворения, а особенно — позиция рассказчика, который никак не отходит на периферию изображаемого, как, например, в стихотворении Леси Украинки «В холодну ніч самотній мандрівець...» («В холодную ночь одинокий странник»). Хотя у Леси Украинки напрасные попытки путешественника «багаття згасле ворущити» («костер потухший ворошить») тоже не оставляют равнодушным рассказчика, фиксирующего эпизод эмоционального переживания путешественника, осознающего крах своего общественно-гражданского идеала.

Если конкретизировать сферу рассказчика в стихотворении Ивана Франко, то есть говорить о неполном или же сокращенном сюжете с двумя этапами (развития действия и кульминации), то можно говорить о концентрированной картине «угнетенного настроения» (М. Мочульский) путешественника. В сознании лирического героя видения трансформируются в символическую новеллу. Он целенаправленно передает слово рассказчику, глубоко проникнутому состоянием (мукой) путешественника: «змучений» блуждает «в глибокім, темнім пралісі». Таким образом, И. Франко обращается к архетипу путешественника, который мечется между надеждой и сомнением. Напомним: образ путешественника символизирует состояние духовных поисков, стремлений отыскать утраченный путь, почти у всех поэтов наполненный элементами духовной автобиографии. Утраченные ориентиры всегда порождают состояние страха, неуверенности, страдания. Траектория движения путешественника — к постижению глу-

бин истины, сути жизни. Интересен в этом контексте и такой факт, что И. Франко перевел со старославянского языка 6 стихотворений с определяющим мотивом путешествий (5 из них под названием «Мандрівник» [«Странники»], один — «Мандрівка» [«Странствие»]).

Это — один из ведущих мировых сюжетов. Идея путешествий, как известно, наиболее широко артикулирована в Библии. Новый Завет утверждал три типа духовного путешествия. Первый из них ярко воплощен в эпизодах отхода Иисуса Христа на сорок дней в пустыню и его возвращения, чтобы принести Новое слово и принять муки по дороге на Голгофу. «Странны, иже не мають где главы поклонити» — вот образ жизни Христа, который прослеживаем в изложении четырех Евангелий. Второй тип репрезентируют апостольские деяния на путях в разные страны мира. Третий тип путешествий установил апостол Павел, напоминая людям о временном пилигримстве на земле¹⁴. Интерпретация архетипа путешествий в литературной христианской традиции реализовалась в двух планах: в контексте паломнического жанра и как перспектива духовного совершенствования. «Представление путешествий, — отмечал С. Бабич, — не теряет своих глубинных смыслов, которые в образе путешественника позволяют увидеть 'целого' человека с его внутренними переживаниями и ощущениями, а в пространственном создании дороги — идеальную и альтернативную модель мира»¹⁵.

Украинские писатели использовали архетип путешествий, утвержденный прежде всего каноном религиозного жанра: путешественник шел к трем символическим топосам — идеальному дому, идеальной стороне (родине) и идеальному миру (раю). В произведениях И. Франко путешествие обязательно пронизано идеей *возвращения*. Так, в «Смерти Каина» братоубийца отправляется в «странное путешествие» с видениями предсмертных мук Авеля. Желание Каина хотя бы увидеть рай («гнездо потерянного счастья») непреодолимо. Напрягая последние усилия воли, он стремительно ищет ворота, через которые выгнали его родителей из «первичной, счастливой вотчины», имея намерение упасть перед ангелом с огненным мечем, чтобы тот позволил ему заглянуть в место вечного счастья. С этой целью страдающий путешественник

...зривавсь і, мов хто гнав за ним,
Заперши дух, спішив, і біг, і гнав... [т. 1, 276].

(...срывался и, будто кто-то преследовал его,
Затаив дыхание, спешил, и бежал, и гнался...)

Глагольные формы прошедшего времени фактически обозначают здесь будущее, хотя речь идет о возвращении — от того, что есть («утраченная вотчина»), к тому, что было («счастливая вотчина»).

Приведем для сравнения строфу из стихотворения И.Франко «З усіх солодких, любих слів...»:

У груді духу не стає, —
здається, трісне серденько,
і ноги змучені тремтять,
а він біжить, біжить, біжить! [т. 3, 18].

(В груди дыхания не хватает, -
Кажется, разобьется сердечко,
А он бежит, бежит, бежит!)

Троекратный повтор «біжить» (настоящее время) несет здесь смысл не только воссоздания напряжения. Это одновременно прогностическое видение рассказчика: лирический герой может утратить то, что уже раз потерял. Глагол настоящего времени воплощает таким образом прошлое-будущее. В таких случаях О. Чичерин писал об особенностях лирического восприятия времени — «лирического прояснения памяти и предупреждения, которые свободно плывут во времени и владеют даром соединять противоположные его стороны»¹⁶.

Между двумя идеальными пространствами — вечностью («страшена глибінь» — «устрашающая глубина») и Украиной — путешествует-тревожится душа Ивана Вишенского (уже старца Ивана). Даже когда она в «неподвижном» спокойствии приходит в состояние наблюдения Бога и попадает на волну благодати («гармонии величественной»), то

розколісана несеться
швидше, швидше, розкішніш! [т. 3, 61].

(распахнутая несется
быстрее, быстрее, роскошнее)

Глагольную функцию здесь выполняют наречные формы, усиливающие прорыв сознания путешественника к желаемому, которое уже неподвластно времени. Подобно тому, как в стихотворении «З усіх солодких, любих слів...» голос любимой тревожит лирического героя (он не сомневается, что бежит за тем предательским голосом зря, хотя надежды не теряет), так в душу аскета вносят тревогу, сомнения и беспокойствие «білі гості» из Украины, но также зря, потому что он «верстає шлях, показаний Христом». Его:

«Сійте! Сійте! Заверніться!
Та дарма!» [т. 3, 80] —

(Сойте, сойте! Возвращайтесь!
Но напрасно!)

очень близко к высказанному лирическим героем:

І досі ще тремтить душа,
ждучи чогось таємного,...
що за летючим словом тим...
явиться мало. Та дарма! [т. 3, 17–18].

(И до сих пор трепещет душа,
В ожидании чего-то таинственного...
Что за летящим тем словом,
Явиться должно было. Но напрасно!)

Идея возвращения в приведенных отрывках балансирует на грани между надеждой и сомнением. Через пять лет эта оппозиция получит большую выразительность в поэме «Моисей». Пророк знает, что история Израила — это «путешествие столетий», в которое его народ пойдет с его «духу печаттю». Как отмечал Я. Ярема, «ведущей звездой» на протяжении сорокалетних путешествий Моисея была «идея возвращения» в родной край.

Архетип идеального дома в поэзии «З усіх солодких, любих слів...» обретает личный смысл. Речь идет не о рае или о земле обетованной, а о «теплом доме», наполненном голосом любимой, как звоночком. В последней строфе символической новеллы (она же и последняя в этом стихотворении) рассказчик наибольшей мерой проникается переживанием лирического героя — можно сказать: сливается с ним. Эти две формы выражения авторского сознания соединены общим чувством — единственной теперь надеждой, доминирующей над сомнением: надеждой на возвращение в дом, в котором возле стола сидел «широкий и шумный кружок» и «разговор шел веселый»; дом, в котором лирический герой увидел, как «ангел пролетел». Если лирический герой засомневался в возвращении к этому дому («Та дарма!»), то рассказчик восстанавливает надежду. Сюжет лирической новеллы завершается именно кульминацией, в которой диапазон надежды значительно расширен шестиступенчатой градацией («битий шлях» — «хата теплая» [«разбитая дорога» — «теплый дом»] — «лице коханес» — «дивні радощі» [«любимое лицо» — «удивительные радости»] — «Дзінь-дзін!» — «Слухай»). Такая градация, по И. Франко, «в совсем противном порядке», когда «поэт... ведет нас от целости к части, отсюда к еще более малой части и так далее, аж к какой-то мелкой точке... Это есть... острое, которым оканчивается произведение» [т. 31, с. 69]. Это острое («Слухай!»), принадлежащее «более трудным ассоциациям», выполняет в структуре двусубъектного сознания автора определяющую художественную функцию.

Таким образом, стихотворение «З усіх солодких, любих слів...» організовано двома носителями авторського свідомості, формуючими власні композиційно завершені сфери. Своєобразие суб'єктивної структури цього стихотворення складається в тому, що ліричний герой і ліричний розповідач, при різновекторності змістового наповнення їх сфер, не тільки взаємодіють між собою, що традиційно для лірики, але й — в результаті — зливаються. Нейтральне «Слухай!», переступаючи межі своєї конкретики, естетично заряджає вже нераздвоїмий суб'єктивний формат авторського свідомості, утверджуючи таким чином ідею *возвращения*.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ «Из всех сладких, милых слов...» (здесь и далее в тексте перевод С. Н. Любарца).

² Ільницький М. Теоретичний підтекст «Майових елегій» (Спроба аналізу одного твору) // Українське літературознавство. Іван Франко : статті й матеріали. Львів, 2003. Вип. 66. С. 41.

³ Образцы изучения лирики : в 2 ч. / сост. Т. Л. Власенко, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1997. Ч. 2. Разд. VII–XI. С. 356.

⁴ Бондар Л. Три любовні історії Івана Франка. Дрогобич : Коло, 2007. С. 58.

⁵ Мочульський М. Іван Франко : студії та спогади. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. С. 42. (Сер. «Франкознавчі студії». Вип. 3).

⁶ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 3. С. 16–17. Далі за посиланням на це видання в тексті вказуємо том і сторінку.

⁷ Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. Київ : Радянський письменник, 1990. С. 41.

⁸ Мочульський М. Іван Франко... С. 42.

⁹ Макаров А. П'ять етюдів... С. 36.

¹⁰ Образцы изучения лирики... С. 437.

¹¹ Там же. С. 438 – 439.

¹² Бондар Л. Три любовні історії Івана Франка. С. 60, 53.

¹³ Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т, 4 кн. Львів : Львівський нац. ун-ет ім. Івана Франка, 2005. Т. 2. Франкознавчі дослідження. С. 58.

¹⁴ Бабич С. Творчість Мелетія Смотрицького в контексті раннього українського бароко : монографія / за ред. проф. Богдани Криси. Львів : Свічадо, 2008. С. 136.

¹⁵ Там же. С. 137.

¹⁶ Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистические проблемы. М. : Сов. писатель, 1980. С. 192.

Некоторые количественные характеристики речевого портрета героини очерка Д. Н. Мамина-Сибиряка «В горах» (1883)¹

Тема «локус как текст» («город как текст», «горы как текст», вообще «место как текст») обнаружена и описана исследователями Д. Н. Мамина-Сибиряка в двух основных воплощениях: «уральский текст»² и «петербургский текст»³. Несомненно хронологическое распределение этих «текстов» в творчестве писателя, соответствие первого более раннему, второго — более позднему этапу; но несомненно также то, что «уральское» проходит и через поздние произведения. Е. К. Созина отмечает: «Автобиографическая тема для Д. Н. Мамина-Сибиряка — ведущего писателя XIX в. — была актуальна в течение всей жизни. На материале уральских впечатлений, специально дополненных набираемыми по ходу жизни знаниями, написана большая часть его романов и произведений малой формы вплоть до 1890-х гг., да и позже, вводя в произведения уже в основном петербургский материал, писатель не раз обращается к Уралу»⁴.

В русле автобиографизма созданы и ранние очерки Д. Н. Мамина-Сибиряка. «Хорошо зная жизнь простых людей, много путешествуя по России и Уралу, Мамин обращается к очерковому изложению действительности, чему немало способствовала популярность жанра очерка в 1870–1880-е годы»⁵. Очерк «В горах» начинается так:

...Мне пришлось сделать еще шагов двести, как до моего слуха явственно донесли сдержанное, глухое ворчание и отрывистый, нерешительный лай; еще сто шагов — и лес точно расступился передо мною, открывая узкий и глубокий лог. На правой стороне его виднелся яркий огонь, который освещал небольшой палаустный⁶ балаган, приткнувшийся к самой опушке леса; группа каких-то людей смотрела в мою сторону. Из высокой травы показалась острая морда лохматой собачонки; она лаяла на меня с тем особенным собачьим азартом, который проявляется у собак только в лесу. Не было сомнения, что я попал на стоянку каких-нибудь «старателей»⁷, заведенных в эту глушь жаждой легкой наживы и слепой верой в какое-то никому не известное счастье (569, гл. I).

Принадлежность произведения «уральскому тексту» определяется не только подзаголовком *Очерк из уральской жизни*, но и всей описываемой ситуацией (случайная встреча заблудившегося охотника со старателями), и топосом леса, а равно и системой персонажей. Героиня, о которой пойдет речь, появляется в первой же сцене:

— Кто там, крещеный? — сердито окликнул меня мужской голос, когда между мной и балаганом оставалось всего шагов тридцать.

— Охотник... Сбился с дороги. Пустите переночевать, — отозвался я, защищаясь от нападавшей на меня собаки прикладом ружья.

— Какая ночью охота... — проворчал тот же мужской голос. — Тут, по лесу-то, много бродит вашего брата...

Сердитый бас, вероятно, прибавил бы еще что-нибудь не особенно лестное на мой счет, но его перебил *мягкий женский голос, который с укором и певуче проговорил:*

— *Штой-то, Савва Евстигнеич, пристал ты... Разве не видишь — человек заплутался? Не гнать же его на ночь глядя. Куфта, Куфта, цыц, проклятая! Милости просим... Садись к огню-то, так гость будешь!* (569–570) (здесь и далее выделено нами. — В. Б.).

Обладательница голоса — Василиса Мироновна, единственная женщина в группе старателей. В состав группы она входит отнюдь не как воплощение исключительно женского начала: помимо забот о продовольствии, героиня выполняет и по-настоящему мужскую работу (*стояла по грудь в какой-то яме, имеющей форму могилы, откуда и выкидывала железною лопатой песок серого цвета* [585]). Один из старателей — Калин Калиныч — при этом выполняет свою работу (катает тачку) *с легким напряжением* (586). Этим контрастом поддерживается мысль А. В. Мельниковой о том, что «Мамин констатирует привычность и постоянство “вещного” отношения к женщине»⁸; это отношение неизбежно присутствует даже применительно к «типу мудрой женщины»⁹, представляющему собой, по мнению исследовательницы, «своеобразный идеал женщины»¹⁰.

Речевой портрет Василисы Мироновны проявляется в тексте очерка соответственно появлениям персонажа на сцене: в первых шести главах (от встречи охотника со старателями до проводов его «до поворота на Момыниху» [569–600]) и в последних четырех (XIV–XVII), после того, как рассказчик в магазине картин на Невском натывается на уральский пейзаж: *Вспомнил я палаустный балаган Саввы Евстигнеича на берегу Балагурихи, Василису Мироновну и светлую душу Калина Калиныча. Как в тумане, пришел я на квартиру и решил, что завтра же уезжаю из Петербурга* (632). Репликой Василисы Мироновны очерк заканчивается, так что в ее образе реализуется композиционная функция кольца (иначе — рамки, обрамления, рондо): упоминания о героине и ее описания помещены в сильные позиции начала и конца текста.

В цитированной выше первой реплике героини (*Штой-то, Савва Евстигнеич, пристал ты... Разве не видишь — человек заплутался?..* [569]), читателю еще не представленной, уже сказываются доброжелательность, мягкость Василисы Мироновны как одна из особенностей русского речевого идеала, усиленная контрастом с репликами Саввы Евстигнеича, не очень склонного пускать чужого в свой лагерь.

Свойственная комплексному филологическому анализу текста черта «формализации лингвистических явлений»¹¹, позволяющая объективировать интерпретируемые данные количественными показателями, открывает возможность выразить некоторые составляющие речевого портрета Василисы Мироновны в его числовом измерении. Композиционная роль героини выражается не только появлением ее в начале и в конце очерка, но и весомостью посвященных ей глав: 6 + 4 = 10 из общего числа 17, т. е. абсолютно большей половины (если бы глав было 9, это количество могло бы интерпретироваться как округленное 8,5: ровно половина от 17). Кроме того, именно в словах *Миронихи* единственный раз в тексте звучит отклик заголовочной номинации очерка: «А тут есть **в горах** одна могилка, старца Антония, так вот мы туда едем».

Распределение реплик Василисы Мироновны между главами начала и конца очерка, кажется, поддерживает доминанту начала (36 > 29):

Композиционный блок	Начало композиционной рамки						Конец композиционной рамки			
	I	II	III	IV	V	VI	XIV	XV	XVI	XVII
№ главы										
Число реплик (по главам)	6	19	2	1	0	9	5	0	7	17
Число реплик (по блокам)	37						29			

Заметим, однако, что плотность реплик героини в композиционном блоке конца куда больше, чем в блоке начала ($29/4 = 7 \frac{1}{4} > 37/6 = 6 \frac{1}{6}$). Тенденция к усилению конца поддерживается и количеством слов, произносимых героиней в каждом из сопоставляемых блоков:

Композиционный блок	Начало композиционной рамки						Конец композиционной рамки			
	I	II	III	IV	V	VI	XIV	XV	XVI	XVII
№ главы										
Число реплик (по главам)	6	19	2	1	0	9	4	2	7	17
Число слов героини в каждой из глав	184	171	15	38	0	90	79	24	157	1129
Число слов героини (по блокам)	498						1389			

Решающий перевес «в пользу» конца наступает с последней репликой Василисы Мироновны — монологом в 913 слов (правда, короткий вопрос рассказчика: *Кто — она?* — разбивает его на две части (соответственно:

519 и 394 слова) рассказом об истории прихода к ней второго женского персонажа очерка (Евмении). Этот монолог «весит» едва ли не половину всех слов, произносимых «Мироной» в начале и конце очерка, — 1887. Вообще в соотношении с объемом всего очерка (30 152 слова) 1887 кажется долей незначительной (6,26 %). Но если вспомнить, что перед нами не драма, а «разновидность малой формы эпической литературы, отличная от другой ее формы, рассказа (и тем более от новеллы) отсутствием единого, быстро разрешающегося конфликта и большей развитостью описательного изображения»¹², очерк, то даже столь небольшой процент слов — 6,26 % от общего числа — выделяет Василису Мироновну среди старателей, делая ее главной героиней. По «удельному весу» своих реплик она уступает только рассказчику (которому в повествовании принадлежат все 30 152 слова очерка).

Эти объемные данные обретают смысл при интерпретации речевого портрета, если обратить внимание на специфику произнесения каждой из реплик. Иначе говоря, важны слова рассказчика, вводящие каждую реплику Василисы Мироновны. Анализ его слов и фраз показывает, что вводящие реплики могут нести и положительные (+), и отрицательные (–) характеристики самого процесса говорения:

- (+) Я назвал свою фамилию. Раскольница Василиса Мироновна, известная всему Среднему Уралу как раскольничий поп, — посмотрела еще раз на меня и заговорила уже совсем *ласково*:
— Знаю, знаю! Слыхала... А в лесу-то как заплутался? (571, гл. I)
- (+) — А ты, поди, есть хочешь, сердешный? — *ласково* спросила Василиса Мироновна и, не дожидаясь моего ответа, подала мне большой ломоть ржаного хлеба и пучок луку. — На-ка, вот, закуси, а то натошак спать плохо будешь... (571, гл. I)
- (–) — Говорят, к нам на Старый завод нового станového пришлют, — говорил старик, глядя на огонь.
— Врут! — *резко* ответила Василиса Мироновна. — Все врут (573, гл. II).
- (–) — Ах, Калин, Калин, — качая головой, *строго* говорила раскольница, — дожил ты до седого волоса, а все у тебя нет разума... Разе есть душа у пса? (576, гл. II)

Примеры демонстрируют четкое распределение эмотивов, характеризующих Василису Мироновну, между адресатами ее речи: рассказчику, заплутавшему охотнику, «достаются» слова, сказанные *певуче, ласково, скромно* (+); другие старатели слышат в свой адрес реплики, произнесенные *резко, строго, сердито* (–). Положительное и отрицательное четко дифференцируется между минимальными диалогическими единствами

(МДЕ) в начале рассказа: пришедший говорит с Миронихой в главе I, где и получает «позитивные» ответы; глава II проходит без речевого участия рассказчика, в ней и характеризаторы реплик героини все отрицательные. В IV главе охотник вновь включается в коммуникацию — и ответная реплика, хоть и ехидная, вновь окрашивается в положительные тона (*певучий*):

- (+) — Бог на помощь! — поздоровался я.
— Ты, барин, поздно же помогать нам пришел, — заговорила своим *певучим* голосом Василиса Мироновна. — Только ты в нашу работу не годишься, — работа тяжелая, а ножки у тебя тоненькие: того гляди, надломятся. Помогли лучше вон Калинычу, — он, сердешный, совсем замаялся, с самого утра мешает нам работать... (586, гл. IV)

В VI главе содержатся и МДЕ Василисы и старика-старателя, и МДЕ Василисы и рассказчика. Оценочная дифференциация сохраняется:

- (–) — Наврал, страмец! — сердито буркнул он, собирая платину в бумажку. — Проклятый Шинкаренко опять подвел... Золото, говорит, лопатой гребил... Ах, он... — И старик завязал очень крепкое словцо и почесал затылок.
— А ты и поверил ему! — *равнодушно* говорила Василиса Мироновна. — Кто ищет золота по таким местам? И лес не такой, и земля не такая (594, гл. VI).
- (+) — Спасибо, Василиса Мироновна! Прощайте.
— Ладно, не поминай лихом, а когда будешь в Старом заводе, не проходи мимо моей-то избушки! — *весело* прощалась со мной Василиса Мироновна (601, гл. VI).

Из 66 (37 + 29) реплик Василисы Мироновны всего 50 имеют авторский ввод. Из 50 вводящих реплики фраз характеризаторы содержатся в 28, причем положительный — в 16 случаях, отрицательный — в 12. Однако если «минус»-характеризатор в авторском вводе всегда один (и таким образом их всего 12: *резко, строго* — по 2; *ворчала, сердито, равнодушно, сурово, уклончиво, с тяжелым вздохом, полусерьезно, печально* — по 1), то «плюс»-характеризаторы в 4 вводах встречаются даже попарно. Все эти случаи приходится на композиционный блок конца очерка. Ср.:

- (+) — «Пришелец есмь аз на земли, — читала Василиса Мироновна своим *ровным, невозмутимым* голосом, — умножися на мя неправда гордых, аз же всем сердцем испытаю заповеди твоя, господи...» (644, гл. XV)
- (+) — Милости просим, дорогой гость, — *звонко* говорила Василиса Мироновна, показываясь из-за перегородки с засученными рукавами рубашки, обнажившими *сильные, загорелые* руки. — Садись, так гость будешь. Узнаешь гостя, Савва? — обратилась она к старику... (645, гл. XVI)

- (+) — Угощать-то мне тебя нечем, да и не умею я это по-господски делать, — *немного кокетливо* говорила Василиса Мироновна, *как бы напрашиваясь на комплимент*. — Уж не взыщи на нашем мужицком угощенье!.. (645, гл. XVI)
- (+) Василиса Мироновна немного помолчала, а потом *тихо* прибавила:
— А теперь, милый человек, она [Евмения] мне вот куда приросла (*раскольница показала на сердце*) (654, гл. XVII).

Таким образом, можно говорить о 20 положительных характеристиках реплик Василисы Мироновны. В это число, естественно, не входят портретные характеристики, безусловно положительные в продолжение всего очерка, которых куда больше и которые могут встретиться по 3 раза и более:

По своему общественному положению она была раскольничья начетчица, но это было, так сказать, ее официальное звание, а в действительности через ее *ловкие* руки проходило многое множество самых разнообразных дел, которые даже невозможно было отнести к какой-нибудь определенной профессии. Жила она в Старом заводе, на краю селенья, в новеньком деревянном домике с зелеными ставнями. По семейному положению она была Христова невеста, бобылка. Почему не вышла замуж Василиса Мироновна, это составляло загадку. *И по красоте, и по здоровью, и по своему уму, и по характеру* она была *завидной невестой*, и любой заводский парень женился бы на ней, только стоило ей повести бровью; но она осталась старой девой, ревниво сохраняя свою самостоятельность, девичью волю и скрывая от посторонних глаз истинные причины своего девства. Самыми главными *достоинствами* знаменитой раскольницы были ее характер и язык, — *она умела со всеми «ладить» и заговаривала своей ласковой, медовой речью каждого*. В ее характере было что-то *неотразимо привлекательное*, и с ней мирились даже такие люди, которые явно были предубеждены против нее (582–583, гл. III).

Раскольницы и начетчицы больше не было, а была *домовитая* хозяйка, угощавшая *от трудов рук своих*, и было что-то *трогательное* в этой метаморфозе: так и *веляло чем-то патриархальным* от этой высокой женской фигуры, *угощающей* нас с таким *трогательным смирением* и *ветхозаветной простотой* (645, гл. XVI).

Подведем итоги. Количественные характеристики речевого портрета Василисы Мироновны (20 положительных характеристик на 66 реплик общей длиной в 1887 слов), несмотря на малый процент каждого из этих чисел от общего количества, указывают на то, что перед нами главная героиня. Более того, «именно подобный тип женских образов у Мамина-Сибиряка выведен как своеобразный и д е а л ж е н щ и н ы »¹³ (разрядка автора. – В. Б.).

При портретировании героини качественную интерпретацию получает противопоставленность композиционных блоков начала и конца, в которых выступает Мирониха. Эта интерпретация связана с оппозициями про-

странств леса (начало) — избушки героини (конец); времени бывшего (начало) — наступившего (конец); тональности ее отношения к рассказчику: безусловно положительного, в отличие от других героев (начало) — положительного с оттенком отрицательного (конец). Данные оппозиции составляют предмет для отдельного, более глубокого изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект «Прагматические и лингвокультурологические константы неформального русского общения», соглашение № 14-04-00398).

² Созина Е. К. Уральский текст в литературе региона 1800–1820-х гг. // Литература Урала: история и современность : сб. статей. Екатеринбург, 2008. Вып. 4. Локальные тексты и типы региональных нарративов. С. 53–69.

³ Пращерук Н. В. Забытый роман Д. Н. Мамина-Сибиряка // Кормановские чтения. Ижевск, 2013. Вып. 12. С. 118.

⁴ Созина Е. К. Автобиографический роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко» в контексте поколения восьмидесятников // Кормановские чтения. Ижевск, 2013. Вып. 12. С. 119.

⁵ Кунгурцева Н. А. Типология пространства в раннем творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. С. 72.

⁶ «Палаустными» на Урале называют такие балаганы, которые строятся наподобие детских домиков из двух карт» — примеч. Д. Н. Мамина-Сибиряка (см.: Мамин-Сибиряк Д. Н. В горах: Очерк из уральской жизни // Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч. : в 20 т. Екатеринбург, 2007. Т. 3. Горное гнездо. Дикое счастье. Повести, рассказы и очерки 1883–1884 гг. С. 569. Далее ссылки на текст даются по этому изд. с указ. стр., римскими цифрами — номер главы).

⁷ «Старателями в средней части Уральских гор называют тех приисковых рабочих, которые отыскивают золото или платину “от себя” и потом сдают ее арендатору прииска» (569, гл. I).

⁸ Мельникова А. В. Типология женских образов в малой прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. // Изв. Урал. ун-та. 2012. № 4 (108). С. 157.

⁹ Там же. С. 161.

¹⁰ Там же. С. 162.

¹¹ Котелова Н. В. О применении объективных и точных критериев сочетаемости слов // Вопр. языкознания. 1965. № 4. С. 60.

¹² Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987. С. 263.

¹³ Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения / [авт. О. В. Зырянов, Л. М. Митрофанова, Н. В. Пращерук и др.]. Екатеринбург, 2013. С. 81.

Л. А. Киселева

ИДЕОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА В ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМУЛАХ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА



Свойственная фольклору формульность, характерные для древнерусской книжности «этикетность» стиля, матричные структуры «плетения словес» и аллегоризм отличают поэзию и прозу, публицистику и эпистолярное наследие Николая Клюева. Природа и функции поэтических формул в клюевском тексте сложны, многообразны и в то же время на редкость органичны. Многие формулы являются своеобразными «символами-интеграторами», фокусирующими идейные убеждения и художественные принципы поэта, демонстрирующими неразрывную связь идеологии и эстетики в его тексте.

«Я отвращаюсь вас, что вы не так красивы» [576]¹, — заявлял Клюев пролетарским идеологам в инвективе «Клеветникам искусства». А ключевые лозунги коммунистической эпохи он мастерски дискредитировал, демонстрируя их беспочвенность и бесцельность. «Не замай! Я не из стран — калуцкий!» [798] — так отвечает солдат-новобранец на призыв агитатора к «пролетариям всех стран» («Песнь о великой матери»). Коммунистический лозунг радикально преобразуется Клюевым еще в 1921 г., в поэме «Четвертый Рим», обретая иного адресата, конкретную цель и национальную окраску: «Для варки песен — всех стран Матрены, / Соединяйтесь!...» [638].

Глубинный смысл этого призыва раскрывается на основе клюевской поэтической формулы «вываривания» божественных писем. Ведь песня рождается в сердце, где начертаны эти письма «на плотных скрижалях» (2 Кор. 3, 3). Сам процесс варки является признаком культурного состояния человека: сырая пища уравнивает людей с животными; «сыроядцем» у Клюева выступает и дьявол, «зловещий кот», кремлевский оборотень [630], «ворог котобрысь» [769]. В поэме «Белая Индия» и люди, и ангелы заняты «варкой» — приготовлением истинной (*словесной*) пищи, ибо вкушение «*бессловесной снеди*» символизирует греховный выбор (таков ключевой мотив Великого покаянного канона св. Андрея Критского). Поэтому человеку должно «дикое сердце... варить» [308]: вываривание и вкушение невидимых «хартий» означает самоприращение Словом, природное и осознанное единение с Богом. Ангелы же «варят из радуг еду» [309], так как и радуги — божественные «письмена», символ возоб-

новленного Завета, союза между Господом и тварью после вселенского потопа.

Такая логика художественного мышления свидетельствует о тесной связи Клюева со старообрядческой крестьянской культурой². В ней сохранилось убеждение в неразрывности догматической истины и «красоты церковной»; в ней теснейшим образом переплелись фольклорные и книжные представления, учительные тексты и светская литература, приспособленная к целям духовного просвещения. И главное: здесь культивировалась особая полнота слова, основанная на идее реального Богоприсутствия в сакральном тексте. Отсюда — и матричные построения, имеющие целью сакрализацию сознания человека; и лингвистическая чуткость, восприятие текста как «лестницы» символических структур, притягивающих множество значений, преобразуя и возводя их к «сверхсмыслу».

Попробуем проследить генезис и структуру поэтических формул Клюева, выявить их идейное содержание и эстетическую емкость на одном примере. В 1932 г., размышляя о судьбах своей земли, своего народа и собственного творчества, Клюев пишет:

Скулят волчатами слова,
И точат когти запятые...
Татарщина и Византия —
Извечная плакун-трава! [584].

Понятно, что поэт соотносит свой личный опыт с культурно-историческим бытием Руси, находя некую универсальную «формулу». Но каков ее смысл? Почему «Татарщина и Византия» ассоциируются с «плакун-травой»?

«Плакун-трава» упоминается в различных вариантах Голубиной Книги как «всем травам мати», потому что зарождалась она от слез «Матери Пречистой Богородицы»³. Однако в духоборческом псалме «Царь Давид Осеевич» (представляющем собой вариацию стиха о Голубиной Книге) на вопрос, «отчего сталася плакун-трава», находим иной ответ: «потому ж она плакун-трава, она супротив воды течет»⁴. В «разъяснении» дается следующее толкование: «Плакун-трава — это те народы, когда Господь сеял семена и упали на удобную землю и выросла трава, и та трава могла плыть напротив воды. Эта вода — учреждения человеческие, которые протекают к затмению народа; а чады, которых нарождены от Господа, плачут о верной жизни и идут напротив власти»⁵.

Клюевское слово («бездно», по собственному определению поэта) многослойно; оно всегда содержит несколько взаимодействующих значений и предполагает смысловую недосказанность: «Недосказ — стихотворное коварство, / Чутье следопытное народное» [474]. Видимо, в данном

случае речь идет о Руси как «уделе Богородицы», о «слезной» русской доле и о духовном сопротивлении властям, стремящимся «к затмению народа». Таким образом, «Татарщина и Византия» — формула духовного бытия Руси.

Емкость этой формулы обусловлена тем, что каждый из ее членов представлен в текстах Клюева парадигмой исторических, метафорических и символических значений, образующих четкую иерархию смыслов. Фиксируя эти значения, невозможно отвлечься от их сложнейшего интертекстуального фона, особенно в связи с «татарско-туранско-скифской» составляющей (Белый и Блок, Н. Трубецкой и Л. Гумилев). В целом, формула «Татарщина и Византия» словно иллюстрирует мысль В. Ключевского об антиномичности русского исторического пути и «нелогичности» русской истории, неоднократно цитируемую Блоком⁶, а также прочитывается как противостояние «стихии» и «культуры»⁷.

Восприятие Клюевым истории сродни блоковскому, основанному на выявлении «рифмующихся» событий и преобразовании «историко-символической содержательности» в эстетическую символику⁸. При этом решающее значение имеет «музыкальный слух» художника, позволяющий ему улавливать созвучия «мировой музыки» и противопоставлять «цивилизированному» сознанию времени (календарной последовательности) стихийное переживание «музыкальной сущности мира»⁹. По убеждению Блока, прекращение «музыкального времени» означает не просто «крушение гуманизма» (и даже не конец культуры, из которой «ушла музыка»), но конец самой стихии, творческой первоосновы бытия. «Ложесна бытия иссякли» [482], — писал Клюев в 1921 г.

Для Клюева «музыка» также была опознавательным знаком времени, свидетельством сопричастности события или лица «музыкальной сущности мира». «Кармином, не музикией / Подведен у ведьмы рот» [542], — таков образ новой советской эпохи. «Музыка» названа «учебой Сократовой» и в то же время связана с Византией, а хранители «музики» — «онежские мужики»...¹⁰

Узнаваемым лейтмотивом «музыкального времени» России, пронизывающим творчество Клюева 1920–30-х гг., становится поэтическая формула «Татарщина и Византия». Лейтмотив этот постоянно транспонируется, изменяя свою тональность; в его полифоничной структуре акцентируются те или иные созвучия, выделяются то гармоничные аккорды, то резкие диссонансы. Здесь нет четкого разграничения, как в антитезе «Восток – Запад»¹¹, хотя бы потому, что оба понятия связаны с востоком; кроме того, каждое из них по-своему представляет идею всеединства¹². Символические значения укоренены в «исторической содержательности», но при этом календарное время сознательно нарушается, происходит сме-

щение и совмещение имен и событий, «рифмующихся» самым неожиданным образом.

Так, анахронизмом может показаться упоминание Тамерлана в связи с его «Златым Сараем»: столицей государства Чингисидов был Каракорум; столица Золотой Орды — Сарай-Бату при Батые, Сарай-Берке при хане Узбеке; столицей же Тамерлана стал Самарканд. Как известно, «железный хромец» совершал опустошительные набеги на Золотую Орду, а умер во время похода в *Китай* (мотив движения к «Китаю» весьма значим в клюевских текстах)¹³.

Что же могут означать слова: «Тамерланов Златой Сарай / Приютит мои караваны» [456]? Исторический подтекст образа, возможно, связан с «фактическим освобождением Руси от монгольской власти», когда Александр Невский приехал в *Сарай* и, «договорившись с ханом Берке о союзе Руси и Золотой Орды, умер»¹⁴. То, что Александр Невский сумел спасти Русь и от возможного «западного» ига, отбив вторжение крестоносцев, превратило образ святого князя в символ нерушимой силы русской земли. Поэтому в другом стихотворении, «Сказ грядущий» (1917), Клюев упоминает его имя рядом с былинным «Микулушкой», носителем «всей тяги земной»: «Александр Златокольчужный, Невский страж, / И Микулушка — кормилец верный наш» [360]. «Микула с мудрою сохой», отдавший «дедовским иконам поклон до печени земной» [557], и святой князь, сохранивший Русь от погубления, контаминированы в образе поэта, чьи песенные «караваны» движутся в сторону «Китая». «Тамерланов Златой Сарай» — та же «Березовая Монголия»¹⁵, «Китай, какого нет на карте» [602]¹⁶. В основе образа — переплетение татаро-монгольского и православного элементов, «Татарщины и Византии».

В отличие от «Тамерланова Златого Сарая», «шатер Батыя» в текстах Клюева является местом мученической гибели. Источники этого мотива — древнерусское «Сказание о убиении в Орде князя Михаила Черниговского и его боярина Феодора», переработанное в XV в. Пахомием Логофетом и включенное в Великие Минеи, а также Житие Михаила Тверского, созданное, как полагают, его духовником (сопровождаящим князя в Орду и видевшим все воочию)¹⁷. В агиографических повествованиях подробно описаны страдания святых мучеников, их бесстрашие, сила веры и посмертные чудеса: отрезанная голова Михаила Черниговского продолжает исповедовать Христа; над телами убиенных является огненный столп (либо светлые облака). Основным мотивом добровольного мученичества Михаила Тверского стало желание князя спасти свой народ от пленения и истребления, «положить душу свою за многие души».

Характерно, что в «Песни о великой матери» «мертвый витязь» в Батыевом шатре одет в «*рязанскую свиту*» [779]; «невещественный лик»

Есенина¹⁸ во многих клюевских текстах создается на основе совмещения образов Евпатия Коловрата, Михаила Тверского и Василия Буслаева (причем собирательный образ «Буслаев» становится символом погибшей русской силы: «Полегли костями Буслаи / На далекой ковыльной Калке...» [509]). Создавая «икону» своего «посмертного друга», Клюев словно реализует сказанное им в «Плаче о Сергее Есенине»: «Умереть бы тебе, как Михайле Тверскому...» [656]. А Батыев *кумыс* в ряде стихотворений Клюева превращается в символ насилия, подмены своего чужим, осквернения святыни¹⁹. Однако «кобыльи удои» и «кумыс» в качестве этнографических деталей, признаков *«рассейского разнолюдья»* [538], полностью утрачивают агиографическую символику и аллегорический смысл, обретают положительные значения родной и желанной экзотики; довольства, уюта и покоя (именно эти значения доминируют в сравнении «улуса татарского» с теплой пазухой: «Звал мою пазуху улусом татарским» [654]): «Милый друг, удерем к киргизам / Доить пятнистых кобыл. / Устелю я ковром кибитку, / Разолью по чашкам кумыс...» [538]²⁰.

Создаваемые Клюевым образы говорящих вещей, связанных с «Татарщиной», манифестируют идею всеединства, «всеплеменного гула» в русском слове²¹. Тюркоязычная этимология названия, внешний облик предмета и его затаенная «историческая память» определяют мифологическую «автобиографию» тулупа в стихотворении «Вылез тулуп из чулана...». Гордясь своей родословной («Я у татарского хана / Был из наряда в наряд» [310]), этот «лежебок из чулана» соединяет избяных доможителей с Бухарой и Сахарой, Кашмиром и Тибетом... В его «овечьей шкуре» теплится «жертвенный свет» Востока (в связи с чем возникает образ «запечного Христа»), а в «шорохе» — «плеск звездотечного Нила». Под личиной обнаруживается «лик», нездешняя природа вещи; в обычном предмете прозревается «Индия»: «Кто несказанное чаёт, / Веря в тулупную мглу, / Тот наяву обретает / Индию в красном углу» [311]. Так преобразуется «татарщина» благодаря иконичному (= византийскому) мировидению.

Может показаться странным, что само звучание татарской речи очаровывает поэта, кажется ему родным: «Половецкий голос татарки / Чародейней пряжи сестры» [490], — однако смысл этой породненности раскрывается в определении *«половецкий»*. Ведь татарский язык принадлежит к кыпчакской подгруппе, а кыпчаки — это древний кочевой народ половцев, совершавший набеги на Русь, но после побед Владимира Мономаха вошедший «в систему Киевского княжества»²². Битва при Калке определила дальнейшую судьбу половцев: они признали власть татар и стали впоследствии одним из основных компонентов населения Золотой Орды²³. Так что прародительницами татарских красавиц стали те

самые «красные девки половецкие», которые упомянуты в «Слове о полку Игореве», — отсюда и «половецкий голос татарки»²⁴, и образ «*наших узорных татарок*»²⁵.

Различные элементы «Татарщины» освоены, облюбованы, эстетизированы в клюевских текстах. Даже упоминание о «янычарах» может стать у Клюева частью яркой положительной характеристики: «Люблю величавых старух, / В чьих шалях шумы раки, / Чьи губы умели разжечь / В мужчине медвежий жар, / Отгулы монгольских сеч / И смертный пляс янычар» [486–487]. В этом же стихотворении («Мать», 1921) эпически мощный образ «родившей десятерых» является наиболее причудливым сочетанием «Татарщины и Византии»: Мать пребывает в окружении священных лесов, где «старый Велес» и «тюркские небеса»; тут же — шаман, поющий заклятья, и жертва, над которой «кудрявится дым». А сны ее — о Византии: «Салоп и с проседью бровь / Таят цареградские сны: / В Софию въехал Мурат, / И Влахерн — пристанище змей...». Очевидно, картина попрания византийских святых символизирует гибель «Святой Руси» как преемницы «второго Рима». Но «цареградские сны» завершаются образом песнопевца, провидящего всеединство «Четвертого Рима»²⁶ в «грозовом огне» Слова: «Могуч, боговидящ и свят, / Я — сын сорока матерей!».

Свой внутренний мир и собственный художественный опыт Клюев связывал с «татарией»; о первом восприятии есенинской поэзии «городом» он также писал: «Зашипели газеты: “Татария!”» [298]. Это дикая «земляная» стихия («моя татария, бурьян» [557]), гармонизированная словом и возвысившаяся до вершинных явлений мировой культуры: «Но испить Тицианова зелия / Нудит моя татария» [528]²⁷. В автоописании «художника туземной живописи»²⁸ Клюевым выделена «музыкальная» деталь, и связана она, конечно же, с Византией: «Чтобы Русь, как серьга, повисла / В моем цареградском ухе» [511].

«Цареградское ухо» поэта чутко к византийской гимнографии — канонам Иоанна Дамаскина, акафистам Романа Сладкопевца...²⁹ Жанровые, образные, метроритмические структуры богослужебных песнопений играют исключительно важную роль в поэтике Клюева, озвучивая его словесную иконопись. Символическое значение «неседального» гимна определено идеей Домостроительства, *зиждительно* Слова (что отражено в самих названиях частей акафиста: «икос» и «кондак» в переводе на русский язык — примерно то же, что «дом» и «избушка»). Поэтому церковь «Покров у Лебязьих дорог» в «Песни о великой матери» названа «*акафистом* из рудых столпов» [705]: «*акафист* и слышен и зрим» [707]. Поэтому и свое итоговое эпическое творение Клюев определил как акафистное пение: «Спою акафист о былом!» [783]. В «музыкальном» облике крестьянской Руси, созданном поэтом, также доминируют акафисты:

«А давно ли Россия избою куталась, <...> Слушая акафисты да бунчуки казацкие?» [536].

Если «акафисты» однозначно связаны с «Византией», то «бунчуки»³⁰ — с «Татарщиной». Несомненно, речь идет о запорожских казаках; в более раннем клюевском тексте собирательный образ пляшущей «сечни» становится «оберегом» символической волжской «артели»: «Ермак и Кольцо Иван / Улыбались артели нашей. / На узорной ложке сечня / Выплясывала “черевики”...» [455]. Известно, что запорожских сечевиков считали «характерниками» (то есть чародеями, сведущими в колдовской магии) и певцами-поэтами, неразлучными с бандурой. Казаки и «орда» (ногайцы, крымские татары) были не только врагами, но довольно часто союзниками и даже близкими родственниками; татарская Великая Степь и запорожский Великий Луг находились в тесном общении, что оставило свой след и в облике «сечни», и в языке, и в поведении казаков.

Клюевские «Мамаи»³¹ не только собирательным именем своим, но и «шаманскими» способностями, словесной магией, связаны с «Татарщиной». А шаман, поющий заклятья (в ранее упомянутом стихотворении «Мать»), символизирует «родительский талисман» потаенного «ведкого» слова³². Мотив «словесного причастия» соединяет «Татарщину и Византию» в образе «евхаристии шаманов» (в стихотворении «Меня Распутиным назвали...»³³): «За евхаристией шаманов / Я отпил крови и огня» [355]. В контексте нашей темы важно отметить, что древней религией татаро-монголов, их «черной верой», современники Клюева считали шаманизм³⁴. Таким образом, «черная вера монголов» и христианская религия также соответствуют формуле «Татарщина и Византия».

Не случайно «шаманские» мотивы возникают в поэзии Клюева в связи с темой революции; произведения 1918–1919 гг. наполнены заклинаниями, ритуальными жестами и образами, в которых «татарское» и «византийское» начала взаимопроникают, образуя необычное сакральное пространство жестокой «кровавой литургии»³⁵. В смертоносном урагане революционной стихии образ Спаса внезапно являет татарско-византийский лик³⁶: «Скуратовы очи, татарские скулы, / Путина к Царьграду — лукавый пробор...» [394]. Что станет итогом революции — благословенная «Свобода, Красный Государь Коммуны» [387] или «Красный Содом» [445]? Торжество «незримого Царьграда» [485] народной души, пробужденной «глаголом красноречивым» [377]³⁷, — или «кнут... на троне буквенном» [397]?

Но почему Клюев спрашивает, поют ли «огнеперые гамаюны» революции о «царьградских бармах» [386]? Ведь «зловещ и пустынен погост, / Где царские бармы зарыты» [378], — значит, речь идет не об атрибуте венчания на царство российских монархов, а о «цареградской» символике такого венчания.

«Царьградские бармы» символизируют идею богоизбранности Руси, ее брачного соединения с «Византией» и «божественного зачатия» державного властелина³⁸. Сюжет «чуда о зачатии» Софией Палеолог будущего государя всея Руси при явлении ей Сергия Радонежского, служащего литургию, отражен в лицевом житии святого. (Такую икону Ключев мог видеть в Ярославле, где она и поныне находится; а предание о самом чуде содержится в Никоновской летописи, в «Степенной книге» и в «Житии Сергия» Симона Азарьина³⁹.)

Возникшая одновременно с доктриной «Москва — третий Рим», легенда о «божественном зачатии» необычайно возвысила образ Софии Палеолог. У Ключева этот образ противостоит «рогатым хозяевам жизни»: «Не будет <...> ведьма с мызглым подолом — / Софией Палеолог!» [522]. Последняя представительница династии Палеологов, ставшая супругой Ивана III, символизирует не только «царьградские бармы» и начало «третьего Рима», но также смерть и воскресение Руси, ее новое воплощение и духовное «пакибытие» — такое развитие получает образ Софии Палеолог в «Песни о великой матери»⁴⁰.

Иван III, сумевший «попрать татарские плети», и царьградская царица, с которой Византия символически передает свои «бармы» чудесно зачатому престолонаследнику, — эти исторические персонажи сообщают метаисторическое значение формуле «Татарщина и Византия»: *обожение «плотского» земного бытия как предназначение России*. Поскольку российская самодержавная власть вернула народу «татарские плети», революция стала для Ключева их новым «попранием». Мотивы священного брака и всенародного обожения («Обожимся же, братья, на яростной свадьбе!» [400]) развиваются в русле прежней оппозиции: Русь-«Византия» предстает в образе «Всенародного сердца»; Русь-«Татарщина» связывается с «Октябрьской грозой» [400] и вождем революции. Этим объясняется возникновение татарско-византийской темы в стихотворении «Есть в Ленине керженский дух...»⁴¹.

Однако вскоре вместо огнезрачной Софии⁴² Ключев увидел в революции «кнутобойный облик татарский» [443], «пятерню оголтело-татарскую», посягающую на «Мать-красоту»⁴³: «Свершилась смертельная кража — / Развенчана Мать-красота» [427]; «Что ж пятерня оголтело-татарская / Рвет с головы ее Красное золото?» [439]. И в стихах пролетарских поэтов («орды книжные, татарские / Шестернею не осилены» [397]), и в послереволюционной разрухе («И разруха пасет отары / Татарским лихим кнутом» [511]) Ключев прозревает новое «агарянское злое иго», пришедшее на смену татарскому (стихотворение «Заутреня в татарское иго...»). В его поэзии начала 1930-х гг. вся природа, теснимая «железом», оплакивает гибель деревенского мира, его веры и вековых культурных

устоев: «И заводь цветком купавным / Теплит слезку в полюдь-судьбе» [593]. «Железная новь» [666] ассоциируется с оголтелой «татарщиной», отнявшей у народа духовную пищу («византийское» причастие): «Ой, тошнехонько дедам болезным / Приобькнути татарским харчам!» [593].

Знаменательно, что формульное определение «*Татарщина и Византия — / Извечная плакун-трава*» возникает именно в «Стихах из колхоза»⁴⁴; однако в начальном стихотворении цикла дважды упомянут «Китай». С этим загадочным «неведомым Китаем» поэт связывает судьбу крестьянской «земляной» Руси, ждущей оттуда «вестей». «Вон ком земли, седой и древний, / Читает вести про Китай» [583], — речь идет о встрече с деревенским стариком, однако «земляная» метафора создает важный символический подтекст (земля «читает» вести об иной земле). Двусмысленность фразы и возникающее сомнение в том, что речь идет о чтении газеты, обусловлены «заставочным» образом стихотворения, связывающим «Китай» с «садом» *агнчег*о взгляда: «В каком неведомом Китае / Цветет овечий карий сад?!» [583]. В первой редакции «сад» именовался «белым» [955]⁴⁵; замена эпитета вызывает неизбежную ассоциацию с карими глазами, а «овечий сад» прочитывается как аллюзия на «Пастыря доброго», Агнца. То, что речь идет об образе Спаса Нерукотворного, подтверждается другим текстом Клюева, созданным десятью годами ранее, в котором именно эта икона упоминается в связи с «Китаем» и цветущим садом: «Умирая в снегах, мы прозябнем в Китае, / Где жасмином цветет “Мокробрадый Христос”» [516]. Этот же образ «Спаса на убрусе» встречаем в стихотворении 1925 г. «Не буду писать от сердца...», в сочетании со «словесным Китаем»: «На московской кровавой Пресне / Не взрастет словесный Китай, / И не склонится Русь-белица / Над убрусом, где златен лик...» [522].

«Словесный Китай» — очень емкая метафора, концентрирующая сложные иносказательные смыслы. «Китай» означает прежде всего устойчивость и неизменность «туземных» традиций, своеобычность культуры, укорененной в глубинах тысячелетий: «Мы повстречаемся в Китае / В тысячелетнюю весну / Сердец измерить глубину / Цветистой сказкой о России...» [561]. С «Китаем» связаны также представления о трудолюбии, неприязнательности и внешней нищете («стать бы жалким чумазым кули» [432]) при внутреннем богатстве — мудрости, учтивости, самодостаточности. Не менее значим мотив «иероглифичности», таинственной многозначности китайского письма и речи; в этом отношении «Китай» является воплощением непонятого и недостижимого для «западного» человека «Востока»... Однако ключевое значение образа «словесного Китая» раскрывается на интертекстуальном уровне: «Крещеный китаец» Андрея Белого и Великий покаянный канон св. Андрея Критского⁴⁶ позво-

ляют усмотреть в этом образе евхаристийный символ просветления «туранской» души. «Бессловесная снедь», упоминаемая в Великом каноне, у Клюева соответствует «татарским харчам», к которым «тошнехонько приобикнуть»...

Таким образом, «словесный Китай» является неким духовным синтезом «Татарщины и Византии», соединением «желтого» туранского начала с «белым» и «золотым» православным: «Новоселье в желтом Китае / Справят Радонеж и Саров» [522]⁴⁷. Российская «плакун-трава» плывет туда же, куда бегут от притеснения властей калмыки в есенинском «Пугачеве», — в «Китай». Орнаментальное оформление Есениным мотива «Березовой Монголии» и развитие «китайской» темы в поэзии Клюева отмечены одинаковой цветосветовой символикой (переплетение «желтого» и «золотого» в их движении к свету — нематериальной, запредельной «белизне»)⁴⁸.

В текстах *желтый* суглинок, *желтые* пески, *желтая* кожа, *желтый* воск — «туземные» образы, так или иначе соотносимые с Адамом (глина и воск — символы происхождения человека и скоротечности земного бытия); тогда как «сад *белый*, *восковой*, *берестяный* придел...» [355] — пространство «избяного рая». «Словесный Китай» («Китай, какого нет на карте» [602]⁴⁹) находится «*инди*», то есть «в другом месте» (таково значение этого слова в олонцеком диалекте), — в «Белой Индии».

Аналогичная связь «китайского» мотива с «индийским» прослеживается в поэзии Николая Гумилева (в сборнике «Жемчуга» «Путешествие в Китай» соседствует со стихотворением «Северный раджа»)⁵⁰. Для Гумилева, как и для Клюева, важное значение имеет визионерский опыт — «виденье» иного бытия, проникновение в «Индию духа». «Детский Китай» Клюева [546] и мотив «сада» прямо указывают на «Путешествие в Китай» в качестве претекста (ср.: «смуглый ребенок в чайном саду» у Гумилева и «китайчонок в чайном саду» [491]). Для обоих поэтов «Китай» означает духовную реальность, высшую цель людского бытия и творческих исканий. «Нашу молодость и старость / Убаюкает Китай» [438], — писал Клюев еще в 1919 г. в цикле «Песни утешения» (где впервые возникает мотив «пятерни оголтело-татарской»). «Как чудесен твой детский Китай!» [546] — обращался поэт десять лет спустя к своему другу, художнику Анатолию Яр-Кравченко.

Путь от востока «наружного» к Востоку «неосязаемому»⁵¹, от «ига» к освобождению, от «затмения» властями к просветлению; путь «на огонек» Красоты⁵² — таково скрытое содержание поэтической формулы «Татарщина и Византия — / Извечная плакун-трава!».

Анализ подобных формул, выявление смысловых инвариантов, их трансформаций во всём корпусе текстов, постижение логики развития об-

разной мысли — всё это составляет необходимую предпосылку адекватного осмысления поэзии Клюева и успешного комментирования отдельных его произведений. Ученые порой высказывают мнение о нарочитой и демонстративной непонятности клюевского текста⁵³, тогда как на самом деле поэтический космос Клюева — поистине «нарядный порядок», демонстрирующий строгую взаимообусловленность отдельных элементов и уникальную целостность. «Случайных» слов, их произвольных сочетаний у Клюева нет и быть не может, как нет и однозначных образов. Его поэтика основана на средневековой экзегезе слова и текста («иаковская лестница» смыслов)⁵⁴, укоренена в семантическом языке фольклорной традиции (что исключает возможность однозначных толкований)⁵⁵. Поэтому формульность, генетически связанная с фольклором и средневековой книжностью, играет столь важную роль в поэзии Клюева. Некоторые формулы (например, «бархат ал и рыт»⁵⁶; или более сложная: «Кострома да иконки» [399]) постоянно присутствуют в клюевском тексте — от «Песен из Заонежья» до «Песни о великой матери». При этом буквальное значение стягивают вокруг себя «пучки» иносказательных, метафорических и символических толкований, понуждая читателя идти «по тропинкам междустрочий», искать смысл *между* «*изъяснением*» и «*прикровением*»⁵⁷. Такова и поэтическая формула «Татарщина и Византия», ставшая предметом нашего анализа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее поэтические тексты Клюева цитируем, указывая в квадратных скобках страницу издания: Клюев Н. А. Сердце Единорога : стихотворения и поэмы / предисл. Н. Н. Скатова ; вступ. ст. А. И. Михайлова ; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб. : РХГИ, 1999.

² См. подробно: Киселева Л. А. Старообрядческая аксиология слова и буквы в поэзии Н. А. Клюева // Православие и культура. Киев, 2002. № 1–2. С. 54–73 (также на сайте «Клюевослов». URL: http://kluev.org.ua/academia/aksiolog_styl.html).

³ В другом варианте Богородица «*плакун-травой утиралася*, / Потому плакун-трава всем травам мати» (Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / сост., вступ. ст., примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. М. : Моск. рабочий, 1991. С. 39–40, 47.

⁴ Бирюков П. Духоборцы : сб. статей, воспоминаний, писем и др. документов; с приложением избранных духоборческих псалмов. М. : Посредник, 1908. С. 222–223.

⁵ Там же. С. 224.

⁶ См.: Исупов К. Г. Историзм Блока и символистская мифология истории : (Введение в проблему) // Александр Блок. Исследования и материалы. Л. : Наука, 1991. С. 19.

⁷ Известно также увлечение Блока А. Хомяковым. Не исключено, что и Клюев был знаком с «природной» историософией автора «Семирамиды», а общение

с Блоком актуализировало в творческом сознании обоих поэтов проблему стихийной необходимости и духовной свободы как основных факторов, определяющих исторические пути народов.

⁸ Исупов К. Г. Указ. соч. С. 16–17, 20.

⁹ См.: Ильюнина Л. А. К вопросу об историософии Блока // Александр Блок. Исследования и материалы. С. 41–48. Автор отмечает, что в «Крушении гуманизма» и других послереволюционных статьях Блока нет «развернутого исторического материала», позволяющего разъяснить понимание поэтом «музыкального времени». Возможно, тексты Клюева смогут приблизить нас к этому пониманию.

¹⁰ В «Гагарьей судьбине» Клюев пишет: «На островке, в малой церковке *царьградские* вельможи живут, Лазарь и Афанасий Муромские... Теплится их *музикия* — учеба Сократова <...> до наших дней онежские мужики рачением церковным оберегают» (Клюев Н. А. Словесное древо : проза / вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб. : Росток, 2003. С. 39).

¹¹ Ключевая в русском культурном сознании начала XX в. антитеза «Восток – Запад» («дихотомия культуры и цивилизации, духовности и бездуховности») соединена в романной дилогии Андрея Белого с концепцией «туранской» сущности Востока и Запада, — как отмечал С. П. Ильев. Исследователь подчеркивал, что такое толкование этой антитезы Белый находил в цикле Блока «На поле Куликовом» и считал «Петербург» развитием блоковских идей и мотивов. См. подробнее: Ильев С. П. Куликовская битва как «символическое событие» (цикл «На поле Куликовом» Блока и роман «Петербург» Андрея Белого) // Александр Блок. Исследования и материалы. С. 22–40.

¹² Самоназвание «татар» объединяет тюркоязычные народности Поволжья и Приуралья, Западной Сибири и Крыма; в прошлом «татарами» именовались также народы Северного Кавказа и Азербайджана. В Золотой Орде сосуществовали не только разные народы, но и разные религии (до введения ислама); христиане, объединившиеся в пределах Сарайской епархии, также были представителями различных этносов (см.: Гумилев Л. Н. В поисках вымышленного царства. СПб. : Абрис, 1994. С. 345–346, 350–351). Византия же, возникнув на месте греческой колонии Византий, распространилась на Западную и Восточную Европу, Малую Азию, Северную Африку, втягивая в свое культурное пространство множество племен и народов.

¹³ «Тенью Тамерлана» мечтает стать есенинский Пугачев. О связи мотивов Тамерлана, русской «татарщины» и «Китая» у Есенина и Клюева см.: Киселева Л. «Пугачев» Сергея Есенина в восприятии Николая Клюева: исторический, культурный, поэтологический контексты понимания // Современное есениноведение. 2013. № 27. С. 10–16.

¹⁴ Гумилев Л. Н. В поисках вымышленного царства. С. 331. Комментируя это событие, историк пишет: «Правительство хана Берке в 1262–1263 гг. еще колебалось, продолжать ли линию монгольских традиций или, уступая силе обстоятельств, возглавить народы, согласившиеся связать свою судьбу с Ордой. Можно думать, что последняя поездка Александра в Сарай, когда он отвел беду от народа, была именно тем подвигом, который определил выбор хана. Это было первое освобождение России от монголов — величайшая заслуга Александра Невского» (Там же. С. 297).

¹⁵ Смыслообразующие орнаментальные структуры есенинского «Пугачева» также связаны с мотивом движения в сторону «Китая» (бегство калмыков в Китай; устремление казаков в Великую Степь; цветосветовая символика «желтого» и «золотого»; синкретичный образ «*Березовой Монголии*»).

¹⁶ О метафизическом значении «Китая» как иного пространства, сакрального локуса инобытия в Слове (подобного «Белой Индии») далее будет сказано подробнее.

¹⁷ См.: Литература Древней Руси : библиографический словарь / сост. Л. В. Соколова ; под ред. О. В. Творогова. М. : Просвещение, 1996. С. 195–196, 66.

¹⁸ Об иконичном восприятии Клюевым своего «словесного брата» и средствах создания символического «лицевого жития» Есенина в клюевских текстах см.: Киселева Л. «Мы с тобой в львиноголубинности...»: Есенин в поэтической агиографии Клюева // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате : сб. науч. трудов по материалам Междунар. науч. конф., посвящ. 116-летию со дня рожд. С. А. Есенина. М. ; Рязань ; Константиново, 2012. С. 147–165.

¹⁹ Мотив «поганого кумыса», преподнесенного пленнику Орды, соотносим с «окаянной пьяной стежкой» [654], сгубившей Есенина. Этот мотив, объединяющий стихотворения «Нерушимая Стена» («То пресветлому князю Батый / Преподнес поганый кумыс» [543]) и «Наша русская правда погибла...» («Утопил лиходей-убийца / Сердце князево в чаре кумыса» [544]), связан с «отлетом лебеди-России», что также перекликается с образом «лебеди пречистой» в «Плаче...». Вместе с тем «кобыльи удои» — аллюзия на «Кобыльи корабли» Есенина (ср. в «Четвертом Риме»: «Не хочу быть “кобыльим” поэтом..!» [638]). «Кумыс» становится символом насильственного осквернения в стихотворении «Заутреня в татарское иго...»: «В княжеченцой гридне баскаки / Осквернили кумысом чары» [509].

²⁰ Цитируемое стихотворение «Дружба» написано в 1926 г.; оно пронизано аллюзиями на тексты Есенина и автоцитатами. Основой лирического сюжета можно считать строку из «Плача о Сергее Есенине»: «звал мою пазуху улусом татарским» [654]. В стихотворении зеркально отражены отдельные образы и мотивы «Пугачева»: кочевые кибитки, бегство в степь, табуны кобыл, луна как «киргиз с повозкой».

²¹ «Всеплеменному внемля гулу, / Я поддонный напев творю», — этому творческому самоопределению Клюева соответствует создаваемый им образ русского народа: «старичище... Сто Племен в Едином» [278].

²² На смену «былому противостоянию» пришла «единая русско-половецкая система», — пишет Л. Н. Гумилев: «Поэтому-то русские князья и вступились за половцев в 1223 г., что и вызвало недоумение монголов и последовавший в 1236 г. поход Батыя» (Гумилев Л. Н. Указ. соч. С. 268–269).

²³ Обосновывая свою датировку «Слова», Л. Н. Гумилев высказал предположение об иноказательном смысле текста: «Калка могла превратиться в Каялу, а татары — в половцев» (Гумилев Л. Н. Указ. соч. С. 286). Отмеченная исследователем актуальность для русского мыслителя «несторианской проблемы» после включения Руси в Монгольский Улус и драматичная судьба «китайских несториан» позволяют объяснить причину их появления в «Песни о великой матери» («Китайские несториане / В поморском северном тумане / Нашли улыбчивый цветок / И метя на тебя, дружок!» [755]).

²⁴ Здесь можно усмотреть также аллюзию на песню половецких дев из оперы Бородина «Князь Игорь» («Улетай на крыльях ветра в наш край родной, родная наша песня...»).

²⁵ Эпитет «узорных» не случаен: достаточно увидеть астраханские татарские сапожки с разноцветными узорами растительных орнаментов.

²⁶ См.: Киселева Л. А. На «Медном ките» — к «Четвертому Риму» (о некоторых контекстах понимания клюевского эпоса) // Опыт изучения поэмы : сб. науч. трудов / сост. Д. И. Черашняя ; отв. ред., послесл. Е. А. Подшивалова. Ижевск, 2011. С. 396–414.

²⁷ В то же время природная, кровная связь с «татарией» удостоверяется образами самой природы: «Но *раскосое* лето на Вятке / Нудит душу татарской уздой» [594]; «*раскосый* закат» [590]; «*скуластое* солнце лопарье» [367].

²⁸ «...Просвещенным и хорошо грамотным людям давно знаком мой облик как художника своих красок и в некотором роде туземной живописи», — писал Клюев в заявлении в Правление Всероссийского Союза советских писателей в начале 1932 г. А в 1923 г. с горькой иронией говорил Н. И. Архипову: «Проходу не стало от Ходасевичей, от их фырканья и просвещенной критики на такую туземную и некультурную поэзию, как моя “Мать-Суббота”. Бумажным дятлам не клевать моей пшеницы» (Клюев Н. А. *Словесное древо*. С. 407, 60).

²⁹ «Любимые мои поэты — Роман Сладкопевец, Верлен и царь Давид», — писал Клюев (Клюев Н. А. *Словесное древо*. С. 46). То, что именно создатель Акафиста Пресвятой Богородице назван первым (то есть самым близким), позволяет понять смысл эпизода встречи будущей матери Николушки с Богородицей в «Песни о великой матери», когда Пречистая Дева предрекает Параше рождение «сына-сладкопевца» [740].

³⁰ Бунчук — «один из знаков гетманского достоинства: древко с металлическим яблоком на конце, под которым свешивался лошадиный хвост» (Гринченко Б. Д. *Словарь украинского языка* : в 4 т. Киев, 1907. Т. 1. С. 111). Бунчуки были заимствованы казаками у ордынцев.

³¹ Мамай-казак — собирательный образ запорожца с бандурой, воина и поэта, иконизированный в украинской народной живописи. Для Клюева это символ «земляной» культуры и героического духа народа: «Вписать в житие Аввакумов, *Мамаев*, / Чтоб Бог не забыл черносошную кость» [393]. В то же время Мамай-татарин — символ нечистой силы, которую должно победить: «И на радении хлыстовском, / Как дед на поле Куликовском, / Изгнал духовного *Мамаю* / Из златоордного сарая» [805].

³² В украинском литературоведении утвердился термин «шаманная поэтика» применительно к поэзии Тараса Шевченко.

³³ «Распутинская» тема в поэзии и прозе Клюева пронизана этим мотивом и требует отдельного рассмотрения. Даже в стихотворениях, напрямую не связанных с Распутиным, часто возникает его «шаманский» облик. Таков и шаман из «Печенгского края», которому «покорствует бес», в стихотворении «Полуденный бес как тюлень...» [335–336].

³⁴ Л. Н. Гумилев оспорил утвердившееся в нач. XX в. мнение Д. Банзарова и Н. Веселовского о «черной вере» древних монголов, считая шаманизм более поздней, социально востребованной и укорененной в народных суевериях идеологической системой: «Шаманизм оказался более долговечным и перекрыл исчезнувшие в Монголии высокоразвитые религии — бон и несторианство...» (Гумилев Л. Н. *Указ. соч.* С. 260).

³⁵ Мотив «кровавой литургии» доминирует в текстах этого же периода: «Чашу с кровью — всемирным причастьем, / Нам испить до конца суждено» [353]; «причиститься из Спасовой чаши!» [362], «антидор моих стихов» [383]; «...обедня / На тысяче красных живых просфорах» [395]; «припал к пурпуровым лагунам / Родной возглаждавший народ» [421] и т. п.

³⁶ В письме к Есенину от 28 января 1922 г. Клюев называет одну из своих икон «*татарский Деисус*»; об этом же образе идет речь в стихотворении 1921 г. «Солнце верхом на овине...»: «Помнит татарское иго / В красном углу Деисус» [484]. Среди принадлежавших Клюеву древних икон, часто упоминаемых в письмах поэта, был и «Деисус — три отдельные иконы: *Спас — Богородица, Иван-поститель...*

работы времен Ивана Грозного» (см. письмо к А. П. Чапыгину января 1928 г.: Клюев Н. А. Словесное древо. С. 260–261). Датировка иконы эпохой Грозного объясняет, почему образ Спаса связан с именем Малюты Скуратова: «Скуратовы очи» — это память татарского ига, воспитавшего привычку к жестокости и кровопролитию.

³⁷ «Под игом татарского ясака... народ пронес неугасимым чисточетверговый огонек красоты», — писал Клюев в статье 1919 г. «Самоцветная кровь» (Клюев Н. А. Словесное древо. С. 143–144). «Глагол краснозвонный» — символ этой Красоты и метонимия Бога Слова, Спаса; мотив Искупления, освобождения от рабства, торжества «чисточетвергового огонька» порождает исторические ассоциации: «Народный испод шевеля, / Несется глагол краснозвонный. / Нам красная молвь по уму: / В ней пламя, цветенье сафьяна, — / То Черной Неволи басму / Попрала стопа Иоанна» [377]. В поэме «Деревня» (1926) тот же образ Ивана III, порвавшего с Ордой, и аналогичная символика связаны уже с новой исторической эпохой советского «ясака» и колхозного рабства: «Объявится Иван Третий / Попрять татарские плети, / Ясак с ордынской басмою / Сметет мужик бороною!» [663].

³⁸ Согласно легенде, Софии Палеолог явился святой Сергей Радонежский, и от огня Божественной Литургии в потире святителя ею был зачат младенец (см.: Филатов В. В. Икона с изображением сюжетов из истории Русского государства // ТОДРЛ. Т. 22. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. М.; Л.: Наука, 1966. С. 277–293).

³⁹ Филатов В. В. Указ. соч. С. 281.

⁴⁰ Воплощением Софии Палеолог становится героиня поэмы Параша, которой предназначено родить зачатого в ее сердце «сына-сладкопевца»: «Парашу брачною царевной / От Цареграда привезли. / Она Палеолог София, / Зовут Москвой ее удел...» [730]. Но Москве Ивана III «ордынский не грозит полон», тогда как пробуждение Софии от 600-летнего сна совершается среди «рева, посвиста и гама» новых ордынцев.

⁴¹ «Борис — златоордный мурза / Трезвонит Иваном Великим, / А Лениным — вихрь и гроза / Причислены к ангельским ликам» [378]. Стихотворение завершается тревожным вопросом: «О чем же тоскует народ / В напевах татарско-унылых?».

⁴² В стихотворении «Нерушимая Стена» символика имени Софии Палеолог подчеркнута косвенным указанием на святую Софию Киевскую, где находится знаменитый «Лик Оранты» — образ Богородицы «Нерушимая Стена». Надвратная надпись храма раскрывает догматическое значение имени «Софии-художницы», созидательной силы Божественного Домостроительства: «Божия Сила и Божия Премудрость».

⁴³ Мотив кощунственного посягательства новых ордынцев на «чисточетверговый огонек Красоты» доминирует в клюевских текстах 1920–30-х гг.; образ зловещей «пятерни» возникает и в «Песни о великой матери»: «И кто-то черный пятерню / К сидонским перлам жадно тянет...» [731].

⁴⁴ Цикл «Стихи из колхоза», состоящий из четырех фрагментов, был создан в 1932 г. и тогда же опубликован в журнале «Земля советская». Клюев настаивал на том, чтобы «стихи печатать циклом в указанном порядке. Порознь печатать нежелательно» [955]. Эзопов язык поэта, автоинтертекстуальность, смысловая игра подтекстов, таящихся «на тропинках междустрочий», — эти важные черты «подцензурной» поэзии Клюева сфокусированы в цикле мотивами «плакун-травы» и «неведомого Китая».

⁴⁵ «Сад белый, восковой» [355], как и «белая роща» [659, 811], являются у Клюева знаками инобытия; также «сад» — символ рая, а «Раем Словесным» в христинской гимнографии именуют Богородицу, давшую миру «Слово воплощенное».

⁴⁶ Крещение, омывая душу от первородного греха, возвращает ей «словесную» природу (в православной традиции Божественное происхождение человеческой души определено формулой «душа жива, умна и словесна»); таинство причастия удостоверяет воссоединение души с Богом Словом. В заключительной части Великого канона (в среду пятой седмицы Великого поста) повторяется покаянный мотив вкушения «*безсловесныя снеди*», прозвучавший в первоначальном чтении канона в понедельник первой седмицы: «Увы мне, окаянная душе, что уподобилася еси первой Еве? ...Вкусила еси дерзостно безсловесныя снеди» (Песнь 1). Беззакония, совершаемые человеческой душой, именуются в Каноне «*безсловесными* стремленьми» (Песнь 5 заключительной части).

⁴⁷ Не исключено, что среди множества значений этого «новоселья» есть и буквальные, связанные с деятельностью русской эмиграции и православной миссии в Китае.

⁴⁸ См.: Киселева Л. «Пугачев» Сергея Есенина в восприятии Николая Клюева...

⁴⁹ «Отчаливаю в *чайный* пар, / В Китай, какого нет на карте...» — белый пар, белое цветенье жасмина и белизна «убруса, где златен лик», соединяют реальное и символическое пространства: «оранжевый Тянь-Дзин» с «перелеском чайных роз» [438] и «Белую Индию» Слова.

⁵⁰ По мнению М. Баскера, гумилевская «Иная Индия, виденье» и «далекий Китай» соотносимы не с географической реальностью, а с архетипом «Мандалы», символическим воплощением которой, согласно Юнгу, чаще всего является сад (Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к прочтению одного протоакмеистического мифа // Гумилев и русский Парнас : материалы междунар. конф. 17–19 сентября 1991 г. СПб. : Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1992. С. 5–24).

⁵¹ Ср.: «Наружный я и зол и грешен, / Неосвязаемый — пречист...» [115].

⁵² «Чисточетверговый огонек красоты», сохраненный народом «под игом татарского ясака» (о чем Клюев писал в 1919 г.), брезжит и в «Песни о великой матери»; об этом «огоньке» кричат журавли, указующие поэту и его «посмертному другу» Есенину спасительный путь «в белую рощу»: «На огонек идите прямо, / Там в белой роще дед и мама!» [811]. Знаменательно, что названы именно «*дед* и *мама*»; отсутствие «отцов» можно воспринять как народно-песенную аллюзию, отражение фольклорной памяти о татарских набегах: «*Ты по батюшке зол татарченок, / А по матушке бел русеночек*». Важно также отметить, что остановка на пути «от востока к Востоку» либо отказ от движения порождают неодолимую злую тоску: «Много на Руси уездных татарий / От тоски, что нельзя опохмелиться солнцем...» [393].

⁵³ Как полагает Д. Сегал, «особого ключа» к текстам Клюева «можно и не иметь, потому что эти стихи непонятны и просто на обычном коммуникативном уровне общения» (Сегал Д. Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // Russian Studies : ежеквартальный журнал русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. 2. № 1. С. 15). Вторит ему Л. Аннинский: «это должно быть “непонятно”» (Аннинский Л. Серебро и чернь: Русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века. М., 1997. С. 32).

⁵⁴ См.: Киселева Л. Диалог древнерусского и символистского концептов слова в есенинских «Ключах Марии» // Память майбутнього : зб. наук. праць. Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2001. Вип. 1. С. 66–82 (также на сайте «Клюевослов». URL: http://kluev.org.ua/academia/dialog_konc.htm).

⁵⁵ См.: Хроленко А. Т. Семантическая структура фольклорного слова // Русский фольклор. XIX: Вопросы теории фольклора. Л. : Наука, 1979. С. 147–158; Червин-

ский П. П. Семантический язык фольклорной традиции. Ростов н/Д : Изд-во Ростов. ун-та, 1989. С. 19–26.

⁵⁶ «Где <...> *бархат ал и рыт?*» [370]; «Он в лохмотах, *бархат ал и рыт*» [550]; «Он, он!.. *Рыт бархат... Мой хороший!..*» [720].

⁵⁷ Так определил С. С. Аверинцев основной принцип поэтики Ефрема Сирина (см.: Аверинцев С. С. Между «изъяснением» и «прикровением»: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // Восточная поэтика: Специфика художественного образа / отв. ред. П. А. Гринцер. М. : Наука, 1983. С. 223–260). Для Клюева имя этого автора эзотеричных гимнов весьма значимо — ссылкой на св. Ефрема Сирина поэт определяет собственную «ситуацию образа»: «Чуждаясь осьминогих слов, / Я смерть костлявой звать готов / И прочу прялке в женихи / Ефрема Сирина стихи!» [737].

Д. В. Баталов

О «ЖЕЛЕЗОБЕТОННОЙ» ПОЭМЕ В. КАМЕНСКОГО «КОНСТАНТИНОПОЛЬ»



Основная задача русских футуристов заключалась в реформе поэтического языка, в том числе в сопряжении его с другими видами искусства.

Как правило, смысл языковых преобразований состоял не в создании совершенно нового языка. Закономерными оказались переосмысление современного языка и попытки возврата его к более синкретичному, более первобытному облику.

Особенно наглядно это демонстрирует В. Хлебников: «*Ч* — значит «оболочка». <...> ...*Ч* есть не только звук, *Ч* — есть имя, неделимое тело языка.

Если окажется, что *Ч* во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке: все виды обуви будут называться *Че* ноги, все виды чашек — *Че* воды, ясно и просто»¹ (курсив автора. — Д. Б.). И Хлебников достиг в своем творчестве значительных успехов в этом направлении.

Но при подходе, реконструирующем праобраз слова и звука, высока вероятность излишнего разложения слова, что может привести к полному его обесмысливанию. Необходимы механизмы поддержки семантики, и эти механизмы не обязательно должны быть вербальными. Весьма выразительный тому пример — «железобетонная» поэма В. Каменского «Константинополь»².

Подробный анализ и интерпретация «железобетонных» поэм В. Каменского представлены в статьях Ю. Молока, А. Шемшурина³. Убедительность комментария А. Шемшурина не вызывает сомнений: он воссоздает биографический контекст и дешифрует поэму как перечень впечатлений и ассоциаций В. Каменского от Константинополя. Также критик раскрывает принцип построения «футуристического столбика» в тексте как нанизывание смыслов на какое-либо основное слово в каждом сегменте поэмы, то есть предлагает некоторую последовательность восприятия текста.

В то же время М. Л. Гаспаров, с теоретической, стиховедческой точки зрения, отмечает как основной новаторский принцип поэмы — «произвольность порядка чтения» и задается вопросом, стихи ли это вообще: «...раз нет заданной последовательности чтения, то подавно нет и какой бы то ни было предсказуемости отрезков текста»⁴.

По-видимому, полярность мнений может быть объяснена необходимостью симультанного прочтения лексического и графического уровней визуального текста. Мы полагаем, что при таком восприятии предельно разрушенный в традиционном стиховедческом понимании текст восстанавливает и укрепляет свою лирическую природу.

Попытаемся рассмотреть текст «железобетонной» поэмы под таким углом зрения. Мы видим в «Константинополе» тройную поддержку семантики слова при практически полном разрушении его оболочки. Во-первых, в обозначении поэтом художественного задания: «творческий опыт железобетонной постройки поэм». Во-вторых, в том, что «железобетонный» принцип поддерживается графическим построением произведения. Два этих фактора означают качественное изменение самой метафоры поэзии: традиционная словесная ткань текста превращается в железобетон, где хрупкая конструкция рассыпающихся слов поддерживается прочной арматурой, графически организующей текст. В-третьих, обратим внимание на собственно вербальный, лексический уровень текста: в нем присутствуют как цельные слова, так и разложенные на слоги и буквы, но обретающие свою цельность при нелинейном их прочтении (например, слово КОРАЛЛЫ, написанное по диагонали); наконец, есть слова, постепенно редуцирующиеся или изначально редуцированные до отдельных слогов и букв; например, 'КонСТАНТИнополь' → СТАНТИ → СТАНИ → СТАИ → СТА.

Аргументировать возможность исключительно нелинейного прочтения текста — бессмысленно. В любом случае, первичен лексический уровень текста.

Приведем прежде всего встречающиеся в тексте цельные слова: *Константинополь, макака, ужимки, матросы, полумесяцы, светятся, осли-*

ки, ялики, чайки, Иерусалим, Яффа, Босфор, кофе, астры, рынок, греки, персы и др. Далее мы видим множество слов и фраз, разложенных вплоть до отдельных букв по вертикали и горизонтали, но сохранивших возможность прочтения через фонетическую форму: КОРАЛЛЫ, ТУР / КИ, ФЕС / КИ, не / бей / голу / бе / й, С / ТАМ / БУЛ и др.

Но всё это обретает смысл только при обращении к *графическому* построению текста. Так, обращаем внимание на то, что слова в поэме раскиданы по блокам, по ячейкам своеобразной таблицы. В верхней ячейке наблюдаем лексическое единство: *Константинополь, виноградень* — эти слова имеют специальное текстовое выделение. В правой ячейке нетрудно прочитать по диагонали: С / ТАМ / БУЛ, а кроме него — звукоподражательное *гельбурда* (вероятно, возникшее подобно слову *варвар*). В двух нижних средних ячейках — *Иерусалим* и *Яффа*.

Но даже такого, хотя и нелинейного, но симультанного восприятия текста оказывается недостаточно. Смысл поэмы начинает проявляться при повороте ее на 90 градусов против часовой стрелки. Тогда поэма превращается в карту Константинополя^б. Слева, на западе, открывается европейская часть города, стоящая на месте древнегреческого Византия. Справа, на востоке, — турецкая часть. Это предположение подтверждается, во-первых, противопоставлением на лексическом уровне текста: *Константинополь* и *виноградень* — восходят к европейским корням; *Стамбул* же имеет турецкий корень. При этом заметим сплошную черту, которая делит поэму на две части и разграничивает получившиеся тем самым восток и запад. Это — Босфорский пролив, точно так же, в том же самом направлении разделяющий реальный Константинополь.

Наиболее убедительный аргумент в пользу уподобления графического облика поэмы карте города — центральная ячейка «европейской» части: АЙ / СОФИ. Это — недовершенное название Собора Святой Софии, Айя-Софии. Заметим, что название собора на поэме-карте — уже турецкое. И на восточной половине поэмы — уже Стамбул.

При рассмотрении в единстве графического и лексического уровней поэмы возникает не только топографический образ древнего города. Описанными оказываются также его история и культура:

1) современное название *Айя-София* в сочетании с древним *Константинополем* — отсылают к византийской истории города и к его завоеванию турками;

2) *Стамбул* вместе с *гельбурдой, минаретами, саадэтами* — отражает современное состояние города;

3) *Иерусалим* и *Яффа* — возвращают ко всей истории города, к библейским временам. Всё это объединяет две разных половины города, две разных культуры — в единое целое.

Национальное же и культурное своеобразие города представлено разнообразием лексики, где перемешаны корни, восходящие к греческому и турецкому языкам; где называются понятия, точно характеризующие специфику приморского города, его культуру и уклад жизни: *Константинополь, виноградень, София, астры, Стамбул, минареты, саадэты, гельбурда, полумесяцы, матросы, чайки, ялики, ослики, кофе, турки, фески, рынок, ужимки* и др.

Так возникает ощущение мультикультурности города. Она подкрепляется и словами, напоминающими названия стран и национальностей: НЕММИЯ, ФРАННИЯ, РУССИЯ, АННИЯ. При этом особняком стоят — ГРЕКИ и ПЕРСЫ, несомненно, призывая читателя поэмы вспомнить о еще более давней истории города, построенного на месте древних греческих поселений; о греко-персидских войнах.

Так при восприятии поэмы в разных направлениях и в дроблении слов возникает некий ритм, но далее, при перемешивании слов и их частей, — уже возникает сплошной шум (шум города, шум времени, шум большого времени истории). Неслучайно в одной из сильных позиций текста появляется строка «и Я и Я и Я и Я и Я», проходящая через две нижние ячейки. Есть основания предположить, что заглавное лирическое «Я» достраивает до полного варианта недописанное: 'АЙ / СОФИ' → «Айя-София». То есть лирический герой (формой Я) непосредственно вписывает себя в изображаемый хронотоп, становясь частью истории. Но и читатель через эту же форму «Я» оказывается вписанным в большое историческое время. И получается точно по Мандельштаму, в стихотворении которого мы видим тот же принцип — не плетения ткани текста, а — построения храма:

Айя-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
<...>
Но что же думал твой строитель щедрый,
Когда, душой и помыслом высок,
Расположил апсиды и экседры,
Им указав на запад и восток?
<...>
И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет...⁶

Притом *переживет* — именно *Константинополь*. Не случайно в полном его написании у Каменского выделена часть СТАНТИ, и далее — слово разложено до СТА.

Во-первых, естественно считать истинным одно из первоначальных названий города — по имени его основателя, императора Константина, и, что важно, — название, данное и утвержденное не им самим, а на-

родом. Во-вторых, имя *Константин* восходит к латинскому *constans* (в род. п. *constantis*) — «стойкий», «постоянный», «неизменный». А оно, в свою очередь, — к праиндоевропейскому **sta-* — «стоять». В том числе поэтому, название и разложено не через имя основателя или через название античного *Византия*, на месте которого стоит город. Поэтому поэма — поэма-карта — и ориентирована не географически, на север и юг, а — по смыслу, на запад и восток, на Европу и Азию, на Большую Историю.

*первая міру
книга поезіи*

КонСТАНТИнополь

Й

АЛА
галата

Т

энвербей
НЕ
БЕЙ
ГОЛУ
БЕ
Й

Ю
нлювах
цаплей

ПОЛУМЕСЯЦЫ
МЕСЯТСЯ
СВЕТЯТСЯ
С І І
С І І
И Е Й

Ь

чьи
лики
ослики
рыбачьи
ялики
зыбки
заливе
чайки
парусах
пугливы
кричат строго

НАРГИЛЭ МАКАКА УЖИМКИ НЕГРИТЯН

ФЕС
НИ
КО
ФЕС
СНИ

ВІНОГРАДЕНЬ

АЙ
СОФІ

Алл
эй

ЭТ

ФЕС
КИ

МИНАРЕТЫ

НАРЭ
РАМЗІЭ
АМЗА
СААДЭТЫ
ЦХАРЕ
ЗЗА
ІЕРУСАЛИМ
ОТ СОЛНЦА

6+8+1+ 12+0+4
и Я и Я и Я и Я и Я

ТУР
НИ
ФЕС
КИ

СТА
НИ
СТА
СТА

НЕММІЯ
ФРАННІЯ
РУССІЯ
АННІЯ

О

ЧАЛЛІЯ
ХАТТІЯ
БЕДДІЯ
САРРІЯ

БЕРЕГ
БОСФОР
КОФЕ
КОС
Т

МАТРОСЫ
ТРОСЫ
ОСЫ

ПЕРА

ГЕЛЬБУРДА БЕН
СЕВЕРИМ
СИЗЭ

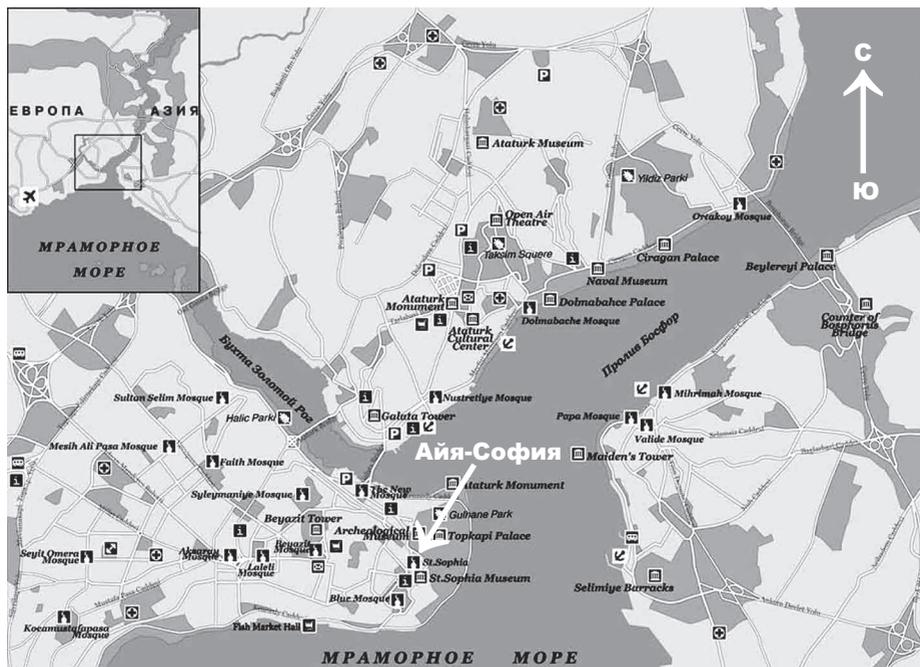
ЧОК
С
ТАМ
БУЛ

ПІАСТРЫ
ПІА
АСТРЫ
РЫНОК
ГРЕКИ
ПЕРСЫ

на стени
заборы

*творческой опыт
железобетонной
постройки поэм*

поэзия правдник бракосочетания
слов



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хлебников В. Наша основа : [Электрон. ресурс]. URL: <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/268.htm>. Дата обращения: 06.02.2015.

² Далее все цитаты из поэмы и иллюстрация самого текста приводятся по интернет-источнику, соответствующему первому изданию поэмы 1914 г.: URL: <http://typejournal.ru/media/tmp/d5e52e4a-56d9-11e3-9845-14dae9b62a82.jpg>. Дата обращения: 06.02.2015.

³ Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // Каменский В. В. Танго с корами: железобетонные поэмы / рис. В. и Д. Бурлюков : Факсимильное изд. 1914 г. с прил. статей Ю. Молока, А. Шемшурин. М. : Книга, 1991. С. 3–12; Шемшурин А. Железобетонная поэма // Там же. С. 13–15.

⁴ Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х –1925-го годов в комментариях. М. : Высш. школа, 1993. С. 29.

⁵ Карта Стамбула приводится по интернет-источнику: URL: <http://img.tourister.ru/files/8/8/4/6/5/3/original.jpg>. Дата обращения: 06.02.2015. Дополнительно на карте обозначены положение Айя-Софии и направление на север.

⁶ Мандельштам О. Э. Выпрямительный вздох : стихи; проза / сост., послесл. и указ. Д. И. Черашней. Ижевск : Удмуртия, 1990. С. 18–19.

Б. Ф. Егоров

О ТРАГИЧЕСКОМ ПОЭТЕ АЛЕКСАНДРЕ КОЧЕТКОВЕ¹



*Светлой памяти его почитателя
Владимира Васильевича Мусатова*

Мало известный, почти забытый Александр Сергеевич Кочетков был воскрешен в знаменитом кинофильме Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром» (1975), где под обстоятельный показ возвращения героя домой прочитывается полный текст совсем не маленькой «Баллады о прокуренном вагоне», более известной по ударной строке «С любимыми не расставайтесь». Не столь известная пьеса Александра Володина «С любимыми не расставайтесь» (тоже созданная в 1970-х гг.) еще добавила популярность.

Занимаясь трагедийными русскими поэтами советского времени, я не мог, конечно, обойти творчество А. Кочеткова (даты его жизни – 1900–1953), его вершинная «Баллада...» тесно связана с другими его стихотворениями и стихотворными драмами, но все-таки глубина и широта его трагичности была для исследователя недостаточно яркой, пока любимая ученица еще по ЛГУ 1960-х гг. М. А. Чернышева, хороший знаток русской поэзии и не менее добротный специалист по кошкам, не познакомила меня с выдающимися «кошачьими» стихотворениями А. Кочеткова: «Я разогнал собак...» и «Памяти моего кота», стихотворениями, стоящими вровень с «Балладой...» и создающими своеобразную трагедийную трилогию.

Все три предлагают читателю главные для человечества вообще, а не только для избранных, «бинарные» проблемы: любовь и смерть, соединение и одиночество, космос и «милый дом». И все три проблемы глубоко трагичны. И каждая в конкретном проявлении содержит некую тайну: что-то можно раскрыть нашими познаниями вне текста, о чем-то можем догадываться, а что-то так и остается тайной.

Силу авторского потрясения, отраженного в «Балладе...», мы можем в полной мере ощутить, лишь зная из биографии А. Кочеткова, что ему удалось в 1932 г. задержаться на юге на несколько дней и поменять биле-

¹ Впервые: Художественные традиции в русской литературе XX–XXI веков : сб. статей и материалов IV Междунар. науч. конф. «Мусатовские чтения – 2013». Великий Новгород, 2014. С. 186–190.

ты, а поезд, в котором он должен был возвращаться в Москву, претерпел страшное крушение.

Гибель несчастного котенка произошла, как можно догадываться, из-за какой-то наехавшей машины.

А причину разлуки героя с гордым котом можно лишь сочинять: данных слишком мало.

Но каждое стихотворение еще имеет и специфические оттенки, создающие каждый раз совершенно особую трагедию.

«Балладу...» насквозь пронзает мотив невозвратимого разобщения. Разлука — главная доминанта. В первой строфе читатель не сразу понимает, о какой боли, о каком раздвоении идет речь. Сплетение корней и ветвей, разрезаемое пилой, объясняет смысл: распиливается, разрезается тесный союз неких растений (деревьев? кустов? — эта тема будет занимать Кочеткова и в других произведениях; см., например, стихотворение «Надпись на гробнице Тристана и Изольды»), но растения одновременно оказываются людьми, главными персонажами («милая» и «любимый»): их распиливают, их отпиливают друг от друга.

Но «милая» протестует, она не может смириться, для нее «душа и кровь нераздвоимы», она даже готова к логическому парадоксу (ведь если она жива, то какая же может быть смерть?!):

Пока жива, с тобой я буду —
Любовь и смерть всегда вдвоем.

Древняя сложнейшая пара «любовь и смерть», чрезвычайно важная вообще для творчества А. Кочеткова, в этом парадоксе раздваивается: она и как бы намекает на трагическое продолжение сюжета, и в то же время укрепляет жизненные силы для нераздвоимого единения.

Однако зреет расставанье, ощущаемое в космических масштабах:

Но если я безвестно кану —
Короткий свет луча дневного. —
Но если я безвестно кану
За звездный пояс, в млечный дым?

В противовес этому милая обещает молитвой вернуть любимого на Землю, но катастрофа, «нечеловеческая сила», «земное сбросила с земли», молитва не спасла от гибели.

А зашаманивающий повторами заключительный императив почти коварно рождает некоторый катарсис, некоторую надежду на возможность единения любящих. Ведь создается парадоксальное расширение будто бы фиксированных пространства и времени: «не расставайтесь», но все-

таки приходится и уходить; ухóдите, может быть, на короткое время, но помните о вечности! Получается своеобразная вибрация, осцилляция, неопределенность, размывающая зафиксированную определенность кончины, смерти. Но за этими размывостями однако более прочными и фиксированными оказываются, благодаря тройным повторам, в пространственной сфере — нераздвоимость, а во времени — великая вечность:

С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
Всей кровью прорастайте в них. —
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь!
Когда уходите на миг!

Вечность для любви оказывается более родной и надежной, чем миг (счастливые часов не наблюдают).

«Я разогнал собак...» дает другой трагический сюжет, еще более насыщенный смертью. Попавший под какую-то «давиленью» котенок что есть силы борется за жизнь. Герой готов даже прекратить мучения умирающего, убить его (вариант возможной эвтаназии), но «было нечем». И он лишь «почесал за ушками». И тут произошло чудо преображения.

Глаза
Слепящие раскрылись изумленно
<...>
Звереныш замурлыкал. Неумело,
Пронзительно и хрипло. Замурлыкал
Впервые в жизни. И, рванувшись к ласке,
Забился в агонии.

Иногда
Мне кажется завидной эта смерть.

Возникшая любовь здесь как бы прямо ведет к смерти — тоже страшный парадокс этой пары, однако давно известный человечеству. Умирающий «звереныш», вероятно, впервые в жизни испытал ласку, и его ослабевший организм не вынес взрыва неожиданного блаженства. А герой-рассказчик серьезно позавидовал котенку: ради испытания такого счастья можно и смерть принять...

И этот мощный всплеск высоких чувств создает в конце стихотворения настоящий катарсис, чуть ли не более сильный, чем в «Балладе...».

«Памяти моего кота» — самое мрачное и тяжелое стихотворение Кочеткова. Как бы в противовес пафосу объединения в «Балладе...» здесь

показаны разобщенность и индивидуализм (тема одиночества очень занимала поэта; см., например, его поэму «Деревья»). Причем разобщенность создается сугубая, двойная: каким-то образом и герой, и кот то ли отлучены от своих обществ (почему-то кот сопричтен к злодеям!), то ли сами бежали, то ли из-за отлучения и убежали; но при этом образовалась пропасть и между рассказчиком и котом: «Нас разлучили». И оба злы, оба обижены, оба решительно отталкиваются от «божьего закона» (божий, божественный закон здесь не противостояние ветхозаветного закона христианской благодати, что мы знаем по Слову митрополита Иллариона, а синоним нормальной нравственной жизни).

Возникает космическая крупномасштабность побега кота (даже не побега: он «выброшен рукою грубой», как бы насильно отторгнут от мира) «в холод, пустоту», «где звезды страшные цветут». В «Балладе...» были некоторые похожести («холод и темнота»), но там не было опасно негативных черт космоса («за звездный пояс, в млечный дым»: поэтично, а не страшно!). А в «Памяти моего кота» и вечность приобретает негативный оттенок: кот безнадежно ждал хозяина «часы, года, века». Хозяин почему-то не пришел. Но обещает умереть той же одинокой смертью «в чердачной дыре», «под стропилами». Так что условное соединение (в смерти!) произойдет в той же тяжелой обстановке:

И смертный час мой будет тоже
Ничьей любовью не согрет.

Так А. Кочетков, человек добра и света, создает густо негативный мир, в котором разрушены любовь и доброта. В этом стихотворении отсутствует катарсис. Оно так же уникально в творческом наследии поэта, как и единичные трагические стихотворения Бориса Чичибабина, созданные в тяжелейшую жизненную пору.

Но если трагическое безкатарсимальное произведение вышло из-под пера большого поэта, живущего любовью и добротой, то искры этой достойной жизни не могут не проявиться. Ведь «злодей» кот тянется к хозяину, он любит его, он молится ему. А человек молится другому человеку, женщине, «той, которой не постигал в земном огне»: краткое таинственное (саламандровое?) описание и нам не дает постичь сути. Мы лишь понимаем глубину чувства. И трагизм усиливается от видимой безответности и недостижимости.

О нитях судьбы, шитье, грязном белье и прачечной в булгаковском тексте: к вопросу о семантической эквивалентности



Будучи, по определению В. Н. Топорова, проективным пространством человеческой жизни, в котором она осмысляется, оценивается и судится¹, судьба располагает собственным языком описания, в котором, среди прочих характеристик, выделяется судьба как *связь*². Нас интересует инструментарий, участвующий в актуализации этой связи в булгаковском тексте, то есть арсенал мотивов, в семантическом поле которых осуществляется осмысление феномена этой связи, моделирование ее механизма.

Судьба отражает человека как некое особое *зеркало*, фиксирующее не внешние его черты, но некие глубинные, простому глазу невидимые и обычному зеркалу недоступные структуры, определяющие, что есть этот конкретный человек. Другими словами, судьба соединяется с человеком их взаимным подобием³. Незримость уз подобия, по словам В. Н. Топорова, не отменяет ни их глубинного смысла, ни их нерасторжимости⁴. Связь по принципу подобия актуализируется между двойниками через обмен эквивалентными признаками.

В булгаковском сюжете язык описания судьбы разработан системно и представляет собой переплетение нескольких кодов, которые реконструируются на основе анализа всего корпуса авторских текстов. В частности, для булгаковского языка описания судьбы актуален текстильный код, аккумулирующий, в числе прочих, «швейные» мотивы. К ним относится и инвариантный мотив нити, который имеет широкий спектр вариаций. Варьируется «толщина» нитей судьбы, соотносимых, с одной стороны, с волосами, а с другой — с веревками.

Уже в рассказе «Полотенце с петухом» этот мотив образует цепь эквивалентностей. Юный врач проходит боевое крещение, делая первую в своей жизни ампутацию умирающей пациентке. Пациентка инициирует рождение врача, в то время как врач спасает (возрождает) пациентку. По отношению друг к другу каждый играет роль судьбы. Нитки здесь — атрибут девушки, которая после операции вышивает петуха на полотенце, которое дарит новоиспеченному врачу. Е. А. Яблоков замечает, что в рассказанных событиях воспроизводится полный цикл обработки льна, начинающийся с упоминания о *битой* траве и заканчивающийся изготовлением обыден-

ной вещи (полотенца)⁵. Лен соотносится с Параскевой-Пятницей/Мокошью, которая является женской ипостасью Велеса и персонажем рокового «профиля». Попадая ногой в мялку для льна пациентка сама подобна льну, то есть тому «сырью», из которого изготавливается полотенце⁶. «Сырым» в профессиональном смысле предстает в начале рассказа и доктор, чувствующий себя самозванцем с медицинским дипломом. Он тоже подобен льну, который пойдет на изготовление полотенца. Оба — и девушка, и доктор — попадают в критическую ситуацию (*мялку*) и вместе выходят из нее. По отношению друг к другу каждый играет роль судьбы. Пациентка инициирует рождение врача, в то время как врач спасает (возрождает) пациентку. Полотенце становится продуктом совместно пережитого несчастья и одновременно — совместного творчества. Эта вещь аккумулирует память и символически отражает взаимное подобие врача и пациентки: оба в процессе рассказывания уподобляются петуху, который в финале становится рисунком, вышитым на ткани. И Юный Врач во время операции тоже приобщается к рукоделию: он режет ткани и сшивает сосуды пациентки хирургическими нитками. К цепи эквивалентностей «нитяного» мотива подключается и нитка пульса («опять прошла ниточкой волна»⁷), и сосуды-трубочки, большую часть которых герой предполагает («Я наткал эти торсионные пинцеты всюду, где предполагал сосуды» [2: 278]).

Манипуляции начинающего врача соотносимы с манипуляциями опытного профессора Преображенского, внедряющегося в материю мозга: «В отвратительной едкой и мутной жиже в стеклянных сосудах лежали человеческие мозги. Руки божества, обнаженные по локоть, были в рыжих резиновых перчатках, и скользкие тупые пальцы копошились в извилинах. Временами божество вооружалось маленьким сверкающим ножиком и резало желтые упругие мозги» (2: 188). Нитям судьбы здесь эквивалентны мозговые извилины, демонстрируемые как материал для кройки и шитья⁸. Сравним с пересадкой семенных желез: «В руках у профессора и ассистента запрыгали, завились короткие влажные струны. Дробно защелкали кривые иглы в зажимах» (2: 195). А вот так выглядит гипофиз: «Борменталь подал ему склянку, в которой болтался на нитке в жидкости белый комочек» (2: 197).

Так как красный петух — метафора крови, полотенце с петухом эквивалентно простыне, которую в начале операции фельдшеру жалко кровавить, но которой ему всё же приходится прикрыть пациентку. Испачканная кровью (грязная) простыня как бы преобразуется в процессе совместного творчества в эквивалентный артефакт. Такое преобразование станет в булгаковском тексте системным.

Если вернуться от «Полотенца с петухом» к роману «Белая гвардия», то вот как здесь описывается самочувствие раненного в руку Алексея Тур-

бина: «Тоска пришла, как серый ком, рассевшийся на одеяле, а теперь она превратилась в желтые струны, которые потянулись, как водоросли в воде. Забылась практика и страх, что будет, потому что всё заслонили эти водоросли» (1: 233). Пока Алексей находится между жизнью и смертью, Николка и Лариосик, предвидя возможные обыски, прячут браунинг Алексея и кольт Най-Турса (уже покойного) в расщелине между домами. Они помещают пистолеты в «коробку, снаружи по всем швам облепленную липкими полосами электрической изоляции» (1: 239). Изоляция предназначена для обмотки ею проводов (ср. с нитями/веревками). Коробку обвязывают «накрест тройным слоем прекрасного шпагата, так называемого сахарного, с приготовленной петлей» (1: 240). Далее читаем: «Николка высунулся до половины в черное обледенелое пространство [за окном] и зацепил верхнюю петлю за костыль. Коробка прекрасно повисла на двухаршинном шпагате. С улицы заметить никак нельзя, потому что брандмауэр 13-го номера подходит к улице косо, не под прямым углом, и потому, что висит вывеска швейной мастерской» (1: 241). Такое стечение мотивов едва ли случайно. Они аккумулируются вокруг умирающего Алексея. Пистолеты в коробке — где, помимо них, еще спрятана карточка наследника Алексея (еще живого или уже убиенного?), то есть тезки умирающего доктора — вывешиваются за окно на веревке (ср. с бельем). Пистолеты здесь как бы замещают хозяев, одного из которых уже нет (другой вот-вот отправится в том же направлении). Коробка подобна гробу, а сама сцена — символические похороны оружия. Николка радуется тайнику: «Как не идеально! Вещь под руками и в тоже время вне квартиры» (1: 241). У коробки такое же «промежуточное» положение (есть — нет), как и у Алексея Турбина. Мороз за вскрытым с усилием окном эквивалентен потустороннему холоду.

В сонном мареве подступающей смерти Алексей слышит «звоночек к мадам Анжу» (1: 243). *Мадам Анжу* — название бывшего модного магазина «Парижский шик», в котором во время войны расположился штаб мортирного дивизиона. Именно отсюда начинается путь Алексея к смерти. Когда после всего случившегося (бегство — ранение — бегство — встреча с Юлией — пребывание в ее квартире) Юлия привозит его, раненого, к турбинскому дому, у подъезда стоит извозчик, на котором приехал Лариосик, «странный гость с чемоданом, узлом и клеткой» (1: 257). «Сфера ответственности» Лариосика — птица и битая посуда. Лариосик же помогает хоронить заветную коробку Николке, который тоже был ранее замечен покидающим дом с таинственным красным узелком (1: 110). Именно эти двое выполняют функцию связных между этим и тем светом⁹. Схороненная коробка потом пропадает, что тоже символично в свете чудесного выздоровления Алексея Турбина, вымоленного Еленой у Богородицы. После

случая с ограблением Василисы и пропажей коробки окно снова заклеивается, а ущелье забивается. «На чердаке, над квартирой, со зловещим топотом они [Николка, Мышлаевский и Лариосик] лазили всюду, сгибаясь между теплыми трубами, бельем, и забили слуховое окно» (1: 285).

В повести «Роковые яйца» механизм судьбы начинает раскручиваться с «цветного завитка, похожего на женский локон» (2: 60). Завиток ассоциируется с отсутствующей женой Персикова, о которой известно, что она «сбежала от него с тенором оперы Зимина в 1913 году» (2: 55). Тенор эквивалентен поющей птице (ср. с петухом). Петуху, высиживающему гигантских «цыпляток», подобен и самонадеянный Рокк. Персиков как ученый покровитель голых гадов эквивалентен змею. Связь между двумя ветвями сюжета — куриной и змеиной — осуществляется как взаимный обмен подобными «дарами».

И змеи, и куры являются мифологическими заместителями Волоса/Велеса¹⁰, в чьем культе особым смыслом наделяются волосы, мех (шерсть), пряжа и нить, которые воспринимаются как его прямые аналоги¹¹. Увиденный в микроскоп завиток-локон в результате технической (Иванов) и идеологической (Рокк) «доработки» превращается в клубок змей (см. описание каши-террариума в оранжерее). Винтообразное движение кремальеры микроскопа можно соотнести с движением веретена (предмета, обычно задействованного в сюжете судьбы), а змей — с пряжей, которая символизирует и жизнь, и причудливую фантазию, преувеличение. Красный луч — подобие нити — промежуточное звено между первоначальным завитком и конечной живой пряжей. Воспроизведенный ассистентом Ивановым, луч выходит «жирный, сантиметра четыре в поперечнике, острый и сильный» (2: 67). Порождением этого — преувеличенного — луча становятся гигантские змеиные «нити», которые вылупляют из перепутанных Рокком «грязных» яиц (= материал), эквивалентных грязному белью (или грязной посуде). Этот продукт совместного творчества оказывается потомством Персикова (змея), а не Рокка (петуха), что логично, потому что основной вклад в конечный «артефакт» внес профессор. Добычей одного из «потомков» становится жена Рокка: змееныш отбирает жену петуха, как некогда петух увел жену у змея. Налицо симметрия действия и противодействия¹². Возомнивший себя агентом (точнее, активистом) судьбы Рокк оказавшийся игрушкой в ее руках. Яйца, из которых вместо ожидаемых цыплят появляются нежданные змеи, — подарок судьбы Рокку.

Судьба (боги) набрасывает на людей путы, ткани или сети¹³, то есть *одевает*. Разувание и раздевание — показатель несчастий¹⁴. Зоя Пельц открывает швейную мастерскую, тем самым присваивая ту функцию судьбы, которая может быть названа ряженьем. По словам Е. А. Яблокова, персонажи комедии «Зойкина квартира» предстают деталями некоего ме-

ханизма, а роковые черты приобретает изображенная в ремарке крутящая (словно шарманку) машину швея¹⁵. В квартире прядутся, вяжутся в один узел и рвутся *жизненные нити*.

Зримым эквивалентом невидимых нитей судьбы являются *веревки с бельем в китайской прачечной*, откуда с фальшивым *узлом* является в квартиру Зои китаец Херувим. Прачечная — аналог бани: и то, и другое имеет отношение к чистке, мытью (в мифологическом смысле — к обновлению). К банно-прачечной теме относится и трест очистки, в который устраивается работать Шариков. «И мне казалось, будто я в бане», — пишет Юный Врач о своей первой операции (2: 278).

В пьесе прачечная одновременно является наркопритоном, и в этой своей двусмысленности она подобна квартире Зои Пельц, которая совмещает ателье и бордель. Двуликий Херувим (ангелоподобный бандит) — живая модель квартиры, ее двойник. Он ведает наркотическим «раствором» — ядом (ср. с ядом змеи), выдаваемым за лекарство. В финале предприимчивый китаец с татуированной грудью, на которой многообразно изображены драконы и змеи, вырастает в змея-убийцу.

Двум лицам квартиры — женскому и мужскому — соответствуют два ее двойника. Если мужской моделью является Херувим, то женской — Алла. Гусь называет ее змеей. Имя Аллы эквивалентно цвету крови. Орудием судьбы в «Зойкиной квартире» становится платье. Этот зеркальный объект является двусторонней приманкой: платье подразумевает одновременно и одетость, и раздетость (иллюзию одежды). С одной стороны, платья заказывают клиентки, с другой стороны, платья нужны для того, чтобы продемонстрировать товар клиентам. В истории с Аллой сиреневое платье от Пакэна совмещает функцию товара и функцию платежа. Но главная функция платья в «Зойкиной квартире» — функция обмана-ослепления. Платье связывает Зойку и Аллу роковым узлом: оно превращает Аллу в заложницу Зойки, а на самом деле Зойку — в заложницы Аллы (точней, ее «честности»).

И Херувим, и Алла эквивалентны квартире в ее основной функции: они являются воплощением обмана. Конфликт интересов Зои (которая хочет угодить Гусю новой любовницей) и Аллы (которая хочет то ли уйти от Гуся, то ли найти параллельный заработок) приводит к скандалу, в результате которого происходит копание в грязном белье главного клиента (Гуся) и его демонстрация зрителям¹⁶. Квартира превращается в прачечную, а деньгами Гуся завладевает не Зойка, а Херувим, чей шанхайский план зеркально отражает Зойкин парижский.

В пьесе «Бег» персонажем, символизирующим судьбу, является Серафима. Имена Херувима и Серафимы схожи как ангельские. С Серафимой тоже связан прачечный мотив:

Ч а р н о т а . А где Сима?

Л ю с ь к а . Не суть важно! Не суть. Она стирает. Стирка не затруднительна. Две рубашки на двоих. (4: 348).

Потом в ремарке о ней сказано: «Серафима входит с ведром, слушает» (4: 348). Ведро относится к ритуальной посуде; с ведром ходят женские персонажи, связанные с прядением (функция судьбы)¹⁷. Серафима и есть та нить, которая связывает ее рыцарей общей судьбой.

В пьесе «Багровый остров» в начальной ремарке о Метелкине сказано: «висит в небе на путаных веревках и поет <...>» (4: 193). Метелкин управляет театральной машинерией.

«Прачечный» мотив возникает в монологе Кири-Дымогацкого, который спровоцирован запрещением пьесы: «К и р иПрачка ломится каждый день: когда заплатите деньги за стирку кальсон?»¹⁸ (4: 272).

В функции ателье здесь оказывается театр, где старый режиссер переживает, приспособляясь к требованиям нового искусства.

В пьесе «Полоумный Журден» веревками перетянут пакет с ролями, которые надо раздать актерам. Роли эквивалентны жребью (доле), который соотносится со смысловой сферой кройки-шитья.

Б е ж а р . <...> В пакете — роли, я вижу это ясно, ибо не однажды уже видел роли в пакетах. Только их так небрежно перевязывают веревкой. И право, я с удовольствием бы удавился на этой веревке. Итак, отложим это до утра, ибо утро вечера мудренее, как говорит философия, и семь раз примерь и один раз отрежь и... (5: 71).

Веревка связывает актера с той силой, которая им управляет. Связь, о которой идет речь, ведет к невидимому Мольеру, который, отсутствуя на репетиции, заполняет собой все пространство пьесы (ср. с как бы отсутствующим Пушкиным в «Алекサンドре Пушкине»). Мольер написал все роли, он же руководит театральной труппой. В реальности булгаковской пьесы актеры мольеровской труппы встречаются с мольеровскими же персонажами, так что отсутствующий по причине болезни Мольер является поэтическим центром представления.

В пьесе «Адам и Ева» при первом появлении Ефросимова в ремарке упоминается старуха, которая обеспечивает профессора безукоризненным бельем: «<...> безукоризненное белье Ефросимова показывает, что он холост и сам никогда не одевается, а какая-то старуха, уверенная, что Ефросимов полубог, а не человек, утюжит, гладит, напоминает, утром подает...» (6: 9). В начале второго действия Ева выбирает сорочки в магазине с мертвым продавцом¹⁹ (6: 28). В финале о своем желании стирать Ефросимову белье говорит Ева (6: 68). В ремарке Еве сказано: «Она закутана

в платок. В руках у нее котомка и плетенка» (6: 67). Из диалога Евы с Ефросимовым выясняется, что в котомке провизия, а в плетенке раненый петух (6: 69), которого ранее Маркизов называл петухом со сломанной ногой (6: 59). О Маркизове в начальной ремарке четвертого акта читаем: «По веревочной лестнице с дуба спускается, ковыляя...» (6: 61). Петух здесь — и двойник хромого Маркизова, и воспоминание о том петухе, который был изображен на полотенце в раннем рассказе. Плетенка с петухом — аналог полотенца с петухом. Маркизов — вестник, связной. Именно он связывает происходящее с текстом культуры (найденной в подвале испорченной книжкой), тогда как Ефросимов является носителем культурной памяти (тоже испорченной).

В пьесе «Кабала святош», тоже в начальной ремарке, о Бутоне сказано: «схватывается за какие-то веревки, и звуки исчезают» (5: 7). Брендаван, который передает перевязанный веревками пакет от Мольера, и управляющие театральной машинерией Метелкин в «Багровом острове», и Бутон в «Кабале святош» — одна и та же роль. Мольер не знает о своей кровной связи с Армандой (невидимые нити), зато его предатель Муаррон случайно оказывается посвященным в эту тайну, которую делает достоянием Кабалы. В действие втянута игрушка: будущий двойник и соперник Мольера Захария Муаррон сначала спрятан в «самоиграющем» клавиесине шарлатана, и никто — ни Лагранж, ни читатель — не знает о секретной начинке инструмента, который становится оптическим фокусом интриги и инструментом судьбы как коварной подмены. Игра клавиесина вызывает удивление Мольера и сопровождается ремаркой: «Бросается к клавиесину, стараясь поймать невидимые нити» (5: 13). Лагранж произносит роковые слова, которые слышит сидящий в клавиесине Муаррон (которого не видит Лагранж), и это невольное, с обеих сторон слепое сообщничество Лагранжа и Муаррона раскручивает механизм мольеровской судьбы. Другой стороной этого механизма выступает черная Кабала).

Вестником приближающейся смерти Мольера становится монашка, которая должна взять для стирки театральные костюмы. Сначала ее никто не видит, о ней сообщает Мольеру нянька Ренэ (5: 59); в финале она появляется собственной персоной, причем ее появление совпадает со смертью великого комика:

<...> В ответ на удар литавр в уборной Мольера вырастает страшная Монашка.

М о н а ш к а (энусаво). Где его костюмы? (Быстро собирает все костюмы Мольера и исчезает с ними.) (5: 66).

Таким образом, мотив прачечной соотносится со смертью как осуществлением судьбы.

В инсценировке «Мертвых душ» роль прачки — роль Коробочки, у которой испачкавшийся Чичиков вынужден снять доспехи и облачиться в *какую-то куртку* (6: 363). Небесными прачками, как отмечает А. Н. Афанасьев, народные предания изображают ведьм²⁰. Функции портнихи и прачки — функции судьбы, которая не только шьет и моет, но и вести переносит. Последняя функция является аналогом сочинительства²¹. Вести (точнее, слухи) здесь переносит и создает Ноздрев, удвоенный своей знаменитой шарманкой. Шарманка — музыкальная коробка. У Коробочки тоже есть нечто от шарманки: она повторяет один и тот же вопрос: *почем ходит мертвая душа?* Коробочка и Ноздрев — две коробки против третьей (Чичикова с его знаменитой шкатулкой). Интересующий нас «швейный» мотив появляется в самой первой ремарке первой картины: «Кабинет Губернатора. Губернатор в халате, с «Анной» на шее, сидит за пальцами, мурлычет» (6: 329).

В пьесе «Дон Кихот» мотив прачечной намечен во втором действии. В открывающей действие ремарке означено: «<...> Мариторнес развешивает белье на веревке» (6: 493). Мариторнес поет песенку, в которой предсказана рыцарская судьба Дон Кихота:

Вот лежит пастух безгласный,
На груди широкой кровь.
Отчего погиб несчастный?
Он зарезан за любовь... (6: 483)

Ее дядя, хозяин постоялого двора, подозревает племянницу в греховности намерений: «П а л о м е к . Знаем мы это белье! С тебя глаз нельзя спускать» (6: 494).

В пьесе «Александр Пушкин» в самой первой сцене упоминается Прачешный мост: «Б и т к о в . Какая чудная песня. Сегодня я чинил тоже у Прачешного мосту, на мосту иду, господи!.. крутит! Вертит! И в глаза, и в уши!..» (6: 182).

Пьесу открывает сцена с ростовщиком Шишкиным, который приходит в квартиру поэта, чтобы напомнить о долге, и уходит не с деньгами, а вещами Александрины, завязанными в узелок. Узелок — реализация мотива судьбы: в лице Шишкина судьба как будто требует расплаты. Пьеса о гибели Пушкина представляет собой аналог погребального обряда, а в похоронно-поминальной традиции окрутничества (ряженья) есть и такой персонаж, как омывальщица — нищенка с котомкой в руке, символически изображающая уход души в другой мир²².

Невидимые нити — нити заговора, плетущегося вокруг поэта — ведут к царю. Письмо, которое не должно попасть в руки Пушкина, Александра Николаевна выдает в разговоре за письмо от портнихи: «Г о н -

ч а р о в а (*грозит Никите, берет письмо*). А, от портнихи... Хорошо <...> (*Возвращаясь в кабинет.*) Бог с вами, Александр, говорю же, от портнихи <...>» (6: 187).

В романе «Мастер и Маргарита» веревки как метафора жизни актуализируется в истории Иешуа, который предстает перед Пилатом со связанными руками, в стареньком и разорванном голубом хитоне (7: 23). Пилат на допросе говорит о волоске, который он может перерезать, а затем перерезать тот же волосок намеревается Левий Матвей, чтобы спасти Иешуа от мучений. Позднее, в разговоре с Пилатом, Левий скажет, что хлебный нож он своровал в лавке у Хевронских ворот, чтобы *перерезать веревки* (7: 399). Левий Матвей предстает перед Пилатом одетым в грязную одежду. Прочитав хартию, Пилат возвращает ее бродяге вместе с куском чистого пергамента. Здесь в поле грязного белья попадает пергамент как действенное орудие судьбы (действенной ножа или копья).

Выигрышная облигация мастера найдена в корзине с грязным бельем. Это словно ссуда, предоставленная судьбой для того, чтобы он мог осуществить желаемое (написать роман о Пилате). В грязной и заплатанной на левом плече ночной длинной рубашке предстает перед Маргаритой Воланд перед балом (7: 308). В истории Фриды судьба овеществлена в платке, которым она задушила своего ребенка и который тридцать лет с тех пор кладет ей на ночь на стол ее камеристка. «Как она проснется, так платок уже тут. Она уж и сжигала его в печи, и топила его в реке, но ничего не помогает» (7: 325). Платок, судя по его истории, тоже не может считаться чистым, так как он является орудием убийства. Обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели спальни предлагает Воланд в ответ на просьбу Маргариты о помиловании Фриды. Тряпки нужны для того, чтобы в самые узенькие щелки не пролезало коварное милосердие. Поскольку Воланд и есть самое очевидное и итоговое зеркало судьбы, а его бал не что иное как демонстрация грязного белья гостей, пассаж о тряпках здесь к месту. Кроме того, тряпки эквивалентны платку Фриды. Снова налицо симметрия действия и противодействия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 41.

² Там же. С. 239.

³ Там же. С. 52–53.

⁴ Там же. С. 69.

⁵ Яблоков Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь, 2002. С. 13.

⁶ «Кстати, и юбка, и полотенце изготовлены, скорее всего, из того же льна, как и тот, что мяли два с половиной месяца назад и судьбе которого едва не уподо-

билась героиня рассказа». «Сходство героини со льном подкрепляется и такой деталью, как светлые, чуть рыжеватые волосы». См.: Яблоков Е. А. Указ. соч. С. 13.

⁷ Булгаков М. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : АСТ ; Астрель, 2007–2011. Т. 2. С. 276. Далее ссылки на произведения М. Булгакова будут даваться по этому изданию в основном тексте с указанием тома и страницы.

⁸ Результатом подобной «перешивки» мозгов является и *разруха в головах*, о которой рассуждает Преображенский и за которую в повести «отвечает» Швондер. Будучи идейными антагонистами, Преображенский и Швондер изображены как двойники. Шариков — продукт «мозгового штурма» обоих, зеркало, отражающее результаты совместных «вкладов».

⁹ Николка помогает привести в чувство замерзшего Мышлаевского, который является из «того» мира, потом становится свидетелем смерти Най-Турса, потом спускается за его телом в ад морга. Лариосик является подобно ангелу-хранителю или вестнику, как душа-птица умирающего Алексея.

¹⁰ О соотносительности петуха со змеем см.: Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 162–163; о Волосе как курином боге — там же (с. 151).

¹¹ Там же. С. 106, 166–167.

¹² В «Полотенце с петухом» со змеем-Асклепием соотносим могущественный Леопольд. Но и одноногая пациентка родственна змею. О связи одноногости и хромоногости со змеей см.: Лаушкин К. Д. Баба-Яга и одноногие боги (к вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 184.

¹³ Понятие судьбы в контексте разных культур. С. 241.

¹⁴ Неклюдов С. Ю. Тайна старых туфель Абу-л-Касима: К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // От мифа к литературе. М., 1993. С. 205.

¹⁵ Яблоков Е. А. Вечная музыка («Шарманочная» тема в русской литературе и пьеса А. Платонова «Шарманка») // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009. С. 563.

¹⁶ Подобная ситуация складывается на сеансе в Варьете, где, кстати, тоже появляется миражный модный магазин (ср. с ателье Зои).

¹⁷ Свешникова Т. Н., Цивьян Т. В. К функциям посуды в восточнороманском фольклоре // Этническая история восточных романцев. М., 1979. С. 162.

¹⁸ Ср.: в честь кальсон назван один из персонажей повести «Дьяволиада» (Кальсонер); в кальсонах приходит в дом к Корзухину Чарнота; в кальсоны переодевается Бездомный, выйдя из Москвы-реки, и в них же приходит в грибоедовский ресторан. «Кальсонный» мотив — одна из реализаций прачечно-бельевого мотива.

¹⁹ Загадочная старуха, заботящаяся о белье Ефросимова, — скорее всего литература, располагающая неисчерпаемой кладовой костюмных ресурсов. Магазин — база заимствования чужой одежды (ср. с магазином на сцене Варьете).

²⁰ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. М., 1995. Т. 3. С. 232.

²¹ Фаустов А. А. Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина (две главы). Воронеж, 2003. С. 82.

²² Седакова О. А. Поэтика обряда: Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 118–119.

Е. А. Подшивалова

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ В ПИСЬМАХ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ МОДЕЛЕЙ



Письма А. Платонова можно рассматривать не только как личный документ или источник биографического комментария к художественным произведениям. Собранные воедино, они составляют целостный самоценный текст. Впервые так их представила читателю Н. Корниенко в Предисловии к эпистолярному тому: «Обладая самостоятельной исторической и художественной ценностью, письма Платонова складываются в книгу для чтения — о жизни писателя и биографиях его произведений. Эта книга заполнена страницами лирических рассказов и документальных свидетельств о борениях человека и писателя Андрея Платонова, его страстях и страданиях, безотрадной борьбе с жестокими обстоятельствами исторической и литературной эпохи 1920–1940-х годов»¹. Семантическим стержнем этой книги Н. Корниенко считает письма, адресованные М. А. Кашиной-Платоновой: «Центральное место в эпистолярном наследии Платонова занимает его переписка с невестой, а затем женой Марией Кашиной. Именно любовно-семейные письма Платонова превращают традиционный сборник писем писателя в самостоятельную книгу, формируют ее внутренний сюжетный нерв и придают всему эпистолярию пронзительную лирико-драматическую интонацию»². Сам Платонов считал, что отношения с невестой-женой и переписка с ней имеют не только частное, но и всеобщее значение. Он воспринимал свою любовь как уникальное чувство, с которого начинается новый тип человеческих отношений: «Любовь может быть только к вам, и только у меня. До сих пор любви не было, и после нас ее не будет никогда. Всё, что было у людей, это было тенью или предчувствием моей любви»³.

В одном из первых писем к М. Кашиной он указывает на космогонический характер своей любви: «Моя любовь имеет вселенское значение, это говорит мне моя точная мысль. Мы сейчас в фокусе, в предельной точке, на невероятной высоте, между всеми вселенными, в центре всех холодных миров и ослепительнее самых озаренных звезд» (109). В любви он видит преобразующую мироздание силу: «Мы зачали иной лучший мир, выше небес и таинственной звезд» (105). Не случайно Платонов задумал из переписки создать художественное произведение — повесть «Однажды любившие», которая «представляет безусловную ценность как

уникальная область “тайного тайных” писателя, лаборатория творческого преобразования собственного эпистолярия»⁴. Данное произведение можно считать эстетическим экспериментом. В «Предисловии собравшего письма», которым открывается повесть, есть авторское замечание: «По-моему, достаточно собрать письма людей и опубликовать их — и получится новая литература мирового значения»⁵. Однако, как свидетельствует оговоренная в начале текста система ценностей (в качестве таковых выделены *дальняя дорога, ветер и любовь*), «собравшего письма» привлекает прежде всего феномен любовного чувства, дарующего человеку необычайную силу преобразующих его переживаний. В качестве литературного образца для этой незавершенной книги А. Платонов выбрал «Юлию, или Новую Элоизу» Ж.-Ж. Руссо, где описана проекционная модель человеческих отношений. Платонов подчеркивает миромоделирующий, просветительский смысл сочинения, составленного из собственных писем к любимой женщине. В «Предисловии собравшего письма» сказано, что они «требуют пристального изучения, а не чтения»⁶.

Стремление писателя увидеть в переживаемом чувстве любви не только индивидуальное психологическое состояние, но и увлеченные личностью вибрации Вселенной, желание превратить частную жизнь в общее достояние, представить ее как культурную модель позволяет вспомнить типологически схожий с платоновским опыт Н. Г. Чернышевского и А. Блока. Каждый из них рассматривал себя как «нового человека», несущего в самом строе переживаемых чувств откровение миру. Поэтому свой индивидуальный опыт они запечатлели в разных типах текстов: личных и художественных. Немногочисленные письма к О. С. Васильевой Чернышевский сопровождал подробными записями в «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье», а позднее опыт отношений с женой он воспроизвел в романах и рассказах. Блок переживание любовного чувства творчески перевоплотил в «Стихи о Прекрасной Даме» и затем неоднократно возвращался к ним, переделывая и переиздавая, а на закате творческого пути «...задумал, как Данте, заполнить пробелы между строками <...> простым объяснением событий»⁷. Так любовное чувство трансформируется в художественный текст, который не только эстетизирует жизненную реальность, но и выполняет программную функцию, т. к. запечатлевает новую модель переживания и поведения. В опыте художников слова любовное чувство становится жизнетворческой стратегией. Именно это и позволяет поставить в единый ряд материалиста Чернышевского и символиста Блока. Их жизнетворчество питалось различными философскими, социальными и культурными идеями, но в основе его лежал миф о новом мире и новом человеке. Именно он определил характер личного жизнестроительства и отразился в творчестве каждого.

Идея преобразования мира и человека глубоко укоренилась в русском общественном и культурном сознании. В 1873 г. В. Соловьев писал: «...настоящее состояние человечества *не таково, каким быть должно*, значит для меня, что *оно должно быть изменено, преобразовано*. Сознательная необходимость преобразования, я тем самым обязываюсь посвятить всю свою жизнь и все свои силы на то, чтобы это преобразование было действительно совершено»⁸. Здесь проявлен тип личности, двумя десятилетиями ранее смоделированный Н. Г. Чернышевским и в дальнейшем многократно воспроизведенный в русской жизни и в русской культуре. И. Паперно считает, что для человека такого типа характерно «подчинение личной жизни требованиям общественной роли», что вело к «сознательной психологической самоорганизации, в которой конкретная психическая жизнь отливалась в исторические формы»⁹. Созданная Н. Г. Чернышевским модель личности обеспечивала возможность ее воспроизведения в разных вариантах — от подражания и культурной трансформации до пародирования. В этой связи важным представляется вывод И. Паперно о том, что «влияние культурных моделей, которые получили воплощение в жизни и романе Чернышевского, на культуру русского модернизма глубже, чем можно было бы предположить <...> Символисты и их последователи, которых многие исследователи склонны считать отрицателями реалистической традиции, апроприировали их наследие и причудливым образом трансформировали его в новом контексте»¹⁰.

Уместно привести историю, рассказанную А. Белым в воспоминаниях «Начало века»: «...написавши на листке “Этапы развития нормальной душевной жизни”, я эти этапы себе добросовестно изложил, изложив, излагал “аргонавтам” <...> Изложив свои “*правила*” жизни Н*, я был потрясен эффектом, который произвели в ней они; не говоря прямо, что выбирает меня “*учителем жизни*”, она заставила, в сущности говоря, одно время стать таким»¹¹ (курсив автора. — Е. П.). В этом отрывке обнаруживают себя тип поведения и риторика людей 1860-х гг. Формулирование «правил жизни» и выбор «учителя жизни» предполагают самоорганизацию, положенную шестидесятниками в основу существования. Необходимость «изложить» эти «правила» другим людям означает просветительскую направленность личности — стремление личный опыт сделать моделью общественного поведения. И неважно, что у людей начала XX в. поменялось содержание «правил жизни»; важно, что они продолжали оперировать культурной моделью полувековой давности. По сути это, очевидно, и имел в виду Чернышевский, когда писал жене: «Наша с тобой жизнь принадлежит истории, пройдут сотни лет, а наши имена всё еще будут милы и будут вспоминать о нас с благодарностью, когда забудут уже почти всех, кто жил в одно время с нами»¹².

А. Платонов по отношению к Блоку и тем более к Чернышевскому оказался тем «новым человеком», которого они футуристически прозревали: Чернышевский — как «счастливого» обитателя послереволюционного «будущего», которое, он верил, будет «светло и прекрасно»; Блок — как представителя «варварских масс», которые, с его точки зрения, в период разгула социальной стихии остаются единственными «хранителями культуры», «хранителями духа музыки».

Платонов наследует опыт жизнетворчества своих предшественников не просто в новых исторических условиях, заставляющих трансформировать готовые культурные модели. В его человеческой природе соединились черты рационалиста Чернышевского и метафизика Блока: провинциала, преодолевшего «душевную бедность» освоением больших пластов художественного, философского и технического знания и — избранника, наделенного «сокровенным» творческим даром. Поэтому «Чернышевский» и «Блок» в Платонове «встретились». Об этом, как мы покажем, свидетельствует его эпистолярный и более всего — письма, адресованные невесте-жене. Платонов дифференцирует названные культурные модели: в письмах к невесте — используя блоковский культурный код; в письмах к жене — культурный код, сформированный Чернышевским.

В письмах 1921 г. А. Платонов мифопоэтизирует М. А. Кашинцеву, используя для этого весь арсенал изобразительных средств, выработанных в философии В. Соловьева и символистской лирике. Он называет ее «победительница вселенной», поэтому она всякий раз оказывается функционально больше своей человечности: «Вы же конец всего. Вы моя смерть и мое вечное воскресение»; «Вы сестра моя, но безмерно дороже ее» (100); «Как хорошо не только любить тебя, но и верить в тебя как в бога (с больш<ой> буквы) <...> Как хорошо в этом Боге не сомневаться, имея личность Божества всегда перед собою» (108). Мария наделяется преобразующей энергией, воздействующей на автора писем, духовно и телесно расширяющей его существо до своих собственных границ и, следовательно, до границ вселенной: «Во мне не любовь, а больше любви чувство к вам»; «Через вас я люблю всё больше и больше мир, звезды приводят меня в трепет» (100); «Моя любовь имеет вселенское значение» (108).

Подобное восприятие невесты характерно для А. Блока в его письмах к Л. Д. Менделеевой: «Солнце моего Мира»; «Ты — мое солнце, мое небо, мое Блаженство. Ты Первая моя Тайна и Последняя Моя Надежда»¹³. Невеста поэта наделяется преобразовательными функциями: «У меня громадное, раздуваемое пламя в душе, я дышу и живу Тобой <...> Если бы теперь этого не было, — меня бы не было. Если этого не будет — меня не будет. Глаза мои ослеплены Тобой, сердце так наполнено и так смеется, что страшно, и больно, и таинственно, и недалеко до слез»¹⁴.

Состояние души А. Платонова выглядит как бы заряженное переживаниями А. Блока: «Вы — мой экстаз. И я люблю вас такую — сущую, реальную, с пальцами, порезанными ножом, с глазами Девы Марии и с тоскою Магдалины. Вы моя Великая Мама, вы иной и последний мир для меня и для человечества. Вы обитель нежности и доброты, последнее, сверкающее, горящее и зажигающее диво. Если вселенной суждено спастись — спасете ее вы, через мое сердце и мой мозг» (109).

Для обоих чувство любви сопряжено с ощущением смерти. «Я не могу без Тебя жить ни здесь, ни там», — пишет А. Блок невесте 10 ноября 1902 г. А. Платонов в первом своем письме несколько раз повторяет Марии: «Я вас смертельно люблю» (99). Словесные формулы, в которых любовное чувство окрашено коннотациями смерти, являются фигурами речи и свидетельствуют об интенсивности переживания. Однако фраза Платонова звучит более выразительно и эмоционально, чем высказывание Блока: «Я не могу ждать и жить, я задыхаюсь, и во мне лопается сердце» (101).

Культурный код (любовь-смерть) оформляет не только эмоцию молодого, переполненного жизненными силами существа, но и содержит философию, которая стала жизненной программой для символистов и далее — для космистов и антропософов. В работе «Смысл творчества» Н. Бердяев писал: «Род — источник смерти личности <...> в рождающей жизни пола есть предчувствие смерти»¹⁵; «Личность не может победить смерть и завоевать вечность на почве родовой связи»¹⁶. Философ считал, что наступила переходная эпоха, когда создается новый природный порядок, в котором творчество должно победить рождение. Рождающий акт будет преобразован в свободный творческий акт. И любви здесь принадлежит особая роль. Она должна служить не продолжению рода, а творчеству: «В любви есть что-то аристократическое и творческое, глубоко индивидуальное, внеродовое, не каноническое, не нормативное, она непосильна сознанию среднеродовому»¹⁷.

А. Блок попытался воплотить «новый природный порядок». В письме от 16 декабря 1902 г. он сообщил Л. Д. Менделеевой, что стоит на точке зрения «мистической философии»: «И без конца, если бы это было нужно, я развивал бы очень стройную, далеко не рассудочную (это важно) систему, которая свелась бы к объяснению моих отношений к Тебе — к объяснению их отличия (резкого, крайнего, полного) от “обыкновенных” любовных отношений»¹⁸. Платонов адресует невесте близкие по содержанию слова: «Я ничего от вас не прошу, я вам всё отдаю. Никогда я не притронусь к вам, если вы сами не захотите. Я грубый дикарь <...> Но я вырос в грязи и работе, узнал всё, что знают люди, аристократия мысли и искусства» (100).

И для Блока, и для Платонова любовь явилась новой религией. В дневнике 1918 г., комментируя «Стихи о Прекрасной Даме», Блок по-

казал, как мистическая философия интегрируется в события обыденной жизни и наполняет их религиозным смыслом:

В конце января и начале февраля <...> явно является Она. Живая же оказывается Душой Мира <...> разлученной, плененной и тоскующей (стихи 11 февраля, особенно — 26 февраля, где указано ясно Ее *стремление* отсюда для *встречи* «с началом близким и чужим» (?) — и Она уже в дне, т. е. за ночью, из которой я на нее гляжу. То есть Она предана какому-то стремлению и «на отлете», мне же дано только смотреть и благословлять отлет).

В таком состоянии я встретил Любовь Дмитриевну на Васильевском острове (куда я ходил покупать таксу, названную скоро Краббом). Она вышла из саней на Андреевской площади и шла на курсы по 6-й линии, Среднему проспекту — до 10-й линии, я же, не замеченный Ею, следовал позади (тут — витрина фотографии близко от Среднего проспекта). Отсюда появились «пять изгибов».

Я покорился неведенью и боли (психологически — всегдашней суровости Л. Д. Менделеевой)¹⁹.

Из этой записи видно, как философская идея становится источником творчества, а затем трансформируется в реальную жизнь, преобразуя ее внешние и психологически значимые события.

Для А. Платонова мистическая философия явилась не прямым, а культурно опосредованным источником смысла, вкладываемого им в любовное чувство. Поэтому он говорит не о трансформации идеи в переживание, а передает тот новый строй чувств, который Блок извлек из философии Вл. Соловьева, жизнетворчески освоил и превратил в произведение искусства:

Как хорошо не только любить тебя, но и верить в тебя как в бога (с больш<ой> буквы), но и иметь в тебе личную свою религию. Любовь, перейдя в религию, только сохранит себя от гибели и от времени. Как хорошо в этом Боге не сомневаться, имея личность Божества всегда перед собою. Любовь — есть собственность, ревность, пакость и прочее. Религия — не собственность, а она молит об одном — о возможности молиться, о целостности и жизни Божества своего. Мое спасение — в переходе моей любви к тебе в религию. И всех людей — в этом спасение. Это я знаю вернее всего, и за это буду воевать <...> В обоготворении любимой — есть высшая и самая прочная любовь²⁰ (108).

В «Предисловии» к повести в письмах «Однажды любившие» проступают не только идеи, высказанные Н. Бердяевым в книге «Смысл творчества», но его риторика:

Любовь — мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность. Любовь страшно пронизательна, и любящие насквозь видят друг друга со всеми пороками и не жалуют один другого обожанием. Любовь совсем не собственничество. Быть может, брак — это социальное приложение любви — и есть собственничество и результат известных материальных отношений людей — это верно. Но любовь, как всякую природную стихию, можно приложить и иначе. Как электричеством, ею можно убивать, светить над головою и греть человечество²¹ (650).

Такое понимание любви ведет к жертвенности. Платонов пишет невесте, у которой до него был любимый человек: «Мне ничего не нужно — с меня довольно. Я беру, когда дают, и не вырываю из рук. А у меня Вас рвут — и я отдам, потому что я не на земле живу — не в мире животных. И, отдав Вас, я приобрету Вас — навсегда» (103). Провозгласив культ Прекрасной Дамы, Блок выбирает в качестве модели поведения служение, говорит о себе как о *недостойном рабе*: «Прими, Владычица Вселенной / Сквозь смерть, сквозь муки, сквозь гроба / Последней страсти кубок пенный / От недостойного раба».

Мистицизм важен Блоку как философия любви и творчества. Он объясняет Л.Д.:

Да, наконец, самый этот «мистицизм» (под которым Ты понимаешь что-то неземное, засферное, «теоретическое») есть самое лучшее, что во мне когда-нибудь было; он дал мне пережить и почувствовать (не передумать, а почувствовать) все события, какие были в жизни, особенно 1) ярко, 2) красиво, 3) глубоко, 4) таинственно, 5) религиозно. И главное, он дал мне полюбить Тебя любовью, не требующей оправданий, почувствовать перед Тобой правоту сердца...»; «Вот что такое "мистицизм". Он проникает меня всего, я в нем, и он во мне. Это — моя природа. От него я пишу стихи (22 февраля 1903 года)²².

И для Платонова любовь-религия — источник творчества, которое понимается им одновременно и как создание художественных произведений, и как преобразование материального мира. Он пишет об этом невесте, а также формулирует в «Предисловии» к повести «Однажды любившие»: «Ночью я сочинил поэму, но для вас надо изменить мир» (108); «В чем увлекательность и интерес любви для стороннего наблюдателя? В простом и недостаточно оцененном свойстве любви — искренности. Это сближает любовь с работой (от создания симфоний до кирпичной кладки) — и там и тут нужна искренность, т. е. полное соответствие действий внутреннему и внешнему природному устройству, иначе любовь станет деловой подлостью, а кирпич вывалится из стены, и дом рухнет. Природа беспощадна и требует к себе откровенных отношений» (650).

А. Платонов считает творчество основным своим назначением, а потому и главным смыслом жизни. Не случайно он обращает внимание невесты на своеобразие своей человеческой природы: «Сколько раз я хотел вам сказать, что ведь я не такой, какого вы немного знаете, я совсем иной. Лунное тихое пламя выжигает из меня жизнь. У меня никого нет, некуда пойти, и никто не поймет меня. Моя родина — луна» (100). В этой самооценке и самоидентификации обнаруживает себя символистский (блоковский) культурный код. Характеризуя Блока и Бугаева (А. Белого) в воспоминаниях «Мой лунный друг» З. Гиппиус выделила общую для обоих черту — «незрелость», которая определяет не столько качество личности,

сколько природу художника, а точнее — поэта. В контексте воспоминаний З. Гиппиус эта черта наделяется аксиологическим смыслом. Но будучи кодом культурного поведения поэта, она неотъемлемое свойство художника, маркер его внебытовой сущности. Именно в этом смысле употребил А. Платонов понятие «лунное пламя». Применительно к нему «луна — родина» означает ту почву, из которой пророс его творческий дар, генетически никак не укорененный в социуме, из которого вышел писатель. В таком же смысле описал свою лунную сущность К. Бальмонт в автобиографическом романе «Под лунным серпом». В письмах к невесте А. Платонов трактует творчество как победу над смертью: «Поэмы — мое проклятие, мой бой со смертью. К ним я прибегаю только в крайней тоске, когда никаких выходов для меня нет <...> Когда я кончаю поэмы — во мне покой, ясность, тишина и ласковая усмешка над бывшим...» (103).

Очевидно, глубинное ощущение в себе природы художника повлияло на самый способ любовного признания, который выбрал Платонов. Для него в письменном слове высказать себя естественнее, чем в устном. Потому он обращается к М. Кашинцевой с письмом, хотя и понимает нелепость этого жеста с точки зрения обыденного сознания: «...мне бесконечно трудно рассказать о самом глубоком и сокровенном, что во мне есть. Поэтому я прошу прощения, что пишу, а не говорю (писать как-то несуразно)» (99).

Драматически переживая любовное чувство к невесте, А. Платонов не случайно выразил его через символистскую культурную модель, что позволило наиболее адекватно передать переживание человека с поэтическим типом мировосприятия. Наверное, Платонов мог бы повторить о себе то, о чем написал А. Блок Андрею Белому в 1907 г.: «Драма моего мирозерцания <...> состоит в том, что я — *лирик* (курсив автора. — Е. П.). Быть лириком — жутко и весело. За жутью и весельем таится бездна, куда можно полететь — и ничего не останется»²³. Приоритет творца над человеком достаточно ясно ощутила в Блоке Л. Д. Менделеева, написав ему: «Ты, может быть, не захочешь согласиться с этим, но <...> твоя любовь, как и вся твоя жизнь, для искусства <...> я для тебя — средство, средство для достижения высшего смысла твоей жизни»²⁴. М. А. Кашинцева повторяет это открытие: «Ваше чувство не ко мне, а к кому-то другому. Меня же Вы совсем не можете любить, потому что я не такая, какую Вы идеализируете, и еще — Вы любите меня тогда, когда есть луна, ночь или вечер — когда обстановка развивает Ваши романтические инстинкты»²⁵.

В письмах Платонова к жене любовь обретает иное содержание, нежели в письмах к невесте. То, что было отвергнуто символистами и религиозно-христианскими философами, стало для него основанием жизни. Не только для него, но и для поколения, вступившего в историю

послереволюционной страны, актуальными стали слова Н. Бердяева: «Интеллигенция привыкла исповедовать самые безответственные идеи и утопии, которые никогда не поверялись на жизненном опыте»²⁶, ибо наступило время проверки идей опытом. Для выражения любовного чувства к жене Платонов меняет не только культурную модель, но и словарь. Он пишет жене четверть века — с 1926 по 1950-й г. Судьба за этот период вручала ему разные роли — мелиоратора в Тамбове, писателя, путешествующего по стране с различными творческими заданиями, военного корреспондента, прикованного к больничной койке человека. Сами по себе эти роли привносили в понимание любви и смерти новые смысловые нюансы, добытые нелегким опытом социальной, семейной и духовной жизни. Но и тут писателю пригодились культурные модели, от которых он отталкивался и которые корректировал обстоятельствами своей судьбы.

По наблюдениям Н. Корниенко, на строительство семейной жизни Платонова оказала влияние пушкинская биография: «Портрет незадачливого мужа Платонова оказывается весьма близким к пушкинскому периоду Болдинской осени 1930 и 1933 годов <...> Перед нами уникальное совпадение жизненных ситуаций. Причем эти совпадения, кажется, осознавались самим Платоновым. В письмах к Марии Александровне он объясняется с любимой женой не только стихами и темами Пушкина, но также ситуациями пушкинских ссылок»²⁷.

Эпистолярный Платонова, разлученного с женой по долгу службы, позволяет вспомнить письма Чернышевского из Сибири, адресованные семье. Сходство ситуаций — в невольной разлуке. Но мыслится она по-разному. Для Чернышевского разлука имеет высокую личную и социальную ценность т. к. он считает ее венцом своей оппозиционной деятельности. Для Платонова отъезды из дома связаны с житейской необходимостью — выполнением служебных обязанностей и заботой о хлебе насущном. Оттого и различна тональность их писем. Чернышевский всякий раз повторяет жене, что разлука его не угнетает: «Уверяю тебя, что мое состояние вовсе не таково чтобы нужно тебе было жалеть или грустить обо мне, мой друг, не обманываю <...> А только мне бы хотелось, чтоб обо мне-то ты как можно меньше беспокоилась»²⁸. Платонов, наоборот, говорит о своих страданиях от разлуки: «Мне очень скучно <...> бессмысленно тяжело — нет никаких горизонтов, одна сухая трудная работа, длинный и глухой “тамбов”. Я не ною, Мария, а облегчаю себя посредством этого письма. Что же мне делать?» (153).

Понятно, что за настойчивостью, с которой Чернышевский из письма в письмо просит жену: «Будь здорова и весела», — скрываются сложные чувства: и умозрительное, исходящее из теории «разумного эгоизма» желание предоставить О.С. свободу, и чисто человеческое стремление ее

эмоционально защитить, перестроив отношение к разлуке с отрицательного на положительное, и ощущение вины перед семьей, ибо двадцатилетней разлукой он, по сути, обрек ее на сиротство. Чернышевский, как и Платонов, обеспокоен проблемами материальной обеспеченности семьи. Но если в начале разлуки, в период заточения в Петропавловскую крепость, он предоставлял жене свободу в решении вопросов жизнеустройства, воплощая тем самым в жизнь идею эмансипации женщины, то в письмах 1870-го года ощутимо осознание своей вины перед близкими. Сравним тексты: «...доверенность тебе вышлю на днях, — тогда, моя милая, делай, как тебе угодно <...> если не станешь продавать дом и останешься дожидаться меня в Саратове, значит, так было лучше; если продашь дом и приедешь в Петербург, значит, так лучше. Ведь ты знаешь, моя милая, что для меня самое лучшее — то, что для тебя лучшее. Ты умнее меня, мой друг, и потому я во всем с готовностью и радостью принимаю твое решение» (455), — здесь роль хозяина и главы семейства вытеснена ролью проповедника новой морали и переадресована жене. Но, переживая многолетнюю разлуку с семьей, Чернышевский не всегда выдерживает позицию «обмена ролями»: «Э, мой милый друг, если б у меня раздумье о тебе было бы только то, не досадно ли иногда бывало тебе на меня, это бы не очень важное для меня огорченье; а вот я все подумываю: денег я не собрал запаса для тебя и детей; это поважнее для меня, моя милая» (499); «Прости человека, наделавшего много страданий тебе» (500). Важно отметить, что к концу ссылки происходит ревизия модели «новой семьи»; Чернышевский пишет жене о подготовленности к выполнению традиционных обязанностей хозяина: «Знаю теперь и хозяйство <...> цену всякого найма, всякой вещи, могу проверить всякий счет... Поэтому не нахожу проведенного здесь времени потерянным» (499). Более того, он заботится о своем здоровье, чтобы после освобождения можно было долгое время трудиться на благо семьи:

В это лето я с усердием купаюсь. Полагаю, что мой ревматизм значительно уменьшится от этого, а быть может, и вовсе пройдет (494); Здоровье у меня крепкое и достанет его очень надолго: ослабления умственной живости не замечаю в себе и надеюсь, что в этом отношении до дряхлости мне еще очень далеко. Поэтому думаю, что ты будешь избавлена от неудобств, в которых виноват я тем, что не заботился прежде приобретать столько денег, чтобы оставался у тебя хороший запас на безденежное время (499).

Письма Андрея Платонова, начиная с 1926 г., переполнены чувством ответственности за семью. В его восприятии меняется образ любимой женщины: «Победительница вселенной», «Мария, родившая сына-спасителя» (из писем 1926 год) возвращается в свои телесные границы, превращается в жену и мать появившегося на свет ребенка. Платонов

озабочен жизнеобеспечением семьи, теперь он говорит с Марией о материальных проблемах: «Всего вероятнее, поеду с экспедицией на Алтай или в Забайкалье. Иначе нас задушит нищета» (184); «Видишь, не знаю, чем тебя обрадовать и что пообещать. Если примут “Эф<ирный> тракт” и напечатают фантастику книжкой у Молотова, тогда в апреле ты поедешь на курорт» (185). Он постоянно сообщает жене о денежных переводах: «Посылаю 15 р<ублей> на лечение. Привезу еще немного» (192); заставляет ее тратить деньги на себя и сына: «Купила ли ты теплые длинные калоши? — Немедленно купи!» (194).

Забота о материальном обеспечении семьи ложится на плечи Платонова и Чернышевского разной формой груза. Платонов зарабатывает на содержание жены и сына и литературным трудом, и службой в разных госучреждениях. Чернышевский, ввиду изолированности от общества, напротив, получает дотацию из семейного бюджета. При этом оба сознательно ставят себя в позицию жертвенности и самоограничения.

Чернышевский стесняется попросить у жены лишнее, в его письмах проявляется остро пережитый в юности комплекс застенчивости, свойственный разночинцу: «...денег у меня еще достанет на несколько месяцев. Но если можно прислать, не стесняя тебя в денежных делах, то пусть будет прислана какая-нибудь сотня рублей; если же хоть сколько-нибудь стеснительно, то можно и отложить отправку; я безо всякого затруднения могу прожить и без нее весь этот год» (493). Он убеждает О.С. в своей неприхотливости: «Я не только не нуждался никогда в комфортабельной обстановке, я всегда стеснялся и тяготился всеми теми житейскими удобствами, которые необходимы для людей, не снабженных от природы моими телячьими нервами. Мне тепло; есть мясо или рыба, есть чай — всё, кроме этого для меня лишнее» (516).

В «советском раю» для Платонова материальные проблемы чаще всего трудно преодолимы. Его привычка к самоограничению имеет социальные и психологические корни. Выражаясь словами героев «Котлована», делающих умозаключение о происхождении Вощева, о Платонове тоже можно сказать: «его класс бедный». Режим экономии был для него генетически усвоенным социальным опытом, вошел в повседневную практику. Он отвечает жене, которая пожаловалась на плохое питание в санатории: «Я сижу без папирос, а едой, к сожалению, обеспечен: к сожалению потому, что я тоже, как и ты, не должен быть сейчас сытым» (207). Здесь звучат обертоны Рахметова, сделавшего правилом жить так, как может себе позволить простой народ. Но если у Рахметова это правило обусловлено чувством социальной вины и теорией социального равенства, то у Андрея Платонова — градусом сочувствия близкому человеку, извлеченного из личного опыта бедности. Самоограничение позволяет писателю хоть

на время освободиться от постоянной заботы о заработке, поэтому в нем заключен и положительный психологический смысл.

Литературный труд для Платонова — и боговдохновенное дело, и пенденщина: «Я такую пропасть пишу, что у меня сейчас трясется рука» (207). Он привлекает жену к своим заботам о публикации рукописей и получению гонорара: «Ровно через неделю после отдачи рукописи Попову ты пойдешь к нему и получишь деньги <...> Крой, Машуха, вовсю! Может, вывезет нас какая-нибудь кривая» (195). В свое время Чернышевский признавался жене, что пишет по пятнадцать часов в день, запасая рукописи впрок, надеясь после освобождения опубликовать их с целью обеспечения комфортного существования семьи: «...поправлю свою вину перед тобой и детьми» (499); «все уладится и будем мы с тобою жить и спокойнее и лучше прежнего — это поверь, правда (458).

Помимо материальной заботы, Платонов остро ощущает духовную ответственность за вверенных ему судьбой людей: «Оба вы слишком беззащитны и молоды, чтобы жить отдельно от меня. Вот чего я боюсь. Оба вы беспокойны, стремительны и еще растете — вас легко изуродовать и обидеть» (174). Чернышевский тоже оберегает душевное состояние близких, даже естественное в семейной жизни выяснение отношений переводя в высокий регистр уважения к внутренней свободе женщины: «Ты говоришь <...> что напрасно ты писала мне иногда с горьким чувством: благодарю тебя за то, что ты так думаешь. Но все, что ты писала, по-твоему, напрасно, очень естественно и в сущности справедливо» (499).

Оба писателя оберегают жен от тяжелых жизненных впечатлений. Так, Платонов пишет из Тамбова:

Город очень запущенный и глухой. Гораздо хуже Воронежа. Здесь хорошо только отдыхать и жир наращивать, а ты бы, напр<имер>, с твоим живым характером, здесь жить абсолютно не смогла (167); Ты бы не смогла жить в Тамбове. Здесь действительно мерзко (173); Тяжело мне. Но просить о приезде тебя не смею. Ты не выживешь тут — такая кругом бедность, тоска и жалобность (176).

Чернышевский, многократно описывая запредельную обездоленность людей, живущих рядом, отвергает настоятельное стремление О.С. приехать в Александровский завод:

Жаль смотреть на этих людей. Я присмотрелся к нищете; очень присмотрелся. Но к виду этих людей я не могу быть холоден: их нищета мутит и мою заскорузлую душу. Я перестал ходить в город, чтобы не встречать этих несчастных; избегаю тропинок, по которым бродят они на опушке леса (518); Это все я пишу, чтобы ты, моя радость, поняла серьезность моей мольбы к тебе: не приезжай сюда, заклинаю, не приезжай (519).

Любовь для обоих писателей — источник жизненной силы, витальности, духовная опора. Так, Платонов пишет из Тамбова: «А ты вспомни обо мне и напиши письмо, потому что я тобой только держусь и живу» (174), — словно повторяя формулу Чернышевского: «В эти долгие годы не было, как и не будет никогда, ни одного часа, в который бы не давала мне силу мысль о тебе» (500). Их письма переполнены желанием сохранить в разлуке эмоциональную близость с любимой женщиной. «Милый мой друг, радость моя, единственная любовь и мысль моя Ляличка. Давно не писал тебе так, как жаждало мое сердце» (500); «Тысячи и миллионы раз целую твои ручки, моя несравненная умница и красавица Ляличка» (457); «...ты знаешь, что с тех пор, как мы встретились с тобой, я живу только тобой» (492), — так пишет жене Чернышевский; он отмечает каждую связанную с ней дату: «Пишу в день свадьбы нашей. Милая радость моя, благодарю тебя, что озарена тобой жизнь моя» (500); «Пишу за несколько дней до твоих именин; твои праздники — единственные, которые я не забываю праздновать» (501).

Такому же культурному коду следует Платонов: «Ну, прощай, моя единственная подруга, прощай, забота моей души. Целую тебя страстно и нежно и вижу твои глаза» (216). Разделенный с нею расстоянием, он делает ей ритуальные любовные подарки: «Твои цветы лежат у меня на столе и сильно пахнут, посылаю крошку от них» (217).

Известно, что отношения с женой Чернышевский строил согласно идее равенства полов и жертвенности (теории «перегиба палки» и «разумного эгоизма»), что объяснимо не только его идеологической ролью, но и психологическим опытом. Женитьбу он рассматривает как возможность освобождения от угнетающих свободу личности устоев патриархально-православной семьи, поэтому прибегает к эпатажной форме свадебного акта, заставляя провокационной фразой дать согласие на брак с О. С. Васильевой: «Да или нет. Через час вы поедете знакомиться с родными моей невесты, или я убью себя. Это для меня вовсе не трудно даже. Это в моем характере»²⁸. По воспоминаниям Н. Пыпина, Чернышевский женился сразу же после смерти матери и бабушки, не выдержав времени, отводимого церковной традицией на траур. Это был акт самоутверждения, формирования новых поведенческих кодов, собственных свободному человеку. После женитьбы он записал в дневнике: «Теперь я чувствую себя человеком, который в случае нужды может решиться, может действовать <...> О как мучила меня мысль о том, что я Гамлет! теперь вижу, что нет: вижу, что я тоже человек, как другие, правда, не так много имеющий характера, как бы желал иметь, но все-таки человек не совсем без воли, одним словом человек, а не совершенная

дрянь»²⁹. Через идею женской эмансипации Чернышевский, безусловно, отрабатывал и свои личные комплексы.

Андрей Платонов, полнокровно реализуя свои природные задатки в послереволюционной действительности начала 1920-х гг., изначально был свободен от чувства личностной неполноценности, обусловленной социальными факторами. Мысль о свободе любимой женщины в этот период была для него связана с внебытовым, умозрительно-романтическим восприятием любви. Но в опыте семейной жизни он оказался жестоко зависимым от привязанности к ней. Теория «новой семьи» в изводе Чернышевского и символистов одинаково потерпела здесь крах. Платонов мучается от безвыходности чувства, от недоверия близкому человеку, от ревности. Не в силах справиться со своими эмоциями, а потому в желании освободиться от них, он переносит вину на женщину:

Какая жестокая и бессмысленная судьба — на неопределенно долгое время оторвать меня от любимой. Утешение мое, что я живу для ребенка и, кажется, способен пережить ради него самую свирепую муку. Хотя я много раз в жизни чувствовал предсмертное холодное страдание. Ты знаешь, как бывает пусто тогда, — как в позднее теплое лето в пустой тишине покинутых полей (215); Как странно ты себя ведешь: скрыто, хитро и дипломатично. Я этого не заслужил. Не следует меня обвинять в том, в чем ты повинна сама (183).

Любовь и смерть вновь соединяются в жизнеощущении Платонова. Но теперь смерть наполняется новым содержанием — свидетельствует о зрелой полноте чувства и кровной связанности с близким человеком.

Любовь к сыну становится для Платонова продолжением любви к Марии: «Только ты живешь во мне как причина моей тоски, как живое мучение и недостижимое утешение... Еще Тотка — настолько дорогой, что страдаешь от мысли его утратить. Слишком любимое и драгоценное мне страшно, я боюсь потерять его, потому что боюсь умереть тогда. Видишь, какой я ничтожный: боюсь умереть и поэтому берегу вас обоих, как могу (173). Чернышевский пишет жене о подобном переносе чувства: «Я думаю всё только о тебе, да о детях, но и это значит то же самое» (536).

Письма Чернышевского и Платонова завершаются приписками детям. Чернышевский стремится руководить умственным и духовным развитием детей, поэтому оценивает их достижения: «На обороте пишу Саше. Благодарю тебя, Саша, за твои письма. Вижу, ты становишься дельным человеком. Радуюсь за тебя. Целую тебя и Мишу (500). Платонов завершает одно из самых мучительных писем 1927 г. к Марии обращением к сыну. При этом он меняет интонацию, что становится своеобразным выходом из тупиковой психологической ситуации: «Будьте живы и здоровы, поправляйтесь, берегите и не обижайте друг друга (Тотка, стервец, слушай маму!) и помните своего старика» (231).

Каждый из них формируют у сыновей ответственное и уважительное отношение к матери, воспроизводя тем самым из своего опыта культурную модель реального, а не умозрительного отношения к женщине: «Всё, что ты, милый мой Саша, пишешь о себе, хорошо и умно. Советую тебе только одно: советуйся обо всем с матерью; и не делай ничего такого, чего она не одобрит, — и никогда не сделаешь ничего дурного или неблагоприятного. То же правило внушай и Мише» (521); «Тотка, жди меня! Живите с матерью дружно» (276).

Для Платонова сын стал духовной опорой поначалу в мучительном переживании любовного чувства к Марии, а позднее, после его смерти, — в обретении чувства жизни: «Знай же, что я люблю тебя и буду стараться жить, пока ты жива. А Тоше принадлежит вторая половина моей души и весь мой талант. Я сделал здесь, на войне, столь важные выводы из его смерти, о которых ты узнаешь позже — и это тебя немного утешит в твоём горе» (351).

Таким образом, в жизненном и писательском опыте А. Платонова слились два различных направления русского общественного сознания, напряженно ожидавшего явления «нового человека». Платонов собственной судьбой измерил жизнеспособный потенциал каждой модели и трансформировал их не только в эмпирическую, но и в художественную реальность.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Корниенко Н. Андрей Платонов по его письмам // Платонов А. «...я прожил жизнь» : Письма. 1920–1950 гг. М. : АСТ, 2014. С. 8.

² Там же. С. 8–9.

³ Платонов А. «...я прожил жизнь» : Письма. 1920–1950 гг. С. 108. Далее текст писем цит. по этому изд., номера страниц указаны в скобках.

⁴ Корниенко Н. Андрей Платонов по его письмам. С. 23.

⁵ Платонов А. Однажды любившие // Платонов А. «...я прожил жизнь» : Письма. 1920–1950 гг. С. 649.

⁶ Там же. С. 649.

⁷ Блок А. Соч. : в 2 т. М. : Худож. лит., 1955. Т. 2. С. 502.

⁸ Цит. по: Лосев А. Ф. Вл. Соловьев. М., 1983. С. 52.

⁹ Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М. : Лит обозрение, 1996. С. 34.

¹⁰ Там же. С. 31.

¹¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 305.

¹² Чернышевский Н. Г. Письма 1838–1876 гг. // Чернышевский Н. Г. ПСС : в 16 т. М. : Худож. лит., 1949. Т. 14. С. 455.

¹³ Блок А. Письма к жене / вступ. ст. и коммент. В. Орлова // Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 67.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М. : Правда, 1989. С. 411.

¹⁶ Там же. С. 412.

¹⁷ Там же. С. 422.

¹⁸ Блок А. Письма к жене. С. 83.

¹⁹ Блок А. Из записных книжек и дневников (фрагменты) [30 августа 1918 года] // Серебряного века силуэт... : [Электрон. ресурс]. URL: <http://silverage.ru/blokdnevnikii/>

²⁰ Изложенную А. Платоновым концепцию любви-религии можно соотнести с философией Н. Бердяева. И философ, и писатель космическую природу любви одинаково связывают с образом Девы Марии, рождающей Спасителя – нового человека, призванного преобразовать мир. Бердяев: «...через Деву Марию земля принимает в свое лоно Логос, нового Адама, Абсолютного человека <...> новый Адам, новый Человек мог родиться лишь от девы...» (Бердяев Н. А. Указ. раб. С. 408). Платонов: «Родимая прекрасная Мария. Мне сегодня снился сон: на белой и нежной постели ты родила сына. Было раннее утро, еще ночь. Весь мир еще спал, одна ты проснулась и глядела невидящими тихими глазами <...> И помню — как ослепительно сверкала твоя постель и как ты лежала в смертной усталости, вечная моя, обреченная мне кем-то, небом или солнцем, как я тебе обречен <...> Ты оправдала мое пророчество: женщина, Мария, и не женщина, а девушка спасет вселенную через сына своего <...> Мы зачали иной лучший мир, выше небес и таинственной звезд» (С. 104–105).

²¹ Ср.: «В творческом акте любви раскрывается творческая тайна любимого лица <...> Только любящий подлинно раскрывает личность, разгадывает ее гениальность <...>»; «Семья по своей сущности всегда была, есть и будет позитивистским мирским институтом благоустройства»; «В любви нет перспективы устройства в этом “мире” жизни» (Бердяев Н. А. Указ. раб. С. 428; 422).

²² «Твои стихи... поют мне о твоей любви...»: Письма Любови Дмитриевны Менделеевой А. А. Блоку. 1902–1903 годы // Наше наследие : интернет-журнал. 2005. № 75–76. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7505.php>

²³ Блок А. Соч. : в 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 590.

²⁴ «Твои стихи... поют мне о твоей любви...»

²⁵ Цит. по: Корниенко Н. Андрей Платонов по его письмам. С. 14.

²⁶ Бердяев Н. Духовные основы русской революции // Бердяев Н. Собр. соч. : в 4 т. Париж : YMCA-Press, 1990. Т. 4. С. 201.

²⁷ Корниенко Н. Андрей Платонов по его письмам. С. 29–30.

²⁸ Чернышевский Н. Г. Письма 1838–1876 гг. С. 458. Далее текст цит. по этому изд., номера страниц указаны в скобках.

²⁹ Чернышевский Н. Г. ПСС : в 16 т. Т. 1. С. 479.

³⁰ Там же. С. 480.

И. Б. Корман

ТРОСТЬ ЛИХТЕНБЕРГА

О рассказе Андрея Платонова «Мусорный ветер».
С историческим вступлением и «собачьим» отступлением

Вступление. Неуслышанное предупреждение

«Уже марширует на учебн<ых> занятиях где-нибудь в Германии тот человек, который убьет меня»¹, — написал Платонов в «Записных книжках» 1933 г. Надо сказать, что подобные — антифашистские — настроения отнюдь не были характерны для советского общества тех лет. Распространено было убеждение, что «немцы — культурная нация, и нечего их бояться». Вспомним яркий образ «деда Семерика» в кузнецовском «Бабыем яре»². Многие помнили, что в 1918 г. на обширных территориях, уступленных Германии по условиям Брестского мира, немцы вели себя вполне прилично — и отсюда делался все тот же вывод: «нечего бояться».

Нам возразят: подобные успокоительные настроения были характерны для обывательской массы, а вот интеллигенция, мол, сразу распознала угрозу, исходящую от гитлеризма. Но увы! в интеллигентской среде ситуация была ничуть не лучше. Это ясно показывает «писательская листовка» 1934 г. — документ, во многих отношениях замечательный. Приведем, с некоторыми сокращениями, текст листовки, выделив курсивом наиболее интересные строки.

Подпольная листовка, перехваченная сотрудниками секретно-политического отдела ГУГБ НКВД СССР в дни работы Всесоюзного съезда писателей [20.08.1934]

Мы, группа писателей, включающая в себя представителей всех существующих в России общественно-политических течений, вплоть до коммунистов, считаем долгом своей совести обратиться с этим письмом к вам, зарубежным писателям. Хотя численно наша группа и незначительна, но мы твердо уверены, что наши мысли и надежды разделяет, оставаясь наедине с самим собой, каждый честный (насколько вообще можно быть честным в наших условиях) русский гражданин. Это дает нам право и, больше того, это обязывает нас говорить не только от своего имени, но и от имени большинства писателей Советского Союза. Все, что услышите и чему вы будете свидетелями на Всесоюзном писательском съезде, будет отражением того, что вы увидите, что вам покажут и что вам расскажут в нашей стране! Это будет отражением величайшей лжи, которую вам выдают за правду. Не исключается возможность, что многие из нас, принявших участие в составлении

этого письма или полностью его одобжившие, будут на съезде или даже в частной беседе с вами говорить совершенно иначе. Для того, чтобы уяснить это, вы должны, как это [ни] трудно для вас, живущих в совершенно других условиях, понять, что страна вот уже 17 лет находится в состоянии, абсолютно исключающем какую-либо возможность свободного высказывания. Мы, русские писатели, напоминаем собой проститутку публичного дома с той лишь разницей, что они торгуют своим телом, а мы душой; как для них нет выхода из публичного дома, кроме голодной смерти, так и для нас... Больше того, за наше поведение отвечают наши семьи и близкие нам люди. Мы даже дома часто избегаем говорить так, как думаем, ибо в СССР существует круговая система доноса. От нас отбирают обязательства доносить друг на друга, и мы доносим на своих друзей, родных, знакомых...

Вы устраиваете у себя дома различные комитеты по спасению жертв фашизма, вы собираете антивоенные конгрессы, вы устраиваете библиотеки сожженных Гитлером книг, — все это хорошо. Но почему мы не видим вашу деятельность по спасению жертв от нашего советского фашизма, проводимого Сталиным; этих жертв, действительно безвинных, возмущающих и оскорбляющих чувства современного человечества, больше, гораздо больше, чем все жертвы всего земного шара, вместе взятые со времени окончания мировой войны...

Почему вы не устраиваете библиотек по спасению русской литературы, поверьте, что она много ценнее всей литературы по марксизму, сожженной Гитлером...

Вы созываете у себя противвоенные конгрессы и устраиваете антивоенные демонстрации. Вы восхищаетесь мирной политикой Литвинова. Неужели вы, действительно, потеряли нормальное чувство восприятия реальных явлений? *Разве вы не видите, что весь СССР — это сплошной военный лагерь, выжидающий момент, когда вспыхнет огонь на Западе, чтобы принести на своих штыках Западной Европе реальное выражение высот современной культуры — философию Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина*³.

То, что Россия нищая и голодная, вас не спасет. Наоборот, голодный, нищий, но вооруженный человек — самое страшное...

Вы не надейтесь на свою вековую культуру, у вас дома тоже найдется достаточно поборников и ревнителей этой философии, она проста и понятна может быть многим...

Пусть потом ваши народы, как сейчас русский народ, поймут всю трагичность своего положения, — поверьте, будет поздно и, может быть, непоправимо!

Вы в страхе от германского фашизма — для нас Гитлер не страшен, он не отменил тайное голосование. Гитлер уважает плебисцит... Для Сталина — это буржуазные предрассудки. Понимаете ли вы все, что здесь написано? Понимаете ли вы, какую игру вы играете? Или, может быть, вы так же, как мы, простигуете вашим чувством, совестью, долгом? Но тогда мы вам этого не простим, не простим никогда...⁴

Платонов: уже марширует тот, кто убьет меня. Подпольные писатели: нам Гитлер не страшен, он уважает плебисцит.

Ну, если уж у подпольных писателей такая путаница в голове, то чего ждать от обывательской массы!

Словом, антифашистская литература была Стране Советов необходима, как воздух — но было ее катастрофически, преступно мало.

Отчасти, быть может, это объяснялось тем, что такие понятия, как фашизм или нацизм, в марксистско-ленинской идеологии отсутствовали. Ленин, например, считал высшей стадией капитализма — *империализм*, а никакой не фашизм («Империализм как высшая стадия капитализма»). Германия же, *потерявшая колонии* и опутанная статьями Версальского договора, империалистической страной не была.

(В этом отношении более прозорливым оказался Джек Лондон, чей роман «Железная пята» [1908] предугадал некоторые черты тоталитарного, фашистского государства.)

И все же антифашистская литература — была! Здесь в первую очередь надо назвать имя Георгия Венуса, уроженца Санкт-Петербурга, этнического немца, несколько лет прожившего в Германии, чей роман «Стальной шлем» (1927) показывает становление германского фашизма. Неудивительно (скорее, символично), что через 11 лет после выхода романа его автор пал жертвой фашизма — советского⁵.

Платонов написал «Мусорный ветер» летом 1933 г. (посвящение с упоминанием Лейпцигского процесса — над «поджигателями рейхстага» — очевидно, добавлено позже, как и сноски о «смертной казни посредством топора и палача»), обращался в различные московские журналы, но безуспешно. В феврале 1934-го он послал рассказ М. Горькому: «Глубокоуважаемый Алексей Максимович. При этом посылаю Вам свой рассказ “Мусорный ветер” и прошу Вас прочитать его. В случае, если Вы найдете рассказ подходящим для напечатания, то прошу поместить его в альманахе “Год семнадцатый”. Обращение мое непосредственно к Вам вызвано моим тяжелым положением и сознанием того, что Вы поймете все правильно. Обычно же я избегаю быть назойливым. Если рассказ плох, то прошу возвратить его мне и он будет брошен. Искренне уважающий Вас Андрей Платонов».

Горький ответил: «...рассказ Ваш я прочитал, и — он ошеломил меня. Пишете Вы крепко и ярко, но этим еще более — в данном случае — подчеркивается и обнажается ирреальность содержания рассказа, а содержание граничит с мрачным бредом. Я думаю, что этот Ваш рассказ едва ли может быть напечатан где-либо. Сожалею, что не могу сказать ничего иного, и продолжаю ждать от Вас произведения, более достойного Вашего таланта».

В годы войны Платонов несколько раз пытался опубликовать рассказ, подвергнув его правке, снижающей экспрессивность и физиологичность, и изменив название на «В 1933 году (Повесть о судьбе одного западного человека)».

Платонов умер в 1951-м, не выполнив заповедь: «В России надо жить долго». Рассказ «Мусорный ветер» будет опубликован в 1966 году⁶.

«Бытие к смерти» физика Лихтенберга

В «Мусорном ветре» поражают сила и единство господствующего настроения. Если попробовать это настроение выразить словами, получится примерно вот что: в условиях гитлеровского режима желательна смерть, желательно старение — ибо оно ведет к смерти; нежелательна жизнь, нежелательно все, что способствует ее продолжению. Это настроение присутствует во всех эпизодах, оно их «формирует по своему образу и подобию». Вот, скажем, Лихтенберг выходит в город. День — воскресный, день семейного отдыха. Но Лихтенберг не видит гуляющих, не видит детей... Дети появятся в самом конце рассказа, и это будут мертвые дети. Так надо, так правильно...

Больше того, «...он вошел в дом. Внутри дома никого не было, в запыленной постели лежал мертвый мальчик. Лихтенберг почувствовал в себе странную легкую силу...»⁷. Это присутствие смерти дает ему силу, окрыляет его — смерти желанной, долгожданной...

Мотивы старения и усталости начинают звучать с первых же строк рассказа: «...к одиннадцати часам утра этот день уже *постарел*... от пылящей *ветхости* почвы... от *тления* всякого живого дыхания... и летний день стал *смутным, тяжким и вредоносным* для зрения глаз».

Посмотрим глазами Лихтенберга на выходящих из церкви: «...из небольшой уличной церкви выходили белые блаженные девушки». А через абзац: «На крыльцо католического храма [той же церкви. — *И. К.*] вышел римский священник... Затем из церкви появились старухи».

Священник, надо полагать, старше девушек. Но моложе старух. Стало быть, триада *девушки — священник — старухи* есть наглядная иллюстрация принципа *быстрого старения*.

(Самому Лихтенбергу — 30 с чем-то лет: «Он добрался до мертвой крысы и начал ее есть, желая возратить из нее собственное мясо и кровь, накопленные на протяжении тридцати лет из скудных доходов бедности».)

Это с одной стороны. С другой же стороны, прихожанами церкви оказываются исключительно женщины — это во-первых; а во-вторых — эти женщины оказываются либо девушками, еще не вступившими в брак («белые блаженные девушки с глазами, наполненными скорее сыростью любовной железы, чем слезами обожания Христа»), либо старухами, уже не могущими рожать («старухи, эти женщины, в которых кипевшие некогда страсти теперь текли гноем, и в чреве, в его гробовой темноте, истлевали части любви и материнства»). Женщин детородного возраста среди прихожанок нет.

Так это видит Лихтенберг, так устроены его глаза — вернее, так диктует ему его безумие. Здесь уместно привести цитату: «В «Мусорном вет-

ре” торжествует и терпит крах всеильный и одновременно бессильный пол — пожалуй, нигде, ни в одном из “антисексусных” рассказов, ни в самой яростной публицистике начала 1920-х годов Платонов не писал с таким концентрированным отвращением и с такой брезгливостью о физической стороне любви, в своем отрицании ее дойдя до предела»⁸.

В воскресный день, день семейного отдыха с детьми, — он не видит ни семейных пар, ни детей. Мужчины и женщины, которых он видит в городе, строго отделены друг от друга: женщины выходят из церкви, мужчины устанавливают памятник Гитлеру и участвуют в митинге после установки.

Да, он «в упор не видит» детей и семейных пар, но он «внимательно и нежно» глядит на дерево, задает ему вопрос, он видит, как «живая моль улетела в сухую пустоту». «— Кто ты? — спросил Лихтенберг. Ветви и листья склонились к утомленному человеку». Похоже, что дерево понимает Лихтенберга и отвечает ему.

Что же спросил Лихтенберг? В чем смысл этого простого вопроса: кто ты? Лихтенберг, по сути, спрашивает у дерева: «Друг ли ты мне?». И дерево отвечает: да.

Лихтенберг «дружит» с деревом, потому что оно не подвластно государственной лжи национал-социализма; он и в концлагере устраивается рядом с деревом: «Лихтенберг вырыл под корнем дерева небольшую пещеру и поселился в ней для неопределенного продолжения своей жизни».

Может быть, и *трость* ему нужна лишь потому, что сделана из дерева?

Зачем физику *трость*?

Шатался по городу и репетировал.

Б. Пастернак

Да, действительно, то обстоятельство, что *трость* сделана из дерева, для героя существенно. Но есть два более существенных обстоятельства: во-первых, трость нужна Лихтенбергу, чтобы казаться старым — иными словами, чтобы *быть ближе к смерти*; во-вторых, она нужна для героически-безумного акта: для нападения на памятник.

Дело в том, что Лихтенберг, судя по всему, *заранее* знал, что в воскресенье 16 июля на площади у собора будет установлен памятник Гитлеру, после чего состоится митинг. Он знал примерное время начала митинга и решил совершить самоубийственный акт — напасть на памятник на глазах у тысяч национал-социалистов.

Лихтенберг обзавелся тяжелой тростью — орудием нападения (если только не обзавелся ею ранее — для ускоренного старения), и, вероятно, обдумал речь, которую произнесет перед толпой. Все якобы случайные,

бесцельные хождения Лихтенберга по городу — на самом деле строго мотивированы. Случайно ли, что Лихтенберг оказался у «небольшой уличной церкви» как раз в момент выхода из нее прихожанок? Нет, не случайно, ибо таким образом он: 1) репетировал сцену у собора — *«мыслитель перед толпой»*; 2) присматриваясь к прихожанам (вернее, прихожанкам) католической церкви, прощался с надеждой на то, что церковь может выступить против национал-социализма.

Отметим, что и памятник будет установлен около *католического собора*.

«Альберт сел где-то в городе среди потоков жары» — почему сел? Просто потому, что ему так захотелось? чтобы отдохнуть? — да, вполне возможно, что эти «очевидные» причины имели место быть. Но главная причина, думается, была в другом: Лихтенберг *выжидал время*, чтобы оказаться на площади к тому моменту, когда она заполнится зрителями («Из центральной улицы города вышла единодушная толпа — в несколько тысяч человек... Толпа приблизилась к памятнику...»).

Подойдя к грузовику, Лихтенберг произнес примерно ту же фразу, какую произнесет немного погодя перед памятником, и ударил машину тростью, как немного погодя ударит памятник. Иными словами, герой *репетировал нападение на памятник*. Он безумен, но остается мыслителем — с тренированным умом, способным придумывать яркие речи, рассчитывать время и репетировать сцены.

Если учесть, что воскресная служба в церкви заканчивается к полудню («Звонили колокола римской веры»), то выстраивается следующая последовательность действий Лихтенберга:

- вскоре после 11-ти утра: пробуждение;
- ударяет жену тростью и выходит из дома;
- 12-00: оказывается у «небольшой уличной церкви» в момент выхода из нее прихожанок и священника — репетиция сцены *мыслитель перед толпой*;
- садится «где-то в городе среди потоков жары», рядом с «дружественным» деревом чтобы выждать время;
- идет на площадь у собора, где началась установка памятника;
- ударяет тростью по радиатору грузовика (вероятно, одного из шести, доставивших на площадь памятник и оборудование для его установки) — репетиция нападения на памятник;
- свален наземь ударом шофера — репетиция того, что сделают с ним национал-социалисты;
- встает лицом к ветру и вслушивается в звуки, доносимые из *южных стран* (см. ниже раздел «Южный магнит»): т. е. набирается сил для решительного, бесповоротного поступка — с одной стороны, а с другой — опять-таки выжидает время;
- произносит речь (и тем самым привлекает внимание тысяч людей);
- нападает на памятник.

Жена-афганка

Почему Платонов сделал жену Лихтенберга — афганкой «из русской Азии»? Ответа у нас нет, можем только гадать. Возможно, в афганском происхождении Зельды есть метастаза «восточного» эпиграфа рассказа. А может, Платонов знал или предчувствовал, что ему предстоят две поездки в Туркмению — одна в 1934 г., другая в 1935-м (между прочим, он давно, еще с 20-х годов, интересовался ирригацией в Туркестане). После первой поездки он напишет «Такыр», после второй создаст шедевр не только русской, но и мировой литературы — повесть «Джан».

Как бы то ни было, ясно одно: если бы рассказ писался на советском материале, то афганское происхождение жены свидетельствовало бы в пользу социализма: раскрепощенная женщина Востока становится полноправным членом общества, женою уважаемого ученого. Но действие-то происходит в Германии, при нацизме, и потому — все наоборот, все плохо: ученый — безумен, а афганская женщина, которой вроде бы пристало быть скромной, а также терпеливой и выносливой, оказывается «хищной» и сладострастной («эта бывшая женщина иссосала его молодость, она грызла его за бедность, за безработицу, за мужское бессилие и, голая, садилась верхом на него по ночам. Теперь она зверь, сволочь безумного сознания...»). Более поздние «Такыр» и «Джан» полностью противоречат такому образу восточной женщины.

Южный магнит

Быть может, наличие жены-афганки станет понятнее после такого фрагмента: «Если верно, что русских писателей можно условно поделить на тех, кому ближе Север или Юг, лес или степь, горы или равнина, то Платонов принадлежал к числу вторых. Все его развитие в литературе было, не считая, конечно, Москвы, движением от родной Воронежской земли в страну полуденного солнца, не случайно именно этим вектором определялся путь героя “Ювенильного моря”: “День за днем шел человек в глубину юго-восточной степи Советского Союза”». Так шел и Андрей Платонов: от «”Епифанских шлюзов” к “Чевенгуру”, от “Чевенгура” к “14 красным избушкам”, от “Котлована” к “Такыру”, от “Технического романа” к повести “Джан” и “Македонскому офицеру”, от степи — в пустыню, от чернозема — к пескам»⁹.

Всё верно, только стоит еще добавить «Песчаную учительницу», предшественницу «Такыра» и «Джана».

Интересно, что в предвоенных антифашистских рассказах («Мусорном ветре» и «По небу полуночи»), где действие происходит в Германии

и местные географические и бытовые реалии прописаны весьма условно и нечетко, «и потому не могут защитить и удержать главного героя» — именно в этих рассказах ощутимо как бы наличие некоего южного магнита, «разворачивающего героя к югу»¹⁰.

В «Мусорном ветре»: «Альберт ударил тростью Зельду и вышел на улицу, в южную германскую провинцию». И далее: «В пространстве шел ветер с юга, неся из Франции, Италии, Испании житейский мусор и запах городов, остатки взволнованного шума, обрывающийся голос человека... Лихтенберг повернулся лицом навстречу ветру; он услышал далекую жалобу женщины, грустный крик толпы, скрежет машинных скоростей, пение влажных цветов на берегу Средиземного моря».

И вот устанавливается памятник Гитлеру: «Другой грузовик, имея кран на своей площадке, сгрузил памятник вниз, а еще четыре грузовых машины одновременно привезли тропические растения в синих ящиках морского цвета».

В «По небу полуночи»: «Зуммер вышел из штаба на улицу южнобаварской деревни»¹¹. В штабе он получил приказ лететь в Испанию, то есть на юго-запад.

Короче говоря, платоновские герои-антифашисты «развернуты к югу» — и, возможно, поэтому жена Лихтенберга — афганка: «ее принесло южным ветром».

Посягательство — и отпор

Но первый удар тростью достается не памятнику и не грузовику, сей памятник привезшему, а — Зельде. Кажется, никто из писавших о «Мусорном ветре» не задавался вопросом, почему это так.

Но как же случилось, что интеллигент,
Противник насилия в быте...¹²

Даже с учетом безумия героя этот поступок не до конца понятен. Лихтенберг ударяет жену не тогда, когда она его «пилит» — или иным способом проявляет себя как «сволочь безумного сознания» — а наоборот: когда она проявляет заботу о муже: «Она с кроткой тщательностью накинула одеяло на обнажившегося мужа...

— Вставай, Альберт. День наступил, я достану чего-нибудь...

Зельда погладила Альберта по лицу, он успокоился...

— Вставай, Альберт... У меня есть две картошки с ворванью...».

И как воспринимает это супруг: «Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала животным: пух на ее щеках превратился в шерсть, глаза сверкали бешенством и рот был наполнен слюной жад-

ности и сладострастия; она произносила над лицом возгласы своего мертвого безумия».

Между тем это объяснимо тем, что герой постоянно держит в уме предстоящий подвиг: нападение на памятник. Проявляя заботу о супруге, Зельда расслабляет его, ослабляет его решимость — по существу: *посягает на подвиг*. Вот этого-то Лихтенберг и не может снести.

Неожиданно жестокие слова обратил Иисус к Петру, когда тот попытался отговорить Учителя от намерения идти в Иерусалим и там пострадать: «отойди от Меня, сатана! ты Мне соблазн!» (Мф. 16:23). И Зельда, и Петр посягают на подвиг, задуманный ближним — то есть на самое святое, что у ближнего есть и может быть. Потому реакция ближнего столь сурова.

Интересный множитель

«С силой своего тела, *умноженного на весь разум*, Лихтенберг ударил дважды палкой по голове памятника». Но ведь Лихтенберг, кажется, безумен? И умножать следует не *на разум*, а на *безумие*, не так ли?

Но в том-то и дело, что внутри безумия героя скрывается разум, причем даже не личный разум Лихтенберга, а — разум человечества. Сказано: «С силой *своего* тела». Но не сказано: «умноженного на весь *свой* разум».

В «Мусорном ветре» *носителем разума оказывается безумец*, и это — «перевернутое изображение» той исторической ситуации, когда окружающий героя мир «сошел с ума», став национал-социалистским.

Зеркальный день

Последний день жизни Лихтенберга (в рабочем поселке) во многом похож на его «первый» день, причем иногда сходство — «обратное», как бы в зеркальном отображении.

1. Первый день рассказа имеет четкую календарную привязку (16 июля), а последний — вроде бы нет, но ее легко обнаружить: «*В конце лета*, во время очередной ночи» Лихтенберга и Гедвигу Вотман приводят на суд. «*Наутро* Лихтенберг пришел в незнакомый ему рабочий поселок... Начинаясь *осенний* светлый день». Итак, суд состоялся *летней* ночью, а *наутро* день был *осенний*. Стало быть, суд состоялся 31-го августа, а в поселок Лихтенберг пришел 1-го сентября. Как видим, и первый, и последний дни рассказа четко привязаны к календарю: 16/07–01/09, только у первого — дата выставлена напоказ, а у второго — подлежит выявлению.

(Можно предположить, что время действия рассказа примерно совпадает со временем его написания — с двумя оговорками: о посвящении и о сноске. Во всяком случае, такому предположению ничто не противоречит.)

2. Одинаково ведет себя светило. День первый: «Над землей взошла утренняя заря на небе, и начался новый сияющий день». День последний: «...издалека поднималось солнце в свою высшую пустоту».

(Вообще заметим, что рассказ гораздо более строго структурирован, чем это представляется при первом прочтении. Первоначальное читательское впечатление формируется как бы изнутри лихтенбергского безумия, и потому М. Горький пишет о «мрачном бреде», а Н. Брагина — о сновидении. Н. Брагина исходит из того, что «рассказ зыбок по форме <...> Ни территориальной, ни временной логики в тексте нет»¹³, — и потому приходит к странным и ошибочным выводам: к примеру о том, что Зельда нереальна, а — лишь элемент сновидения Альберта.)

3. В поселке тоже установлен памятник Гитлеру, и тоже в форме бронзового полутела: «Он очутился на околице у колодца и здесь увидел на ней памятник Гитлеру: пустынное бронзовое полутело». Похоже, что этот памятник есть точная копия памятника у собора. «Лихтенберг внимательно поглядел в металлическое лицо, ища в нем выражения». Не изменилось ли оно после ударов тростью?

4. Из городского дома Лихтенберг *уходит*, а в поселковый — *приходит*.

5. В городском доме еда есть («две картошки с ворванью»), но Лихтенберг от нее *уходит*. В поселковом доме еды нет, и Лихтенберг берется приготовить (мясо своего тела) — и опять-таки не для себя, а сам *уходит* во двор — умирать.

И последний, предсмертный взгляд Лихтенберга обращен — к памятнику: «...он слышал, как впитывалась его кровь в ближнюю сухую почву. Но он еще думал; он поднял голову, оглядел пустое пространство вокруг, *остановил глаза на далеком памятнике* спасителю Германии [то есть, мысленно *воспроизвел* самый главный поступок своей жизни. — *И. К.*] и забыл себя — по своему житейскому обыкновению».

Похоже: *удвоение* предметов и поступков — следствие своеобразной театрализованности поведения Лихтенберга: сперва *отрепетировать* поступок, а затем его *совершить*.

Жизнь и смерть световой горы

«Стихия света проникала через большое горячее окно и освещала одинокого спящего...» Выражение *стихия света* есть вариант (иногда!) другого выражения — *световая гора*, а оно, в свою очередь, означает фамилию главного героя: *Лихтен-берг*. Гора-Лихтенберг просыпается и начинает действовать и мыслить 16 июля, в высшей точке лета. А умирает — 1 сентября, с приходом осени.

Возможно, «Мусорный ветер» — рассказ о приходе (пробуждении) и уходе (смерти) страдающего и мыслящего языческого божества. Только этот уход — окончательный; воскресения — не будет.

Отступление: от человека — к собаке

Отметим характерный для «Мусорного ветра» ход мысли: «бывшая женщина» — «теперь она зверь». В рассказе четко звучит мотив одичания, *обратной эволюции* — от человека к животному (и еще дальше: к моли и к растению: «Альберт схватил близкую ветвь с той страстью и напряжением одинокого дружелюбия, перед которым вся блаженная любовь на земле незначительна. С дерева упали мертвые бабочки, но живая моль улетела в сухую пустоту», — ср.: «К кольцецам спущусь и к усоногим»¹⁴): «Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала животным: пух на ее щеках превратился в шерсть...»; «Я не нахожу простого человека, я вижу происхождение животных из людей» — возглашает он на площади. То же и в помойной яме: «Утром собака, как нищенка, испуганно пришла в помойное место. Лихтенберг сразу понял, увидев эту собаку, что она — бывший человек, доведенный горем и нуждой до бессмысленности животного».

Мотив превращения человека в собаку (под давлением жестокого государственного режима) мы находим и в более поздних произведениях, создатели которых не связаны ни с Платоновым, ни друг с другом. Так, в антифашистском романе американского писателя Альберта Мальца «Крест и стрела» молодой пастор Фриш, протестовавший против подчинения церкви национал-социалистской партии, насильственно превращается в собаку:

Его поставили под фонарем, чтобы он был виден всем <...> Ему обрили голову. Разбили очки, чтобы лишить его последнее появление на людях всякого достоинства <...> Его принудили стать на четвереньки. Если он пытался подняться, его пинали тяжелыми сапогами <...> он был настолько измучен, что не мог даже плакать, не ощущал ничего, кроме ужаса, и ползал, ползал по кругу на четвереньках, смешно выпячивая тощий зад, — ползал и лаял по-собачьи¹⁵.

В романе Ганса Фаллады «Каждый умирает в одиночку» сокамерник Отто Квангеля, бывший эсэсовец, попавший в тюрьму за превышение полномочий, добровольно становится собакой:

Карльхен Цимке, без малейшего содрогания отправивший на тот свет множество людей, теперь дрожал за собственную драгоценную жизнь, и вот в его убогой голове родилась догадка, что можно увильнуть от расплаты за свои деяния, прикинувшись помешанным. Он надумал разыгрывать роль собаки <...>

Обычно он бегал на четвереньках вокруг всей камеры, лаял, лакал из своей миски, как собака, и постоянно норовил укунить Квангеля за ногу <...> Когда же Квангелю изменяло терпение, «пес» набрасывался на него, валил на пол, хватал зубами за горло, и никогда не было уверенности, что игра не примет серьезный оборот¹⁶.

В повести Георгия Владимова «Верный Руслан» инструктор-кинолог — опекун и дрессировщик лагерных сторожевых собак — натуральным образом (в отличие от Фриша и Цимке) и, так сказать, *сознательно* сходит с ума и превращается в собаку по кличке Ингус:

Так и не дождавшись своего любимца [убитого при подавлении «собачьего бунта». — И. К.], инструктор вот что придумал: стал сам изображать Ингуса <...> и всё больше эта игра захватывала инструктора, все чаще он говорил: «Внимание, показываю!» — и показывал, как если б это делал Ингус, и все лучше у него получалось, — а однажды он взял да и проделал это в караулке: о чем-то заспорив с хозяевами, вдруг опустился на четвереньки и залаял на Главного. Так, с лаем, он и вышел в дверь, открывши ее лбом. Хозяев он рассмешил до слез, но когда они отреготались и решили все-таки поискать инструктора — где же они его нашли? Он забрался в Ингусову кабину и выверился на них с порога, рыча и скаля зубы.

— Я Ингус, поняли? Ингус! — выкрикивал он свои последние человеческие слова. — Я не собаковод, не кинолог, я больше не человек. Я теперь — Ингус! Гав! Гав!¹⁷.

(Существует гипотеза, весьма правдоподобная, что толчком к написанию Владимовым «Верного Руслана» стал рассказ «Брут» чешского писателя Людвика Ашкенази¹⁸. В этом рассказе пса, отобранного у пожилой женщины, обучают быть сторожевым псом в концлагере, куда в конце концов пригоняют и бывшую владелицу Брута, и где происходит их встреча.

Сам Владимов, рассказывая об истории создания «Верного Руслана», ничего не говорит о «Бруте». Но сходство рассказов — уж там случайное или нет — очень заметно. Оба написаны о сторожевых лагерных псах, и каждое — как бы «от лица» своего пса.)

В романе «Адам, сын собаки» израильского писателя Йорама Канюка комендант концлагеря заставляет заключенного, в прошлом — клоуна, играть роль собаки — его, коменданта, собаки.

Но, быть может, самое глубокое исследование треугольника «общество — человек — собака» мы находим у Гюнтера Грасса в «Собачьих годах»¹⁹ (1963) — «Hundejahre». Здесь, в частности, в собаку «добровольно» превращается ребенок — девочка Тулла. Целую неделю она делит конуру с черным псом Харрасом, сыном черного Плутона (т. е. «пса ада»), внуком Перкуна (языческого литовско-балтийского бога-громовержца). Харрас — «пес-нацист», у которого в начале родословной — волчица «из литовских чащоб». Кроме того, он отец черного Принца, а Принца подарили (от имени немецкого населения Данцига) самому фюреру. Тулле

же можно считать символом фашизирующей Германии. Тулла пугает другую девочку, Йенни (быть может, цыганку или полуцыганку) Харрасом; натравливает Харраса на музыканта Вернера-Имбса, тайного масона (чего Тулла знать не может, но о чем каким-то злым чувством, видимо, догадывается).

Во вступлении к журнальной публикации этого романа²⁰ М. Рудницкий пишет: «Вспомним, с какой библейской торжественностью перечисляет Брауксель, летописец первой части, собачьи поколения, и это, конечно, неспроста — в них, в этих собачьих родословных, запечатлено вековечное движение от дикости к культуре: черная псина Сента “не хочет обратно к волкам”», — а немного погодя уточняет:

Нет, ни человеку, ни человечеству не свойственно стремиться «обратно к волкам», но иногда — вот она, главная болевая точка и мучительная загадка грассовского романа, — случаются в природе и истории генетические тупики, аппендиксы эволюции, рецидивы впадения в зверство... С поразительной художественной пронизательностью романист ставит в один повествовательный ряд историю девочки Туллы, этой маленькой нелюди, и историю воцарения в Германии фашистского режима, причем образ Туллы с первых строк приобретает черты поистине демонические, тогда как приход фашизма показан скорее через быт, во всей повседневной ползучей неприметности его эпидемического триумфа.

Вот какой огромный «собачий» пласт обнаруживается за одной лишь фразой платоновского рассказа.

Ублюдки парами

Ночью Гедвига Вотман будит Лихтенберга, чтобы вместе идти на суд. Почему им надо идти вместе? В пути они не разговаривают, Гедвига даже не смотрит в его сторону. До этой ночи Лихтенберг и не подозревал о существовании Гедвиги Вотман — и вообще женщин в этом концлагере. Очевидно, их объединили в пару по распоряжению вышше.

После суда «судья сделал коменданту обычное распоряжение о казни: — Введите следующую пару ублюдков! — приказал судья далее».

«Ублюдков» вводят парами, каждая пара — это мужчина и женщина. Военный суд хочет убедиться, что пара не способна стать брачной парой, не способна дать потомство.

Убедившись в этом, суд приговаривает пару к смерти.

Ну, с героем Лихтенбергом всё ясно — он физически увечен, таким его сделали национал-социалисты, более того: он вынудил их сделать его таким. Но Гедвига Вотман — здоровая, молодая, привлекательная женщина. И ее приговаривают к смерти не потому, что она коммунистка, и даже не за насмешку над Адольфом Гитлером, а потому, что отказала в любви

двум офицерам. Иными словами, она отвергла «любовь при нацистском режиме» — то есть поступила так же, как Лихтенберг.

Перевертыш

Сколько вдохновенных и самобытных слов сказали Платонов и его герои во славу техники и ее возможностей! Но совсем иной взгляд находим в «Мусорном ветре». Техника освобождает от тяжелого труда, и к чему же это приводит?

Миллионы могли теперь не работать, а лишь приветствовать [Гитлера]; кроме них, были еще сонмы и племена, которые сидели в канцеляриях и письменно, оптически, музыкально, мысленно, психически утверждали владычество гения-спасителя, оставаясь сами безмолвными и безмянными... Кто же кормил их пищей, одевал одеждой и снабжал роскошью власти и праздности?.. Где живет пролетариат?.. Или он истомился и умер?..

...Лихтенберг подошел к радиатору грузовика. Трепещущий жар выходил из железа; тысячи людей, обратившись в металл, тяжело отдыхали в моторе, не требуя больше ни социализма, ни истины, питаясь одним дешевым газом. Лихтенберг прислонился лицом к машине, как к погибшему братству; сквозь щели радиатора он увидел могильную тьму механизма, *в его теснинах заблудилось человечество и пало мертвым.*

Откуда этот глобальный пессимизм? Потом, уже в концлагере, «в бурьяне <...> он нашел обрывок газеты и прочитал в нем про сожжение своей брошюры “Вселенная — безлюдное пространство”. Брошюра была издана *еще пять лет назад* и посвящалась доказательству пустынности космического мира, наполненного почти сплошь одними минералами».

Пять лет назад — то есть, в 1928 году. Вторая половина 20-х годов — это время сомнений Платонова, время разочарования в способности техники привести человечество к счастью. Конкретно же 1928 год — это начало форсированной сверхиндустриализации в СССР, принесшей голод и страдания. Свои сомнения, свой зарождающийся исторический пессимизм Платонов усилил, «довел до конца» и — передал в нацистскую Германию, одинокому безумцу с гордой фамилией просветителя — *световая гора*. Однако эта передача вряд ли была сознательной, и не стоит искать здесь никакого хитрого замысла — ну, скажем, усыпить бдительность советской цензуры. Платонов оставался советским человеком, и игры с цензурой ему были чужды.

А. Варламов пишет: «И хотя сто раз правы немецкие исследователи, говорящие о том, что Платонов не знал повседневной жизни Германии 1933 года, что в их стране не было тогда памятников фюреру, не было голода, — зато все это было в Советском Союзе, тем не менее едва ли

автор «Мусорного ветра» <...> ставил тайной задачей посредством изображения немецкого фашизма разоблачить тоталитарную природу советского строя»²¹.

О чем бы ни говорилось в рассказе — о воскресном дне в городе, о смуглой женщине с Востока, о технике — всё говорится не так, как прежде (а что касается женщины с Востока, то и не так, как в будущем), всё оказывается безнадежно плохим, всё либо ведет к быстрому старению и смерти, либо вовлечено в орбиту национал-социализма, который хуже самой смерти. «Мусорный ветер» — рассказ-перевертыш, пересматривающий, переоценивающий прежние (и будущие) платоновские темы; отрицательная квинтэссенция всего платоновского творчества.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Платонов А. Деревянное растение: Из записных книжек. М. : Правда, 1990. (Б-ка «Огонек») (цит. по: Библиотека Максима Мошкова : [Электрон. ресурс]. URL: http://lib.ru/PLATONOW/r_rastenie.txt).

² Кузнецов А. Бабий Яр. М. : Захаров, 2001 (цит. по: Электронная библиотека RoyalLib.com : [Электрон. ресурс]. URL: http://royallib.com/book/kuznetsov_anatoliy/babiy_yar.html).

³ Это примерно то, что утверждает Виктор Суворов. То, что ныне с таким трудом входит (не входит!) в сознание интеллигенции — что постсоветской, что западной — уже тогда, в тридцать четвертом, понимали и формулировали прозорливые и мужественные авторы листовки.

⁴ Архив Александра Н. Яковлева. Альманах «Россия. XX век» : [Электрон. ресурс]. URL: <http://alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/58182>

⁵ Венус Б. Мой отец Георгий Венус (цит. по: Электронная библиотека ModernLib.ru : [Электрон. ресурс]. URL: http://modernlib.ru/books/venus_boris/moy_otec_georgiy_venus/).

⁶ Платонов А. «...я прожил жизнь» : Письма. 1920–1950 гг. М. : АСТ, 2013. С. 341–343.

⁷ Здесь и далее цит. по: Платонов А. Мусорный ветер // Платонов А. Рассказы. М. ; Augsburg : Werden Verlag, 2004. Т. 6. (Памятники литературы) – без указания страниц.

⁸ Варламов А. Андрей Платонов. М. : Мол. гвардия, 2011. (ЖЗЛ).

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Платонов А. По небу полуночи // Платонов А. Рассказы. М. ; Augsburg : Werden Verlag, 2004. Т. 6. (Памятники литературы).

¹² В. Высоцкий «Я женщин не бил до семнадцати лет» (1963) (цит. по: Библиотека Максима Мошкова : [Электрон. ресурс]. URL: <http://lib.ru/WYSOCKIJ/v63.txt>).

¹³ Брагина Н. Н. «Мусорный ветер» А. Платонова: опыт психоаналитического прочтения текста // Вестник Нижегородского ун-та. 2008. № 5. С. 292 (цит. по: [Электрон. ресурс]. URL: http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999_West_2008_5/46.pdf).

¹⁴ Мандельштам О. Ламарк // Мандельштам О. Полн. собр. поэзии и прозы в одном томе. М. : Альфа-книга, 2010. С. 188–189.

¹⁵ Мальц А. Крест и стрела. М. : Иностран. лит., 1961 (цит. по: Мир книг : [Электрон. ресурс]. URL: <http://mirknig.com/knigi/belletristika/1181472019-albert-malc-krest-i-strela.html>).

¹⁶ Фаллада Г. Каждый умирает в одиночку. М. : Иностран. лит., 1948 (цит. по: Электронная библиотека RoyalLib.com : [Электрон. ресурс]. URL: http://royallib.com/book/fallada_gans/kagdiy_umiraet_v_odinochku.html).

¹⁷ Владимов Г. Верный Руслан. М. : АСТ, 2000 (цит. по: Электронная библиотека RoyalLib.com : [Электрон. ресурс]. URL: http://royallib.com/book/vladimov_georgiy/verniy_ruslan.html).

¹⁸ Ашкенази Л. Брут // Ашкенази Л. Собачья жизнь и другие рассказы. М. : Теревинф, 2009 (цит. по Электронная библиотека RoyalLib.com : [Электрон. ресурс]. URL: http://royallib.com/book/ashkenazi_lyudvik/sobachya_gizn_i_drugie_rasskazi.html).

¹⁹ Грасс Г. Собачьи годы : роман / пер. М. Рудницкого // Грасс Г. Собр. соч. : в 4 т. Харьков : Фолио, 1997. Т. 2.

²⁰ Иностранная литература. 1996. № 5.

²¹ Варламов А. Андрей Платонов.

Д. И. Черашняя

ГОСТЬ НА ПИРЕ ОТЦОВ: ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ В МАРТЕ 1931 ГОДА



Почти год жизни и творчества Осипа Мандельштама (как период преодоления поэтом страха) Никита Струве характеризует одной строкой из сатиры Ювенала: «Fecit indignatio versum (Juven. Sat. I, 79. — «Негодование рождает стих»):

...поэт пробудился в Мандельштаме к концу его путешествия в Армению, осенью 1930 года. К обновляющим впечатлениям древней и экзотической Армении, библейской, византийской и азиатской вместе, прибавилось общее впечатление от грозных событий... [*самоубийство Маяковского <...> коллективизация проводится безжалостно <...> гибнут миллионы крестьян <...> в партии начинается крутая расправа... опала секретаря грузинской компартии Ломинадзе, под чьим покровительством состоялось путешествие Мандельштама, за которым устанавливается слежка. Вскоре <...> он будет «насиленно возвращен в буддийскую Москву»...*

«Страх берет меня за руку и ведет», — писал Мандельштам в «Египетской марке». <...> Как это ни звучит парадоксально, именно страх, жуткий страх ста-

линских времен приподымает поэзию Мандельштама, животворит ее и преображает.

«Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: ‘с ним мне не страшно!’» Парадокс этот не шутка и не просто вызов. *Страх утробный, но преодоленный — главная тема стихотворений Мандельштама между октябрём 1930 года и сентябрём 1931 года.* Мандельштам не хочет и не может миновать страх, он хочет изжить его, чтобы овладеть им, пройти целиком через него, чтобы его преодолеть...¹.

В очерченном Никитой Струве временном отрезке мы попытаемся найти момент, или точку (а вернее — строчку) *преодоления* поэтом страха, что многократно выражается в его стихах, начиная со строки: «Петербург, я еще не хочу умирать...» — то есть с *декабря* 1930 г. до *марта* 1931-го:

Я скажу тебе *с последней прямой*... (2 марта)

Чую *без страха*, что будет и будет гроза... (2 марта)

Нам с музыкой-голубою *не страшно умереть*... (март)

В письме к М. С. Шагинян Мандельштам объясняет <...> что помогло ему «воскресить» действительность: «Дружба с героем моей полуповести [биологом Б. С. Кузиным в “Путешествии в Армению”. – Д. Ч.] — она-то и помогла мне эту воскрешающую работу проделать. Самое личное из наших качеств помогло мне сделать такой прыжок в объективность, который мне и не снился»².

В воспоминаниях Б. С. Кузина читаем:

...все наши несходства относились только к житейским делам. Всё же остальное, т. е. именно то, что составляло настоящую сущность обоих Мандельштамов в их отношении к вещам, событиям и людям, никогда не вызывало у меня ни малейшей досады. Но их беды причиняли мне сильнейшую сердечную боль. Последние дни в Эривани прошли в бесконечных разговорах о планах на будущее. Ехать в Москву добиваться чего-то нового, какого-то устройства там или оставаться в Армении? Трудно сосчитать, сколько раз решение этого вопроса изменялось. Но ко дню моего отъезда было решено окончательно. Возможно только одно: остаться здесь. Только в обстановке древнейшей армянской культуры, через вращение в жизнь, в историю и в искусство Армении (имелось, конечно, в виду и полное овладение армянским языком) может наступить конец творческой летаргии. Возвращение в Москву исключено...

Не помню точно, в каком предосеннем месяце меня позвали к телефону... В то время я еще недостаточно привык к тому, что решения, принимаемые О.Э., почти наверное заменяются противоположными... Трубку вскоре взял О.Э. Его голос был бодрый и радостный. Он прежде всего сообщил мне главную новость: «*А я опять стал писать. Какие у меня новые стихи!*» <...>

Сейчас я *видел пробуждение О.Э. не после какого-то рядового заскока, но необычайно полное, всеобщее.* Он был в сильной агитации, в какой я его ни разу не видал в Эривани. *Ни о чем, относящемся к повседневным нуждам, к быту, не говорилось, как словно бы эти вопросы были решены и теперь можно и нуж-*

но было говорить только о главном. Об этом и говорилось. Вперемешку, как всегда, с грохотом смеха. Главным были стихи. Цикл стихов об Армении. И было начато или еще только задумано «Путешествие в Армению»...³.

Но до Москвы, в декабре, Мандельштамы недолго были в Ленинграде, где и написано стихотворение «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...», выражающее зловещую атмосферу сталинской эпохи со свойственным всему населению страны чувством страха. При работе с текстом *Стихотворений и прозы* 2001 г. (в изд.: М.: РИПОЛ Классик) мы обратили внимание на то, что предпоследняя строка одним своим словом — *жду*т — отличается от всех известных публикаций: «И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных». Подготовкой текста занимался С. В. Василенко, и мы обратились к нему (24.12.2014), заметив при этом, что при *субъектном* подходе к анализу перевод разговора из первого лица в третье, да еще в сильной позиции финала, существенно влияет на его смысл. Ответ пришел мгновенно: «...о строке: это из авторизованного списка черновик с правкой рукой ОМ [NB! – Д. Ч.] — и единственный достоверный текст (собрание М. Зенкевича) — а дальше переписано НЯМ с опiskой и пошло в таком виде и в печать, и в тамиздат <...> Очень жаль, что никто, кроме Вас, и не отметил эту важнейшую, на мой взгляд, букву *т*: ведь не за себя ОМ тревожился, а, как и пристало поэту, за всех! [К мотиву *тревоги за всех* вернемся. – Д. Ч.] <...> ...и еще чисто уже житейское: он в то время в Ленинграде был в гостях у брата и вряд ли ожидал, что именно там и именно за ним придут».

В середине января, с переездом Мандельштама в Москву, его, как он выразился, *потянуло на прозу* (1931–1932) *одновременно со стихами* об Армении и о Москве. В свете нашей задачи — уловить *момент*, самое *начало* «полного обновления» — *армянский пласт* его творчества требует особого внимания.

Мы видим, как на малом временном отрезке пути поэта стремительно расширяется его словарный состав и одновременно резко повышается частотность слов, связанных с *языком, речью, словом*. Приведем примеры с учетом *субъектной окрашенности* текста, поскольку и в *лирическом цикле* «Армения», и в прозе «Путешествие в Армению» взаимодействуют между собой разные авторские голоса, каждый — со своей задачей и своей пространственно-временной позицией.

Так, в лирическом цикле одним из двух Я, как словом Я-поэта, выстраивается ничем не ограниченная эпическая (или *общечеловеческая*) канва сюжета, в то время как другому Я свойствен взгляд *частного человека* в его восприятии (*здесь и сейчас*) «чужой страны», иного народа, другого образа жизни. Сменяемость и взаимодействие в пространстве цикла этих двух масштабов восприятия *Армении* сообщают *надьиндиви-*

дуальному Я человеческую меру и теплоту; а взгляду *обыкновенного человека* открывают возможность сопоставить свою личную судьбу и свое страдание — с судьбой древней страны, с ее безграничным страданием и безграничной жизнестойкостью.

Каждый из этих авторских голосов привносит в их взаимодействие свою интонацию, семантически обогащая *едва ли не главный мотив* цикла, особенно актуальный для нашей проблемы: **речь, слово, язык, слух**. Так, мы видим, что сюжет *Я-поэта* реализуется преимущественно в его риторических обращениях к *Армении* в форме *Ты*: «Как люб МНЕ **язык ТВОЙ зловеций**, / ТВОИ молодые гроба»; «**Орущих** камней государство — / Армения, Армения! / **Хриплые** горы к оружию **зовущая** / Армения, Армения!»; «ТВОЕ **пограничное ухо** — / **Все звуки** ему хороши — / Желтуха, желтуха, желтуха / **В проклятой** горчичной **глуши!**».

Сюжет *Я-частного человека* — это внутренний диалог с самим собой (здесь появляется *Ты* автокоммуникативное): «Ах, *ничего* Я не вижу, и **бедное ухо оглохло**, / Всех-то цветов МНЕ *остались* лишь сурик да **хриплая охра**»; «**Не говори** никому, / Всё, что Ты видел, ЗАБУДЬ — / Птицу, старуху, тюрьму / Или еще что-нибудь. // Или **охватит** ТЕБЯ, / **Только уста разомкнешь**, / При наступлении дня / *Мелкая хвойная дрожь*. // **Вспомнишь** на даче осу...»; «*Дикая кошка* — **армянская речь** / Мучит МЕНЯ и царапает **ухо**».

В обстоятельном и новаторском исследовании творчества Осипа Мандельштама 1930-х гг. Ю. И. Левин впервые обратил внимание на «необычайно частое для лирики поэта *употребление глаголов речи*» (курсив мой. — Д. Ч.), или — глаголов **говорения** как показателя “повышенной общительности”, коммуникативности его стихов этого периода, что и характеризует их как единство⁴.

Обратим, однако, внимание на то, что в *армянских* стихах 1930 года, которые непосредственно предшествовали «повышенной общительности» (и, вне сомнения, ее подготовили), *речевая тема* представлена в основном не как *действие* (то есть не как *процесс*), а номинативно, как *предмет* разговора или же *объект внимания* говорящего: **язык, буквы, речь** (четырежды), **звуки**. Сами же глаголы **говорения**, а также различные глагольные формы своей семантикой даже опровергают акт человеческого **говорения** как таковой, просто перечеркивают его: **язык зловеций, орущих камней, хищный язык, голодающих кирпичей, воеет, куролесит, ухо оглохло, хриплая охра, не говори никому, забудь, дикая кошка** — *армянская речь* / Мучит меня и царапает *ухо*...

Попробуем же в небольшом интервале между армянскими стихами 1930 года и темой *Петербурга-Ленинграда* (в самом начале 1931 г.) поискать, что же именно в творчестве Мандельштама стало побудительным

толчком к «повышенной общительности» и что этому предшествовало? Где, собственно, граница *перехода*?

Биографически и творчески такая граница подготовлена, конечно, поездкой в Армению (после разрыва Мандельштама с писательской средой и длительного периода его «поэтической немоты»). И там же (*еще* на Кавказе, но уже в Грузии) у поэта открывается словно второе дыхание, и начинаются (в октябре 1930 г.) *армянские* стихи, о которых, слушая их из уст самого поэта, Егише Чаренц скажет: «Из вас, кажется, лезет книга».

Но дело не только в преодолении «немоты», а и в том, что 1930-е годы стали для Мандельштама *качественно новым* этапом ощущения себя в эпохе и воплощения себя в творчестве — и поэзии, и прозе.

Текст «Путешествия в Армению» (1931–1932), соответственно жанру прозы, организован *личным повествователем* (Я), который похож на *Я частного человека* лирического цикла. Но здесь он выдвинут на первый план как организатор текста и как участник событий (а не просто наблюдатель!). Его речь подобна «упоминательной клавиатуре»: она насыщена цитатами и строится на сложных смысловых сцеплениях (часто далековатых). Интонационно и морфологически *армянская* проза поэта бесконечно разнообразна, а главное — изнутри она *с в о б о д н а* и по сути воплощает «обязательный для всякого мыслящего европейца кодекс зрительного воспитания» (*видеть, слышать, понимать, припоминать*), чтобы оставить после себя «вещественные доказательства своего бытия»:

Жизненное наполнение армян, их грубая ласковость, их благородная трудовая кость, *их неизъяснимое отвращение ко всякой метафизике и прекрасная фамильярность с миром реальных вещей — всё это говорило мне: ты бодрствуешь, не бойся своего времени, не лукавь*. Не оттого ли, что я находился в среде народа, прославленного своей кипучей деятельностью и, однако, живущего не по вокзальным и не по учрежденческим, а по солнечным часам, какие я видел на развалинах Зварднотза и в образе астрономического колеса или розы, вписанной в камень?

Вот люди, которые *гремят ключами языка* даже тогда, когда не отпирают никаких сокровищ <...>

Голова по-армянски: *глух'е*, с коротким придыханьем после «х» и мягким «л»... Тот же *корень*, что и по-русски <...> На самых *глубинных стадиях речи* не было понятий, *но лишь направления, страхи и вождения, лишь потребности и опасения*. *Понятие головы вылепилось* десятками тысячелетий *из пучка туманностей*, и символом ее стала *глухота*⁵ (курсив везде мой. — Д. Ч.).

По характеристике Г. Г. Эмина, «Мандельштам описывает трудную, полную восклицательных знаков Армению тридцатых годов, но на его мыслях и чувствах нет отпечатка календарного или парадного штампа; *не скованные ничем, они свободны и самовластны*, — и это одна из его характерных особенностей. Может быть, именно по этой причине замет-

ки эти, написанные по свежим следам конкретных событий, не устарели и сегодня»⁶.

Для нашего поиска самого *момента преодоления* поэтом состояния *страха* в интервале *декабря 1930 – начала 1931-го* особенно важно, что 1931 год для Мандельштама был *многожды* (по Вл. Далю) *знаковым*: в январе поэт достигает своего *40-летия*, то есть *акме* (в представлении древних греков — возраста настоящих мужчин, в полном расцвете их физических, умственных и нравственных сил).

Это и год 20-летия создания *Цеха поэтов*, зарождения *акмеизма*. Это и — увы! — 10 лет памяти *Николая Гумилева*. Как позднее напишет Мандельштам Анне Ахматовой, «*разговор с Колей не прервался и не прервется никогда*». И в постоянном у Мандельштама-поэта мотиве УХОДА, ПОСОХА, ПЕШЕХОДА, ДОРОГИ, ПУТИ мы видим продолжение их разговора, словно ответ другу на стихотв. «Паломник» (1911) с близкими ключевыми образами и мотивами: *клюка, покидает город многолюдный, идет (по рыхлому песку)* — с наставлением: «*Забудь про всё, иди, не зная страха... старик суровый... Он скоро упадет, без сил, без слов, / НО всё, что совершить возможно человеку, / Он совершил — и он увидит Мекку*».

Наконец, в традициях *акмеизма* — это постоянная оглядка в пушкинскую эпоху, как *СТОЛЕТНЕЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ* (о чем разговор еще впереди).

На таком фоне рассмотрим два знаковых стихотворения 1931 г.: «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (*январь, февраль*) и — «После полуночи сердце ворует...» (*март*). Им в мандельштамоведении уделено немало внимания, но преимущественно как поиск подтекстов для разгадывания или объяснения *темных* мест.

По нашему читательскому ощущению, искомый момент преодоления *страха* обозначил сам поэт: «*После полуночи сердце пирует, / Взяв на прикус серебристую мышь*» (*март 1931*). Но что явилось побудительным толчком? Что непосредственно этому предшествовало?

Таковым, как мы полагаем, в феврале 1931 г. были раздумья поэта о *мире державном* и *Петербурге*; воспоминание о *бегстве на Черное море*, о *детской картинке* и повторение *про себя* «под сурдинку»: «*Леди Годива, прощай... Я не помню, Годива*».

Приведем несколько свидетельств из неясной истории написания и издания этого стихотворения.

1. О времени написания: январь или февраль 1931?

«Последняя запись Н. Я. Мандельштам со слов переводчика Бугаевского, во 2-й половине 1940-х гг. *Ранее она этих стихов не знала, но полагает, что они написаны во время пребывания в Ленинграде в январе 1931 г.*»⁷.

2. Там же читаем: «В рукоп. сб. 1935 г. последняя строфа (та, что о *Годиве*. — Д. Ч.) *взята в угловые скобки*. По объяснению Н. Я. Мандельштам, поэт сомне-

вался, оставлять ли ее (! - Д. Ч.). В рукоп. сб. (посмертном) эта строфа отсутствует (забыта?). (Не были ли скобки поставлены задним числом?)

3. В «Летописи»⁸. Год 1931-й: *Февраль*. Дата стихотворения «С миром державным я был лишь ребячески связан...».

4. Там же. *Апрель*. В журнале «Звезда» № 4 помещено стихотворение «С миром державным я был лишь ребячески связан...». [Из откликов: «...В этих строках, рядом с прежним Мандельштамом чувствуется кто-то новый, который может стать ясным лишь тогда, когда мы узнаем его поближе...» (Гулливер. Литературная летопись // Возрождение. Париж, 1931. 9 июля)]⁹.

Итак, январь-февраль — это предположительное, но, с большой долей вероятности, *растянутое* время написания стихотворения. В длительности работы над ним и возвращениях к нему мы видим, как отражается процесс внутреннего борения, противоречивости оценок: и *державного города*, и памяти своего детства (детского страха — *боялся, исподлобья*); и своего восприятия *этого города*, здесь и сейчас *довлеющего мыслям и чувствам* лирического Я; и трагических событий истории, и своего бегства от этих событий... словно поэт мысленно прокручивает пленку с кадрами своей горькой жизни в обратном порядке... Отсюда:

— и четыре отрицания (а фонетически — даже пять):

Я не стоял; М-не никогда, никогда не плясала цыганка...

— и четыре эмоциональных характеристики *державного города*:

Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый...

— и возведенная в третью степень память о прожитой здесь жизни с нынешним ощущением себя как чужого в родном городе:

Сколько я принял смущенья, насады и горя!

[См. «Летопись» А. Г. Меца: в *январе-феврале 1931 г.* проблема жилья, проблема голода и отказ в литфондовой столовой, безразличие ленинградских писателей (более того: упрямо повторяемое Н. Тихоновым: «*Мандельштам в Ленинграде жить не будет. Комнату мы ему не дадим*» — то же сказано им *о работе: не дадим*)¹⁰.]

Но тут же в тексте всё перечисленное поэт перекрывает чем-то для него более важным, насущным — извлеченным из самых глубин памяти. И на вопрос, поначалу безответный, как бы внутренне заданный себе:

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву? —

он ответит концовкой стихотворения, родившейся в *феврале*:

*Не потому ль, что я видел на детской картинке
Леди Годиву с распущенной рыжею гривой,
Я повторяю еще про себя под сурдинку:
Леди Годива, прощай... Я не помню, Годива.*

С одной стороны, имя *Годивы* как *зрительный* образ («с распущенной рыжею гривой») появляется по ассоциации с «нереидами — европейками нежными» (на что обратит внимание И. Бродский во время Лондонской конференции 1991 г.). Отсюда — множественное число и безымянность *нереид* и *красавиц тогдашних*, от которых «*Сколько я принял смущенья, насады и горя!*».

С другой стороны, исходя из сюжета, связанного с подвигом *Леди Годивы*, именно этому стихотворению, а точнее — в нем! — *прямому обращению к Годиве* «под сурдинку» детской памяти, отпущена роль *решающего момента* в творчестве Мандельштама: *нового предощущения себя* (*Не потому ль...*) и *осознания своего предназначения*.

В свете сказанного из различных комментариев и трактовок роли образа *Годивы* в тексте (см.: Н. Струве, Б. Гаспаров, Ю. Левин и др.) наиболее близкой к его содержанию видится нам семантическая интерпретация В. Мусатова:

...в «Египетской марке» Мандельштам сетовал: «Пропала дробиночка: гомеопатическое драже, крошечная доза холодного белого вещества <...> Эта дробиночка именовалась *честью*» (О.М. СС – IV, 2, 483). После скандального «дела о Тиле Уленшпигеле» он ощутил эту «пропажу» по-иному:

*Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.*

Теперь «дробиночка» — *честь* отыскалась в том мире, где на детской картинке изображена была леди Годива, *спасшая свою честь тем, что согласилась погубить ее ради сограждан*... Сюжет «выпрямления» был связан с осознанием позорного испытания, и нравственной опорой становилась память о своем родном городе... Это было его последнее обращение к Петербургу — как к тому единственному месту, где некогда обрел он истину, освободившую его¹¹.

Акцентируем попутно внимание на том, что слово *честь* в лирике Мандельштама встречается 19 раз и, при столь высокой частотности, 14 случаев приходится на стихи 1930-х гг.; а из них на 1931-й — два: «Я лишился и чаши на пире отцов, / *И веселья, и чести своей*» (17–28 марта), «Где *чистые и честные* китайцы» (май–сентябрь); и один — в 1932-м: «Поучимся ж *серьезности и чести* / На западе у чуждого семейства» («К немецкой речи»).

В продолжение сказанного В. Мусатовым обратимся сейчас к работам В. К. Чернина, посвященным балладе А. Теннисона и говорящим нам о значимости ее сюжета, а также личности главной героини в стихотворении

1931 года: «И хотя объектом детских воспоминаний Осипа Манделъштама стала, очевидно, рыжеволосая красавица с картины Джона Кольера “Леди Годива” (1898), нельзя не воспринять той особой мелодичности литературного образа, которую ощущает русский поэт, повторяя “под сурдинку” *само имя* героини Теннисона»¹². (К «самому имени» еще вернемся.)

По мысли Чернина, «Теннисону было предельно важно подчеркнуть исключительность деяния Годивы не только для конкретного города и конкретной исторической эпохи, но и *в масштабе вечности с учетом неизменных, незыблемых ценностей бытия*: “...but she / Did more, and underwent, and overcome, / The woman of a thousand summers back” [...но она / больше, и перенесла, и преодолела, / женщина тысячу лет назад]» (там же. Курсив мой. – Д. Ч.).

И (что для нас особенно актуально) разговор о стихотворении Осипа Манделъштама автор включает в историко-литературный контекст; а именно: в череду имен переводчиков этой баллады — русских поэтов 19–20 вв., по-разному трактовавших подвиг героини (М. Л. Михайлов «Я поджидал поезда в Ковентри...», 1859; Д. Д. Минаев «Я поезда ждал утром в Ковентри...», 1869; А. Н. Плещеев «Королева Мая», 1871; также Я. П. Полонский, К. К. Случевский, К. Д. Бальмонт, И. А. Бунин «Я в Ковентри ждал поезда, толкаясь...», 1906).

Сопоставляя разные прочтения с оригиналом баллады, В. К. Чернин приходит к выводу: Минаев и Бунин ближе к исходному тексту, «что делает из Годивы героиню легенды, “стихотворной сказки”, лишенной какого бы то ни было соотношения с историческим преданием» (там же).

В отличие от них, «Михайлов представил данный фрагмент в свете общественных настроений современной ему эпохи, когда остро встал вопрос о *необходимости реального действия*, приходящего на смену не подкрепленным делом бесплодным многословным рассуждениям о судьбе народа, когда Н. А. Некрасов в “Рыцаре на час” (1862) бросил современной молодежи *обвинение в бездействии*: “<...> *Вы еще не в могиле, вы живы, / Но для дела вы мертвы давно, / Суждены вам благие порывы, / Да свершить ничего не дано...*”.

Перевод Михайлова осуществлен именно в этом духе, причем повтор “*не так, как мы*” призван усилить настроение его эпохи:

Не так, как мы (тому десятый
Минует век), *не так, как мы, народу*
Не словом — делом помогла Годива...» (там же).
(Курсив мой. – Д. Ч.).

Работа В. К. Чернина обогащает семантику концовки текста «С миром державным...», открывая в ней, наряду с общечеловеческим смыслом до-

брого деяния, мысль о предназначении *поэта* в своей эпохе: говорить *обо всех* (как это уже прозвучало в финале «Ленинграда»: «И всю ночь напролет *ждут...*»), что будет продолжено и в московских стихах Мандельштама *июля 1931 г.*: «Для того ли *разночинцы / Рассохлые* топтали сапоги, / *чтоб я теперь их продал?..*».

А если к тому же учесть, что этимологически *само имя Годива* несет двойную семантику: греческое *hodos* означает *путь*, а французское *God* — *Бог*, — то сюжет *Леди Годивы* вольно или невольно связывается в тексте Мандельштама с *поиском себя* и ситуацией *выбора* поэтом своего *пути*.

«*Я не помню, Годива*», — это сказано в феврале, но вскоре, в ближайшем к «*Годиве*» стихотворении, мы прочитаем: «*Я скажу тебе с последней прямой...*» (2 марта) и «*После полуночи сердце ворует...*» (*март*, без числа) — как движение мысли поэта от подвига *чести Леди Годивы* — к осознанию собственного предназначения:

*После полуночи сердце ворует
Прямо из рук запрещенную тишь.
Тихо живет — хорошо озорует:
Любишь — не любишь, ни с чем не сравнишь.*

*Любишь — не любишь, поймешь — не поймаешь...
Не потому ль, как подкидыш, молчишь,
Что пополуночи сердце пирует,
Взяв на прикус серебристую мышь.*

Март 1931

Комментарии к этому стихотворению предлагают по большей части разгадки и отсылки в связи с *серебристой мышью, подкидышем*, а также фольклорным *любишь — не любишь* (о чем еще скажем). Но прежде — и *для* — дальнейшего выяснения роли этих образов в тексте обозначим духовно родственное ему литературное пространство...

В русской поэзии XIX в. сложилась традиция *ночных стихов*, или *бессонниц*, как разговор поэта о *творчестве* и условиях, максимально тому способствующих. Так, в первой тютчевской «Бессоннице» (1829) читаем:

*Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!

Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть! —*

запомним эти строки — в продолжение введенного выше мотива *чести*.

В октябре 1830 г. Пушкин написал «*Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы*», на которые («*Жизни* мышья беготня») комментаторы ссыла-

ются в связи с упоминанием *мыши* у Мандельштама, не учитывая того, что в его тексте *мышь* одна, к тому же — *серебристая*, да к тому же — *взятая на прикус* (NB!). Хотя сама по себе ситуация *бессонницы* и *сочинения стихов* спустя столетие — та же.

Во второй тютчевской «Бессоннице» с подзаголовком *Ночной момент* (апрель 1873), цитируемой Осипом Мандельштамом, обращаем внимание на обилие переключек, словно это — наложение нового текста поверх готового:

Ночной порой в пустыне городской
Есть час один, проникнутый тоской,
Когда на целый город *ночь* сошла
И всюду воцарилась мгла,
Всё *тихо и молчит*; и вот луна взошла <...>
И сердце в нас подкидышем бывает
И так же плачется и так же изнывает,
О жизни и любви отчаянно взывает...

Сопоставим:

<i>Тютчев</i>	<i>Мандельштам</i>
Есть час один; Ночной порой, мгла Всё тихо и молчит И сердце в нас подкидышем бывает	После полуночи; пополуночи Запрещенную тишь; тихо живет Сердце ворует; как подкидыш; сердце

Примечательно: содержание обоих стихотворений — об одиночестве в ночи; но ни в том, ни в другом тексте нет прямых знаков, что это слово *поэта* и что речь идет о *творчестве*. В русле литературной традиции это словно само собой разумеется. И субъектная форма *нас* в конце стихотворения Тютчева («И сердце в нас подкидышем бывает») воспринимается как слово от первого лица *поэтов вообще*.

Иначе — у Мандельштама. Прежде всего, речь ведется в 3 лице, как *pars pro toto*: то есть не о себе, а о своем *сердце* (это оно *ворует прямо из рук* — [чьих?!] *запрещенную* [кем и кому?!] *тишь*); при этом *тихо живет, хорошо озорует*. Затем появляется форма 2 лица (*Любишь — не любишь, поймешь — не поймаешь*) — обобщенно-личная, причем в фольклорно-песенной форме, как слово *и о себе, и о любом человеке вообще*)¹³.

Наконец, появляется конкретно-личное *Ты* в актуальном настоящем (*дрожишь*), со своей единичной судьбой (*как подкидыш*) и во внутреннем разговоре с собой (автокоммуникативное Ты).

Так в сопоставлении двух тематически родственных *ночных* стихов проступают сущностные различия судеб двух русских поэтов: у Тютчева — то, что *иногда бывает* как свойственное *всем нам* (поэтам? людям?)...

У Мандельштама же — в подобной ситуации — не *иногда* и не *порой*, а вот *здесь сейчас*, в *актуальном* настоящем, *сердце* (по существу — центр внимания говорящего — как *главное в нем* в этот момент и как *замещение им всего себя*) *ворует* / *Прямо из рук* запрещенную тишь, / Тихо живет — *хорошо озорует*, а *пополуночи* — *пирует*.

Заметим также, что, в отличие от Тютчева, при всей лексической близости текстов, у Мандельштама почти все слова двусмысленны или нестыкуемы между собой. В самом деле: *сердце ворует* то, что невозможно украсть, — *тишь*; причем *запрещенную* — то, что невозможно запретить; *тихо* живет, но при этом *хорошо озорует*; наконец, *сердце* не просто *пирует* (что, как метафора, вопросов не вызывает), но *пирует-то оно о с я з а е м о* : *взяв на прикус... мышь...* Реальность двойится, и сценка ночного одиночества обретает *внеземные очертания*.

Опровергая свое же сравнение (*как подкидыш*), поэт всем текстом убеждает (и прежде всего — самого себя!), что есть измерение, в котором он не *подкидыш*, и что *сердце его пирует на ином (высшем) пиру*, на котором он — *привычный гость*, как, например, в стихотворении Е. Баратынского¹⁴ — рядом со *счастливым баловнем, веселым семьянином*:

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная. Бойтся в ней она
Раскованной мечты видений своевольных.
*Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы,
Видений дня боимся мы,
Людских сует, забот юдольных.
О сын фантазии! Ты благодатных фей
Счастливым баловень, и там, в заочном мире,
Веселый семьянин, привычный гость на пире
Неосязаемых властей.*

Присутствие его, беседующего *пополуночи* с самим собой и в то же время на *пире неосязаемых властей*, удостоверено в тексте (марта 1931 года) именно тем, что *сердце его пирует, взяв на прикус серебристую мышь*. Какова же семантика этого образа? Приведем некоторые комментарии.

Н. Я. Мандельштам: «*Кто-то, кажется, Волошин, сказал Мандельштаму, что в греческой мифологии белая мышь символизирует время. Но, скорее всего, она пришла из пушкинской: "...жизни мышья суетня..."*»¹⁵ [у Пушкина — «беготня»].

А. Г. Мец: «*Серебристую мышь*. Источником образа, вероятно, послужила статья М. Волошина "Аполлон и мышь" <...> Волошин писал о том, что "мышь в аполлоновых культах является знаком убегающего мгновения"»¹⁶.

Добавим важную для нас мысль Волошина о том, что «...с мышью должны быть соединены мифы о прорицаниях и оракулах <...> у Плиния указание на то, что греки называли мышь <...> самым пророчественным из всех зверей <...> В быстром убегающей движении маленького серого зверька греки видели подобие вешего, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить *аполлиническое свидение, которое в то же время лишь благодаря ей и может быть создано...*»¹⁷.

Не приходится сомневаться в том, что статья эта Мандельштаму была известна. Но не менее значимым, ввиду того, что *мышь серебристая*, видится нам примечание А. М. Березкина к статье Волошина — о факте, возможно, тоже известном в его кругу: «13 февраля 1914 г. К. Д. Бальмонт писал ему из Парижа о “Ликах творчества”: “...я радуюсь, что в эту тонкосплетенную беседку слов забежала и *моя белая мышка*. Да напишем памяти этого зверька, оба, по сонету! Я свой посвящу тебе, а ты свой мне. Хочешь?”»¹⁸.

См. также статью Елены Мадден «Этюд о мыши»¹⁹.

В поисках корней мотива *серебристой (белой) мыши* обратимся к статье «Мышь» в «Мифах народов мира», где читаем:

...в Египте боялись увидеть *мышь* в определенный день (напротив, *белая мышь* часто рассматривалась как *благое предзнаменование*) <...> В Греции <...> был распространен культ Аполлона Сминфейского (от греч. «мышь») <...> Иногда [он] изображался стоящим на *мышь*. Аполлон был не только истребителем *мышей* и охранителем от них, но и их покровителем <...> Многие мифологические представления о *мышь* обнаруживают *сходство с представлениями о музах* (!!! — Д. Ч.) в греческой мифологии и генетически связанных с ними персонажах. Родителями *мыши* являются громовержец (или небо) и мать-земля (жена громовержца), родителями *муз* — Зевс-громовержец или Уран (небо) и Мнемосина или Гея (земля). Место рождения или обитания *мышей* и *муз* — гора (ср. буквальный смысл пословицы «Гора родила *мышь*») <...>

Предводитель *мышей* — *мышинный* царь или Аполлон Сминфейский, предводитель *муз* — Аполлон или Дионис. Форма организации *мышей* и *муз* — хоровод, атрибут — стрела (через гонителей у *мышей*, через Аполлона у *муз*), функции <...> прорицание (ворожба), память — забвение <...> хаотическое оживление (у *мышей* перед грозой, у *муз* в связи с вдохновением, творчеством)... (М. Н. Соколов)²⁰.

Так семантика *серебристой мыши* вплотную приблизила нас к теме *пира* как *пиршеству духа, или творчества*.

И прежде всего — к *пиру* как *вековому прототипу*: 100-летие *Болдинской осени* Пушкина 1830-го, с его «Пиром во время чумы» на фоне тогдашнего *холерного карантина* в Москве; и современная Пастернаку ситуация в стране 1930-го сошлись в его стихотворении «Лето» (тоже *осенью*) как возвращение чумы:

И осень, дотоле вопившая *выпью*,
Прочистила горло; **и поняли мы**,
Что мы на пиру *в вековом прототипе* —
На пире Платона во время чумы, —

равно как вскоре, 12 июня 1931 г., в «Фазетонщике» Осип Мандельштам напишет:

Я очнулся: стой... приятель!
Я припомнил, черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми...

Почти одновременно оба поэта отозвались на пушкинскую *песню Мэри*.

Обратимся еще раз к монографии В. Мусатова: «В “Пире во время чумы” Мэри воплощает собою певческое, музыкальное начало, что хорошо подчеркнул Пастернак в стихотворении “Лето”, назвав ее “Мэри-арфисткой”»²¹.

И это ли происки Мэри арфистки,
Что рока игрою ей под руки лег
И арфой шумит ураган аравийский,
Бессмертья, быть может, последний залог.

«Кстати, пастернаковскую строку о *Мэри-арфистке* Мандельштам однажды назвал гениальной. Так что мандельштамовская Мэри тоже европейка. Ее отличие от Елены подчеркнуто эпиграфом из Верлена: “Ma voix aigre et fausse...”, который обычно переводится так: “Мой голос пронзительный и фальшивый...” <...> Мэри — не противопоставление Елене, но ее сниженная ипостась» (там же).

Ср.: Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли,
 Всё равно.
 Ангел Мэри, пей коктейли,
 Дуй вино!

«Та же логика снижения видна и в стихотворении “Жил Александр Герцевич”» (там же).

...Всё, Александр Герцевич,
 Заверчено давно.
Брось, Александр Скерцевич,
 Чего там, все равно!

Продолжая мысль В. Мусатова, мы бы сказали, что *сниженность* в обоих текстах Мандельштама отражает, с одной стороны, характер

*близости, домашности отношений*²² говорящего и адресата его обращения: в первом случае — лирического Я и Ты (она): «Я скажу тебе с последней прямой...») — и во втором: личного повествователя (Я) и объектного героя (*Александра Герцевича*).

Отсюда — скрепляющее два мартовских текста повторение: *Всё равно*, — трижды усиленное в «Александре Герцевиче» (не только повтором, но и двумя восклицаниями, и финальной позицией), как выражающее чувство «зависимости [и говорящего, и его адресатов. — Д. Ч.] от внешней среды»²³, которая, говоря словами Ю. М. Лотмана: «лишь *обязательный низший уровень* человеческой личности», тогда как «*борьба со средой за духовную свободу и отказ принимать ее бесчеловечность за норму — удел высокой личности* <...> зависимость от среды — лишь одна сторона бытия пушкинских героев.

Другая — это стремление “*подняться над жизнью позорной*” (Пастернак). Свойственная лучшим из героев Пушкина, *эта черта в высшей мере присуща и самому поэту*. Особенно это проявилось в 1830-е гг. <...> когда трагическая борьба за независимость сделалась столь важной в жизни поэта, а всё более глубокое понимание свободы — главным направлением его размышлений...»²⁴ (курсив везде мой. — Д. Ч.)

Столетие спустя в эту трагическую борьбу включается Мандельштам. Отныне (начиная с марта 1931 г.) композиции и динамике движения его стихов свойственна особенность, которую сформулировал А. Ф. Лосев, говоря о *логической конструкции* диалога «Пир». В основе ее «*лежит учение о пределе*»: Платон «*толкует идею вещи как предел ее становления* <...> известная последовательность величин, возрастающая по определенному закону, может быть продолжена в бесконечность и может *как угодно близко подходить к основному пределу*, тем не менее *никогда его не достигая* <...> Платон облек это вечное стремление вещи к ее пределу в то, что из всех бытовых областей больше всего отличается бесконечным стремлением и стремлением максимально напряженным, а именно отнес его *к области любовных отношений*»²⁵. Это и легло в основу *разговора Сократа с Диотимой об Эроте* (этим объясняется и трагизм вопроса в «Лете» Бориса Пастернака: «И осень, дотоле вопившая выпью, / Прочистила горло; **и поняли мы**, / *Что мы на пиру в вековом прототипе — / На пире Платона во время чумы. / Откуда же эта печаль, Диотима?...*»).

— Кто же он, Диотима?

— Великий гений, Сократ. Ведь все гении представляют собой нечто среднее между бессмертным и смертным...

...смертная природа стремится стать по возможности бессмертной и вечной. А достичь этого она может только одним путем — *порождением*, оставляя всякий раз новое вместо старого...

...беременные духовно... беременны тем, что как раз душе и подобает вынашивать. А что ей подобает вынашивать? Разум и прочие добродетели...

...творчество — понятие широкое. *Всё, что вызывает переход из небытия в бытие, — творчество*²⁶ (курсив везде мой. — Д. Ч.).

Учением Платона о пределе и стремлением к нему поэта-творца объяснимо сюжетное движение в стихах Мандельштама 1930-х гг. как постоянная тяга к выходу — в пространстве и во времени²⁷. Не прямыми путями, а, как в его «Разговоре о Данте» (весной 1933), — перепрыгиванием «с джонки на джонку», «лавированием и маневрированием»... Но чтобы непременно прорваться сквозь время к «провиденциальному читателю» — неведомому собеседнику. 5 мая 1931 г. поэт обратится к нему с просьбой и надеждой:

*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда... —*

Через месяц (6 июня) он напишет:

*...Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб небо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина.*

И на следующий день (7 июня) — приказ самому себе:

*Не волноваться! Нетерпенья роскошь
Я постепенно в скорость разовью.
Холодным шагом выйдем на дорожку,
Я сохранил дистанцию мою*²⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Струве Н. Осип Мандельштам. London, 1988. С. 40. (Курсив везде мой. — Д. Ч.) [«...автоперевод исследования о Мандельштаме, написанного на французском языке, представленного в 1979 году на соискание докторской степени парижского университета и опубликованного в 1982 году» (С. 5).]

² Там же. С. 271.

³ Кузин Б. Об О. Э. Мандельштаме (1983) // Осип Мандельштам и его время / сост., авт., предисл. и послесл. В. Крейд и Е. Нечепорук. М.: L'Age d' Homme – Наш дом, 1995. С. 282–293.

⁴ Левин Ю.И. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 130.

⁵ Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М.: РИПОЛ Классик, 2001. С. 433, 434, 435.

⁶ Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. Записные книжки / вступ. статья, сост., коммент. Н. А. Гончар-Ханджян. Ереван: Хорурдаин грох, 1989. С. 126.

⁷ Комментар. И. М. Семенко (Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 93).

⁸ Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества / сост. А. Мец. М. : Прогресс-Плеяда, 2014. С. 379.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 373–374.

¹¹ Мусатов В. Лирика Мандельштама. Киев, 2000. С. 352–353. (Курсив везде мой. — Д. Ч.)

¹² Чернин В. К. Баллада А. Теннисона «Годива» в русских переводах XIX века // Вестник Поморского ун-та. Сер. «Гуманитарные и социальные науки». Архангельск, 2008. № 14. С. 209–216. (См. также: Чернин В. К. Русская рецепция Альфреда Теннисона : автореф. ... д-ра филол. наук. Самара, 2010. — 42 с.)

¹³ Очевидна отмеченная А. Мецем переключка со стихотворением А. А. Фета: «Что ты, голубчик, задумчив, сидишь, / *Слышишь — не слышишь, глядишь — не глядишь?*» (1875) — в свою очередь, связанным с известной песней на слова А. Ф. Мерзлякова «Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь...» (см.: Бухштаб Б. Я. [Примечания] // Фет А. А. Стихотворения. Л.: ГИХЛ, 1956. С. 328). «Я хотел набросать эскиз, — пишет Фет Л. Н. Толстому 8 марта 1875 г., — и потому два вторых стиха в куплетах не рифмовал» (Там же. С. 328).

Приведем также вариант стихотворения Мерзлякова (в сборнике: Гурилев А. Избранные народные русские песни. М., 1868. С. 58, № 53):

«Ах! Что ж ты, голубчик, невесел сидишь,
Невесел сидишь и нерадостен?»
«Как же мне, голубчик, веселому быть.
Веселому быть и радостному?..».

¹⁴ Баратынский Е. Стихотворения. Поэмы. М. : Наука, 1982. С. 291.

¹⁵ Мандельштам Н. Вторая книга. М. : Моск. рабочий, 1990. С. 437.

¹⁶ Мандельштам О. Собр. соч. : в 4 т. СПб. : Академический проект, 1993–1994. Т. 3. С. 578.

¹⁷ Волошин М. Лики творчества. Л. : Наука, 1989. С. 100, 111. (Лит. памятники).

¹⁸ Там же. С. 624.

¹⁹ Мадден Е. Эюд о мыши // Студия. 2004. № 8. (Электрон. ресурс: URL: <http://magazines.russ.ru/studio/2004/8/ma16.html>)

²⁰ Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. М. : Сов. энцикл., 1982. Т. 2. С. 190.

²¹ Мусатов В. Лирика Мандельштама. С. 354.

²² Мы имеем в виду, конечно, внутритекстовые отношения Я и Ты, не проецируя их на реальный комментарий. Ср.: «Если грубо раскрыть: Елена — это “нежные европейки”, “ангел Мэри” — это я» (коммент. НЯМ. Цит. по: Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 199).

²³ Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М. : РИПОЛ Классик, 2001. С. 137.

²⁴ Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки 1960–1990; «Евгений Онегин». Комментарий. С.-Пб. : Искусство-СПб, 1995. С. 202.

²⁵ Лосев А. Ф. [Коммент. к «Пиру»] // Платон. Соч. : в 3 т. М. : Мысль, 1970. Т. 2. С. 505–506.

²⁶ Платон. Пир // Там же. С. 138, 132, 135.

²⁷ «В письме августа 1920 г. к Городецкому Гумилев писал о Мандельштаме как о поэте, вносящем “ценности вечные”: “Он свой во всех временах и пространствах”» (Тименчик Р. Д. [Комментарий] // Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М. : Современник, 1990. С. 329).

²⁸ Выделенные курсивом слова уточнил текстолог С. В. Василенко, работая с рукописями поэта в Принстонском архиве.

А. А. Чевтаев

ПРЕДЧУВСТВИЕ СОБЫТИЙНОСТИ:
О ПОЭТИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Б. ПАСТЕРНАКА
«ВЕСЕННЯЯ РАСПУТИЦА»



Стихотворение Б. Пастернака «Весенняя распутица», написанное в 1953 г. и вошедшее в состав поэтической тетради Юрия Живаго, редко рассматривается как текст, продуцирующий смысловые параметры художественной концепции всего цикла. Будучи пятым по счету стихотворением в системе живаговской лирики, оно относится к той части циклического единства, которая продуцирует идеологему природного существования человека¹ и входит в своеобразный «весенний» микроцикл, состоящий также из стихотворений «Март», «На Страстной», «Белая ночь» и «Объяснение».

Безусловно, эмпирическое изображение бытия-в-природе — основа строения лирического сюжета в структуре «Весенней распутицы», однако представляется, что смысловой потенциал этого текста существенно превышает пределы актуализации человеческого «я» в координатах природного мира. В стихотворении обнаруживаются индексы аксиологической динамики субъектного сознания, определяющей концептуальное единство всего стихотворного цикла Живаго.

Прежде всего, отметим, что лирическое высказывание здесь носит отчетливо выраженный нарративный характер. На это указывают представленная в первой строфе «объективация» героя, отчуждаемого лирическим субъектом во внеположную его микрокосму реальность внешнего мира, и прошедшее время предикатов, актуализирующее повествовательный регистр сюжетного развития:

Огни заката догорали.
Распутицей в бору глухом
В далекий хутор на Урале
Тащился человек верхом [597]².

Лирический нарратор, занимая позицию вненаходимости по отношению к диегесису, локализует изображаемый мир в пространственно-временных координатах весеннего леса. Указание фабульного вектора движения героя, данное посредством топонимической конкретики специального знака «далекий хутор на Урале», позволяет легко определить прозаический коррелят данному стихотворению.

В 9-й части романа («Варыкино»), повествующей об уральской встрече Юрия Живаго с Ларисой Антиповой, герой совершает верховые поездки из варыкинского дома в Юрятин и обратно. А так как в живаговской лирике поэтической реконструкции подвергаются, прежде всего, поворотные события его биографии (ср., напр., стихотворения «Разлука» и «Зимняя ночь»), то очевидно, что в «Весенней распутице» осмыслиется его кульминационная поездка в Варыкино, во время которой он обдумывает решение прервать отношения с Ларой и которая завершается его «принудительной мобилизацией» партизанами лесного воинства, что кардинально меняет дальнейшую жизнь героя (ср.: «Юрий Андреевич возвращался верхом из города в Варыкино. Он в несчетный раз проезжал эти места. Он привык к дороге, стал нечувствителен к ней, не замечал ее» (IX, 16) [351]). Безусловно, изображения поездки в прозе и в стихотворении серьезно отличаются, что обусловлено различиями в интенции ее репрезентации: в первом случае — это апогей его первой («допартизанской») варыкино-юрятинской жизни; во втором — обобщенное проживание в координатах природно-эмпирической ипостаси бытия. Такое различие эксплицировано и в описании вечернего леса. В прозаической части в изображении пейзажа акцентирована статика: «По мере того как низилось солнце, лес наполнялся холодом и темнотой. В нем запахло лиственной сыростью распаренного веника, как при входе в предбанник. В воздухе, словно поплавки на воде, недвижно распластались висячие рои комаров, тонко нывшие в унисон, все на одной ноте» (IX, 16) [353–354]), — указывающая на погруженность Юрия Живаго в собственные раздумья, а не в течение окружающей жизни. В стихотворении, напротив, пейзаж предельно динамичен, что маркирует открытость героя бурлению весенней природы:

Болтала лошадь селезенкой,
И звону шлепавших подков
Дорогой вторила вдогонку
Вода в воронках родников.

Когда же опускал поводья
И шагом ехал верховой,
Прокатывало половодье
Вблизи весь гул и грохот свой [597–598].

Как видно, в трех первых строфах «Весенней распутицы» задано фабульное событие, составляющее основу лирического нарратива: путь героя в лесном пространстве. Однако, начиная с 4-й строфы, развертывание фабулы подвергается ретардации: линейность происходящего в повествуемом мире сменяется изображением витальных сил природы, которая в динамике своего жизненного устремления обретает антропоморф-

ные черты: «Смеялся кто-то, плакал кто-то, / Крошились камни о кремни, / И падали в водовороты / С корнями вырванные пни» [598]. Лирический нарратор здесь, сохраняя внешнюю темпоральную дистанцию по отношению к герою, занимает его «точку зрения» в плане перцепции, и далее окружающая действительность изображается сквозь призму персональных ощущений. В восприятии героем «очеловеченной» природы акцентирован эмоциональный каркас самоактуализации «я» в бытии: «смех» и «плач» как со-противопоставленные полюса реакции микрокосма на свершения в макрокосме индексируют напряженное «вслушивание» в процессуальное состояние мира. Происходящее во внешней (природной) реальности семантически транспонируется в ментальную сферу «я» героя, поэтому пейзажная деталь «водовороты» приобретает метафорическое значение событийной уплотненности жизни, в которую вовлекается человек, а с *корнями вырванные пни* продуцируют семантику жизненного поворота, маркируя разрыв между прошлым и настоящим. Этот разрыв происходит в природном пространстве, меняющемся в дни «весенней распутицы», но он сопрягается с судьбой человека, указывая на исключительность проживаемого им момента (движения в лесу).

В 5-й строфе в пространственно-временных координатах изображаемого локуса выделяется знак предельной концентрации витального проявления природного существования — «соловей»:

А на пожарище заката,
В далекой прочерни ветвей,
Как гулкий колокол набата
Неистовствовал соловей [598].

Являясь орнитологическим маркером бытия-в-природе, акцентирующим многомерность ее самораскрытия, птичье пение здесь сигнализирует о пересечении границы семантического поля в структуре лирического нарратива. Однако в семиозисе стихотворения перекодировка семантики определяет изменение не в сюжетно-фабульном развертывании повествования, как в прозаической части романа, в которой появление *соловьёв* предвосхищает решение Живаго (еще раз встретиться с Ларой) и следующую за ним встречу с лесным воинством (ср.: «Вдруг вдали, где застрял закат, защелкал соловей. <...> Вдруг простейшая мысль осенила Юрия Андреевича. К чему торопиться?» (IX, 16) [354]), а в самом видении универсума лирическим субъектом-нарратором и героем (субъектной проекцией «я» в повествуемом мире).

Согласно мифопоэтическим представлениям, символика *соловьёв* отмечена амбивалентностью значений: с одной стороны, его пение считается «счастливым предзнаменованием», а с другой — воспринимается «как

крик о помощи «бедной души в чистилище» или как скорбное возвещение о близкой смерти человека», а также «в христианском смысле в песне соловья должна была выражаться тоска по раю и небу»³. Как видно, здесь актуализированы трагические коннотации данного знака: надрывное пение *соловья* («неистовствовал») в сознании нарратора сопрягается с «гулким колоколом набата», традиционно возвещающем о тревожном нарушении упорядоченного течения жизни.

Акцентирование переломного момента в судьбе героя оказывается связанным с трансформацией самополагания «я» в повествуемом мире, что эксплицируется в 6-й строфе стихотворения:

Где ива вдовый свой повойник
Клонила, свесивши в овраг,
Как древний соловей-разбойник,
Свистал он на семи дубах [598].

Птичья сущность «соловья» приобретает хтонические черты лесного чудовища. Отметим, что «соловей-разбойник» здесь очевидно соотносим с размышлениями Юрия Живаго о фоносемантике образа «соловей, весны любовник» в пушкинском «Евгении Онегине», которые представлены в философских записях героя в той же 9-й части романа: «Почему — любовник? Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Действительно — любовник. Кроме того — рифма к слову “шиповник”. Но звуковым образом не сказался ли также былинный Соловей-разбойник?» (IX, 8) [333]. Соответственно, птица, свист которой знаменует событийный поворот в судьбе героя, в ипостаси Соловья-разбойника получает статус лирического персонажа и, оказываясь семантическим центром нарратива, продуцирует синкретизм природно-эмпирического и фольклорно-мифологического планов реальности. Как справедливо отмечено А. С. Власовым, мифопоэтический «контекст, благодаря которому действительность начинает восприниматься как непосредственное продолжение сказок, былин и мифов, одухотворяющих природу, заставляющих ее чутко реагировать на события внутренней жизни человека, жизни его души, и определяет в конечном итоге время действия «Весенней распутицы»⁴. Соответственно, темпоральные координаты фабульного развития нарратива, обозначающие индивидуальное время человеческой жизни, включаются в бесконечную континуальность времени мифа (точнее — его сказочно-былинного деривата).

Герой стихотворения, ментально перемещаясь в мифологический локус, оказывается вовлеченным в тревожное переживание этой «сверхреальности», что эксплицируется в перформативном дискурсе, организующем 7-ю строфу:

Какой беде, какой зазнобе
Предназначался этот пыл?
В кого ружейной крупной дробью
Он по чашобе запустил? [598]

В этом эмоционально-надрывном вопрошании обнаруживается полная конвергенция сознаний субъекта и персонажей. Душевные порывы, формально характеризующие природно-мифологического персонажа («соловья» в его сказочно-демоническом облике), мыслятся как отчуждаемый вовне знак психологического состояния героя (всадника) и аксиологически совпадающего с ним мироощущения лирического нарратора. Именно здесь вскрывается ослабление фабульности лирического сюжета: пространственный путь героя лишен действительной событийности, но в нем намечаются события грядущего, которые еще не ясны (в вопросах акцентировано экзистенциальное «незнание» судьбы: «Какой беде, какой зазнобе? В кого <...> он запустил?»), но уже предощущаются. Предчувствие будущей вовлеченности в событийный «водоворот» усиливается указанием на реалии эпохально-исторического времени, протекающего параллельно природному и обладающему возможностью вторжения в эмпирический мир частного «я»:

Казалось, вот он выйдет лешим
С привала беглых каторжан
Навстречу конным или пешим
Заставам здешних партизан [598].

По наблюдениям В. И. Тюпы, в «Стихотворениях Юрия Живаго» «исторические усилия “передыкателей” жизни не оставили в экзистенциальной глубине поэтического “я” никакого существенного следа, так и не найдя здесь своего художественного отражения — за исключением редких глухих упоминаний»⁵. В «Весенней распутице» таким упоминанием являются «конные и пешие заставы здешних партизан», встреча с которыми в прозаической части романа *действительно* происходит, оказываясь сюжетно-фабульным поворотом в повествовании о судьбе доктора Живаго (ср.: «Близкий выстрел оглушил его. Доктор поднял голову, схватившись за поводья, и натянул их. <...> Поперек дороги, преграждая ее, стояли три вооруженных всадника» (IX, 16) [355]), а здесь дается в *потенциальном* измерении, как один из возможных вариантов течения будущей жизни. Нереализованность встречи с эпохой в лирическом нарративе маркирована ее помещением в мифологический контекст: в синтагматике предполагаемого события сопрягаются явления сказочного (*леший*) и конкретно-исторического (*партизаны*) миропорядка, воплощающие действие злых сил и в фольклоре, и в истории.

Такое акцентирование возможной встречи с персонифицированным злом сближает героя «Весенней распутицы» с ключевой романной ипостасью Юрия Живаго — Егорием Храбрым, о подвиге которого повествуется в центральном (13-м) стихотворении цикла «Сказка». «Человек верхом» здесь оказывается потенциальной предтечей «конного» в поэтической реконструкции истории (о сражении со змеем и спасении девы), в начале которой тоже рассказывается о его движении в пространстве сказочно-условной природы: «Встарь во время оно, / В сказочном краю / Пробирался конный / Степью по репью. // Он спешил на сечу, / А в степной пыли / Темный лес навстречу / Вырастал вдали. // Ныло ретивое, / На сердце скребло: / Бойся водопоя, / Подтяни седло. // <...> И забрел в ложбину / И лесной тропой / Вышел на звериный / След и водопой. // И, глухой к призыву / И не вняв чутью, / Свел коня с обрыва / Попойть к ручью» [605].

Фольклорно-мифологический вектор противостояния злу, который намечается, но не реализуется в поэтике рассматриваемого стихотворения, в «Сказке» становится ценностно-смысловой основой повествования и получает сюжетно-фабульное завершение. По сути, всадник в весеннем лесу — это сказочный конный, еще не осознавший своего бытийного удела, находящийся в точке предвосхищения грядущих событий. Имплицитно на это указывает само заглавие стихотворения: во внутренней форме слова «распутица» фоносемантически актуализируется значение «распутье» как точки совмещения возможных жизненных маршрутов и необходимости выбора одного из них.

Помимо движения в лесном локусе, признаком корреляции героев-всадников является «лошадь» («конь»). Как считает Е. Фарыно, в лирике Юрия Живаго «коннотации мотива коня соотносятся с преобразованием <...> лирического субъекта», актуализируя мифопоэтическую традицию (где «конь — психопомп, переносчик на тот свет»), а также «раннехристианский символ Христа»⁶. Соответственно, в «Весенней распутице» лошадь можно рассматривать как знак перемещения человека из бессобытийного мира природы в событийный универсум истории. Такое перемещение является онтологическим приближением к истине Воскресения Христова, которым преодолевается смерть и которое становится ценностно-смысловым центром пастернаковского романа.

Такая открытость событийности в ее экзистенциальном смысле утверждается в 9-й (финальной) строфе стихотворения:

Земля и небо, лес и поле
Ловили этот редкий звук,
Размеренные эти доли
Безумья, боли, счастья, мук [598].

Здесь пространственная перспектива «точки зрения» лирического повествователя расширяется до максимальных пределов. В фокус наррации помещаются не только «человек верхом» и его сказочно-природное окружение, но и Мироздание в целом. Весь универсум концентрируется на предчувствии грядущих свершений и онтологического изменения основ существования. Предчувствие перехода из бытия-в-природе в бытие-в-истории подчеркивается экзистенциальным ритмом человеческого самополагания в мире («Размеренные эти доли / Безумья, боли, счастья, мук»), к которым устремлено объективированное в героя «я» лирического повествователя.

Внешняя «незавершенность» фабульного ряда в нарративной структуре стихотворения «Весенняя распутица», таким образом, оказывается смысловым маркером начала уже не фикциональной фабулы художественного мира, а тех событийных перемен, в которые вовлекается и которые принимает поэтическое сознание Юрия Живаго. Предчувствие событийности, эксплицированное в сюжетном строении данного текста, индексирует его ценностный поворот к «установлению вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» (I, 5) [22].

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ О двухчастной последовательности поэтической тетради Юрия Живаго см.: Тюпа В. И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура // Вопросы литературы. 2011. Вып. 1. С. 388.

² Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. М., 2010. (Русская классика). Здесь и далее цитаты из романа Б. Пастернака приводятся по данному изданию с указанием страницы в квадратных скобках. В круглых скобках римской цифрой обозначена прозаическая часть романа, арабской — глава.

³ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 256–257.

⁴ Власов А. В. «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака: Сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст. Кострома, 2008. С. 49.

⁵ Тюпа В. И. Стихи Юрия Живаго и мегатекст о художнике и жизни // Пастернаковский сборник: статьи и публикации. I. М.: РГГУ, 2011. С. 279.

⁶ Faugno J. Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (Археопэтика «Доктора Живаго». 1) // *Zeszyty naukowe Wyższej szkoły pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Zeszyt 31 (12). Поэтика Пастернака – Pasternak's poetics. Bydgoszcz, 1990. S. 188.*

ИДИЛЛИЯ «НА СМЕРТЬ»: О ПОЭТИКЕ РОМАНА
А. П. ЧУДАКОВА «ЛОЖИТСЯ МГЛА НА СТАРЫЕ СТУПЕНИ»



Может ли идиллия одновременно быть элегией? К тому же идиллия в прозе? Роман-идиллия А. П. Чудакова первоначально назывался «Смерть деда». И в тексте описание смертей самых разных персонажей занимает большое место, не говоря уже о том, что сюжетную рамку романа замыкает поездка героя на похороны деда. Между воспоминаниями детства, когда «Дед был очень силен» (первая фраза романа) и последней сценой, где главный герой Антон расспрашивает родственников о деталях кончины («Сказал только что-то про немоту перед кончиною. Это стихи, Антоша?»¹), располагается весь текст книги. Ни о каких буколических событиях «мечтательного сельского быта» классической идиллии в Казахском городе Чебачинске предвоенной и военной поры XX века, речь не идет. Разве что отмечается нетронутая цивилизацией, удивительной красоты природа. Но, тем не менее, роман Чудакова — одно из самых светлых произведений русской литературы последнего времени. Не случайно он признан жюри конкурса «Русский Букер» лучшим русским романом первого десятилетия нового века. И, можно сказать, одним из самых сложных по построению и писательскому мастерству. Но почему же автор назвал его *идиллией*?

Чудаков не уточняет, что это — *идиллия в прозе*, как пушкинский *роман в стихах*, или поздняя прозаическая идиллия, как «Бежин луг» И. С. Тургенева.

Поэтика и художественная идеология романа уходит в доромантический период русской классической литературы, во время, предшествующее «школе гармонической точности» (определение Л. Гинзбург элегической школы русской поэзии). Художественные границы территории романа (по аналогии с книгой Н. Богомолова «Русская поэзия от Державина до Кибирова») можно обозначить как «Русская проза от Карамзина до Чудакова», роман-идиллия вбирает многие прозаические жанры.

В исследованиях *идиллии* большинство авторов сходятся в том, что жанр этот в канонической форме перестает существовать после Карамзина, и к 20-м годам XIX в., когда происходит жанровая перестройка лирики, сохраняется в виде «идейно-эмоционального комплекса», «концепции», следы которой обнаруживаются в произведениях самых разных жанров².

«...Это будет последний роман-идиллия — ностальгия по доиндустриальной эпохе, но не патриархальной, как у Ф. Искандера, а русско-интеллигентски-патриархальной, осколок XIX века» (544), — делает Чудаков запись в дневнике от 23 декабря 1996 г.

«Мир идиллии окончательно распадается с момента, когда предмет поэтической рефлексии становится *распадение единства природного и индивидуального, личностного бытия*. Именно на этом разделении строится внутренний мир элегии и дружеского послания, в которых идиллический мир выступает своего рода точкой отсчета»³. Чудаков создает роман о России, роман, в котором преодолено это распадение единства природного и индивидуального. «Ложится мгла на старые ступени» — роман памяти, которая воссоздает жизнь России в единстве всей культурной системы исключительно в истории, в семиосфере русской культуры.

Сложность семиотического кодирования романа состоит в двусоставном замысле, как это фиксирует в дневниках автор: «Попробовать написать историю молодого человека нашей эпохи, используя автобиографический материал, но не давая своего портрета» (502). «Детский мир не муссируется, не подчеркивается специально-детское восприятие — кому это интересно после Толстого? Мне интересен в герое не ребенок, а тот, кто запомнил взрослую жизнь 50 лет назад, т. е. запомнил уже — историю» (548). Показать органическую связь Деда и внука, не просто семейную связь, привязанность, а двойной портрет на фоне непрерывного исторического развития России за сто лет, то, как она сохранялась в обычной жизни — вторая задача романа. Этим определяется ряд структурных особенностей.

Хаосу и распаду противостоит образ Деда — праведника, живого носителя целостности русской истории и культуры, самим своим существованием отрицающего все сломы и искривления XX века. «Я и не ставлю цель показать эволюцию героя и проч. Я бы хотел чуть-чуть показать ту Россию, ту ее толщу, которую не описали эмигранты, потому что уехали, и не изобразили советские писатели, потому что было нельзя» (555). Чудаков берется изображать самые «глухие» года в русской истории — девяностые XIX века, тридцатые — сороковые XX-го, и в них самое будничное, рутинное и прозаическое: стирку, поход в баню. Критики романа, чьи отзывы Чудаков фиксировал в дневниках, считали, что «много провинциальной слесарно-портняжной лексики» (576), «иногда слишком много навоза и помета. В эти места надо делать интеллектуальные вставки» (577), «Жалко, что не изображены московские тусовки 70-х годов — только чуть» (577). Автор, любовно воспроизводящий предметный мир, не отклоняется на частности и не мельчит замысел романа.

Композиция глав складывается в сюжет этой «русской робинзонады». Чудаков следует логике развития лирики XIX века — на смену идиллии

пришла кладбищенская элегия, разного рода ужасы и «унылый романтизм».

В статье «Идиллический “ключ” к поэзии М. Ю. Лермонтова» В. И. Козлов и О. С. Мирошниченко справедливо отмечают, что «унылая» элегия нуждалась не столько в самом воспоминании, сколько в *жесте* воспоминания, а потому обходилась языком формул: «весна души», «златое время», «юность резвая» и т. д. Но в стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен» «в каркас “унылой” элегии на место воспоминания поставлен отделенный, но по-бытовому вещественный мир, который обращает на себя внимание своей бессобытийностью»⁴.

В романе «Ложится мгла на старые ступени» жанр позволяет соединить идиллическую картину и политическую инвективу. Жестами воспоминаний движутся события романа. Соседями семьи Антона автор делает ссыльных разных волн и судеб. Затерянный город Чебачинск становится прообразом России 30-х годов. Здесь и раскулаченные крестьяне, и ссыльные немцы, и чеченцы с ингушами. Концепция романа вырастает из точности и узнаваемости бытовых деталей. Они точечны, но они «держат» облако воспоминаний.

Бытовая сторона идиллии позволяет А. П. Чудакову сделать роман необыкновенно информативным. Автор с упоением описывает различные умения — как копать землю, как готовить вакуу или стирать и крахмалить белье на морозе, как пользоваться (о чем знала любая воспитанница института благородных девиц) столовыми приборами из девяти предметов, как запрягать лошадь, как «править» опасную бритву или правильно растапливать печь. Любая хорошо сделанная работа — вызывает у Чудакова уважение, если не восхищение. Но за всем этим встает картина России, которую большевики отбросили на уровень натурального хозяйства XVIII века. Опирается можно было только на семью. Выживали только семьи, в которых хранилась память разных культур, разного частного опыта: от сельскохозяйственного — до кулинарного, от сапожного — до лингвистического. Советская власть уничтожила старую Россию дотла. «Как-то граф рассказал о своей летней поездке по бывшим своим именьям — знал, конечно, что там колхозы или совхозы, но надеялся, что от усадеб что-то осталось. Не осталось ничего. Местоположение бывших своих вилл он, как Шлиман, угадывал по реке, холмам, остаткам парков» (320).

Речь автора-рассказчика полна неожиданных метафор («как Шлиман») которые не позволяют сближать ее с монотонностью бытописательского повествования физиологического очерка. Она выстроена с виртуозным блеском. Антон обладает феноменальной памятью, и Чудаков с тонкой иронией позволяет звучать в романе индивидуальным лексическим интонациям, языковым клише, риторическим оборотам, целым текстам, типа советов

отрывного календаря: «Не ложитесь в постель с обутыми ногами и в платье» или «Соблюдение правил личной гигиены повысит вашу производительность труда»... «К концу чтения хохот усиливался. Не смеялся только один человек — Стенбок-Фермор. Он, напротив, делался печален и говорил горько: “Несчастливая страна. Бедный народ”. Или что-нибудь уж совсем непонятное: “Рекомендация интеллигенции мыть дурно пахнущие ноги в национальном масштабе. И это страна Достоевского и Чехова”» (234).

Язык автора прозрачен и оригинален без нарочитости. Коренные народные выражения, вроде «стала худа до прозрачности — пройди свет» (14), советский новояз, речь бабушки про «бальное платье, отделанное панделочками из топазов» или о правилах использования визитных карточек. «От бабки он впервые услышал про пряженцы, мнишку в сметане, утрибку, пундики, кои потом нашел у Гоголя и понял, что для него они все не были экзотикой» (24).

Книга отличается подлинноэпическим размахом, точностью исторических оценок. Но Чудаков не обозначил жанр романа ни как роман-эпопею, ни как роман воспитания, ни как роман «борьбы за наследство». Думается, что помимо художественной идеологии, идиллического субстрата в видении мира героем, для автора существенна такая память жанра, как его объем. *Идиллия* — маленькая картина. Большой роман Чудакова выстроен из маленьких картин.

Благодаря этому текст романа достигает такой степени концентрации, какая бывает в стихах и в малых формах прозы, хотя автором, повторяю, заявлен роман. «Ложится мгла на старые ступени» не имеет классической фабулы, распадается на серию кратких новелл-историй. Эта тенденция к минимализации, характерная для прозы XX века, диктует особенности построения романа. «В малых формах, — пишет Е. В. Капинос, исследовавшая малые формы поэзии и прозы Бунина, — сюжет может быть почти не прописан (при этом событийность остается), но автор волен, например, прибегнуть к “пунктиру”, пропуская отдельные сюжетные звенья, или остановиться на описании внутренней, эмоциональной стороны события. <...> Автор держит в своих руках не нити действия, а эмоциональный ореол описываемого, и этот ореол окутывает каждого персонажа, то приближая его к автору, то отдаляя от него. В приближениях и отдалениях от авторского “я” и состоит сюжет небольших по объему произведений, проникнутых лирическими интенциями»⁵. В романе Чудакова все персонажи возникают вокруг двух центров — лирического героя, Антона, alter ego автора и Деда. Сюжетная кульминация — эпитафия в главе «И все они умерли...» о посещении кладбища и могилы деда. «Здесь лежит тот, кого он помнит с тех пор, как помнит себя... любой день детства не вспоминаем без него. И без него я был бы не я. Почему я, хотя думал так всегда, никогда это

ему не сказал? Казалось глупым произнести «Благодарю тебя за то, что...». Но гораздо глупее было не произнести ничего... Как, наверное, огорчился дед, что его внук поддался советскому вранью. Дед, я не поддался! Ты слышишь меня? Я ненавижу, я люблю то же, что и ты. Ты был прав во всем!» (493–494).

Все остальные персонажи ненадолго появляются на авансцене.

Населяют роман люди особенные. Всех их отличает необыкновенная сопротивляемость тяготам и трагизму жизни и стойкость, проистекающая из чувства долга и веры. «Поскольку было ясно, что рано или поздно все должны попасть в лагерь или ссылку, живо обсуждался вопрос, кто лучше это переносит. Племянник графа Стенбок-Фермора, отрубивший десять лет лагеря строгого режима на Балхаше, считал: белая кость. Казалось бы, простонародью (он был второй человек, употреблявший это слово) тяжелый труд привычней — ан нет. Месяц-другой на общих — и доходяга. А наш брат держится» (32). Не только особенной силой моральной, но и физической наделены герои Чудакова. Дядя Лёня прежде, чем построить землянку из выделенных ему на железной дороге списанных шпал, «сам перетаскал с путей, где их заменяли, на плече, за пять километров (“на избенку эту бревнышки он один таскал сосновые”), был силен, в деда» (20). Также и женщины — тетя Таня, после ареста мужа устроившаяся дояркой, доила 40 коров, отчего пальцы у нее были кривые, но необыкновенно сильные. Бабушка, выпускница института благородных девиц, стирала белье на 11 человек и готовила на всю семью.

Роман «Ложится мгла на старые ступени» имеет сильную лирическую интенцию. Заглавие романа — строка стихотворения Блока «Бегут неверные дневные тени», посвященного С. Соловьеву 4 января 1902 г. Старые ступени — ступени храма, камень, «одетый страшной святостью веков»⁶. Эта интенция, «чужое слово» в романе — тема христианства и церкви. О них Чудаков не говорит специально, в романе почти нет рассуждений на церковные или теологические темы. Но эта сюжетная линия, главная в романе, прочерчена стихотворным пунктиром. В прозе она скупо присутствует в тексте и также отмечена особой лексикой — например, в виде ироничного объяснения дедом незнакомого слова «местоблюститель», которое Антон прочитал как «мостоблюститель». После этого мальчик Антон сообщает о том, что дед спорил с бородатым гостем о возвращении патриаршества. А в конце романа — итог жития Деда, отошедшего, как и положено праведнику, в Страстную неделю. «Дед умер накануне Пасхи... В последний приезд Антона сказал: умереть под пасху, в Великую неделю» (485).

Последняя строка романа: «Немота перед кончиною подобает христианину»⁷ — цитата из стихотворения Некрасова «Орина, мать солдатская».

Замкнутые этими строчками Блока и Некрасова, все истории, люди, бытовая мозаика, весь мир романа, обретают целостную раму. Понимание времени, жизни, назначения человека в романе-идиллии Чудакова, — всё это принизано светом христианской системы ценностей. И получается, что всё, воспроизведенное и изложенное в романе, имеет, как на картинах XVIII века, один источник света. Это — Память смертная.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени : роман-идиллия. М. : Время, 2014. С. 500. Далее цит. по этому изд. указанием страницы в скобках.

² См.: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб. : Академический проект, 2000; Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVIII первой трети XIX в. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000; Козлов В. И., Мирошниченко О. С. Идиллический «ключ» к поэзии М. Ю. Лермонтова // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2014. № 4. С. 12–25.

³ Дарвин М. Н., Магомедова Д. М., Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И. Теория литературных жанров. М. : Академия, 2011. С. 109.

⁴ Козлов В. И., Мирошниченко О. С. Идиллический «ключ» к поэзии М. Ю. Лермонтова. С. 14.

⁵ Капинос Е. В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). Новосибирск : Открытый квадрат, 2012. С. 5–6..

⁶ Блок А. Стихотворения. 2-е изд. Л. : Сов. писатель, 1955. С. 67. (Б-ка поэта. Больш. сер.).

⁷ Некрасов Н. А. Стихотворения : в 3 т.. 3-е изд. Л. : Сов. писатель, 1956. Т. 1. С. 295. (Б-ка поэта. Мал. сер.).

Д. А. Маслеева

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В СТИХОТВОРЕНИИ БЕЛЛЫ АХМАДУЛИНОЙ «НОЧЬ ПОД РОЖДЕСТВО»



Стихотворение Беллы Ахмадулиной «Ночь под Рождество» входит в авторский цикл «Возле елки» (1999). К этому циклу уже обращались исследователи, на что указывает М. С. Михайлова в статье «Амбивалентность творчества в лирическом цикле Беллы Ахмадулиной “Возле елки”»: «По утверждению американской исследовательницы Кристин Райдел, акт написания стихотворений о языческих богах и языческом же Божестве — Елке — в рождественский Сочельник самой Ахмадулиной представляет-

ся греховным»¹. Мы сосредоточили внимание на интерпретации одного из стихотворений цикла, отчасти продолжая размышления литературоведов об амбивалентности творчества в сознании лирического «я» Ахмадулиной, но акцентируя главным образом функцию элементов фольклорной системы в тексте: прослеживая в нем трансформации поэтики календарной обрядности.

Выявлению религиозных мотивов в лирике Беллы Ахмадулиной посвящена одна из глав книги Т. В. Алешки «Творчество Ахмадулиной в контексте традиций русской поэзии»: «Отношение Ахмадулиной к ценностям христианской традиции, ее религиозное чувство претерпело эволюцию на протяжении творчества. <...> Приближение к осмыслению религии осуществляется у Ахмадулиной через чувство ответственности перед своим Даром»². Автор книги предпринимает попытку продемонстрировать, как в ахмадулинской поэзии «более или менее произвольно конструируется сознание, приближенное к религиозному», замечая при этом, что «часто “таинственное” отождествляется с “религиозным”» (46).

Объектом внимания В. Зубаревой также становится библейский контекст: «Почти любое стихотворение Ахмадулиной, включающее дату как часть поэтического текста, построено по схеме таинства: зримая его часть связана с конкретикой отдельного дня, а оборотная восходит к библейским образам, событиям и фигурам...»³.

Нас же будет интересовать не проблема осмысления религии и отражения религиозного понимания мира в целом в поэзии Ахмадулиной, а конкретнее: воплощение именно рождественского сюжета в его взаимодействии со святочным сюжетом на примере стихотворения «Ночь под Рождество». Мы рассмотрим, как осуществляется это взаимодействие и как в связи с этим организуется в тексте пространство творчества.

Художественное время в рассматриваемом стихотворении — Рождественский сочельник, о чем, в продолжение его названия, говорят первая строфа («Как ни живи — вестей, с небес сошедших, / день важно полон, занятый собой. / В краю, чужом иным краям, — сочельник / благовестил Елоховский собор»⁴) и дальнейшее развитие лирического сюжета. Сочельником в православии, как известно, начинаются святки — дни от Рождества Христова до праздника Богоявления, которые отмечаются в честь рождения и крещения Христа. У Беллы Ахмадулиной святки упоминаются наряду с Рождеством: «Мы — попрошайки, с нас и взятки гладки, / да будут святки воздаяньем нам: / колядовать — изнанкой вверх, загадки / загадывать грядущим временам» (394). Святочный сюжет⁵ в стихотворении представлен, прежде всего, обрядом колядования, и помимо временных характеристик («сочельник» и «святки») возникает следующая: «ждет Коляды отдельный календарь» (394). Святки, будучи связанными с библейскими

событиями, восходят между тем к язычеству, многие святочные обряды уцелели от языческих празднеств. Так, Коляда — традиционный праздник языческого происхождения у славянских народов⁶ (Коляда — влиятельное божество / солнце-младенец / воплощение новогоднего цикла, олицетворение праздника...), позднее приуроченный ко времени празднования Рождества и святок. Год открывался исполнением колядных песен или колядок — величальных песен, песен-заклинаний благополучия в грядущем году. В ночь перед Рождеством и под Новый год колядовщики собирались вместе, кого-либо обряжали в вывороченный тулуп (поэтому в рассматриваемом стихотворении: «колядовать — *изнанкой вверх*») и ходили от избы к избе, пели величальные песни хозяевам, за что получали угощение. Далее: «...*загадки / загадывать* грядущим временам» — в святочный период тоже широко бытовавшее в крестьянской среде занятие, истоки которого восходят к древности. У Ахмадулиной отражается связь языческой и христианской культуры (напомним: народные обряды сочетали в себе языческую и христианскую символику). В стихотворении соседствуют христианские образы, предметы христианского культа, функционирующие и в языческих обрядах (*соборный благовест, звезда, пост, Младенец осиянный, трикирий, Вифлеем, Нил Сорский*) и языческие (*Коляда* и всё, что с этим образом связано). Таким образом, хотя Коляде, по Ахмадулиной, и отведен «отдельный календарь», этот временной промежуток органично вписывается во «всеобщее» (христианское) время — так что оппозиции, в сущности, не возникает. Это соответствует традиционным народным представлениям.

Заметим, что именно время святок, *колядования* оказывается для лирической героини временем творчества: «Младенца осиянного восславить — / трикирий возожгу, перо возьму» (394). *Перо* здесь — атрибут поэта, как и *трикирий* — трехсвечник, который одновременно и предмет христианского культа, и принадлежность поэта. Заметим, что итогом творчества в данном случае становится не восславление «осиянного младенца» (Христа), а колядки: «Но меня гололед / с прямопутку совлек. <...> Наперед Рождества / к нам пришла Коляда» (394). Поэт в определенном смысле проходит обряд колядования, но — на бумаге. Так рождается своего рода «текст в тексте».

Ахмадулининские «колядки» содержат традиционный для песен в северных областях припев: «виноградье наливное, / красно-зелено мое» (*коляда, виноградье, осень* — варианты названий обрядовых песен в разных географических областях). Следовательно, у Ахмадулиной представлен тот случай, когда «коляда» и «виноградье» совмещались, смешивались, а это вполне могло происходить. В продолжение сказанного отметим, что в художественной системе Беллы Ахмадулиной одним из ключевых яв-

ляется образ *сада*, а в древнерусском языке «виноградом» называли *сад* (см. последнюю строфу: «Ты в мой *сад-вертоград* / приходи, вертопрах»). Обрядные песни состояли из благопожелания и требования подаяния. Отчасти это отражено в рассматриваемом тексте: «Ты меня не виновать, / одари, овиноградь» (394).

Традиционна также формула: «Наперед Рождества / к нам пришла Коляда». В сочетании оригинального авторского слова и традиционных для обрядовых песен формул, как представляется, отражается особенность творческого почерка поэта: аналогичное соединение фольклорного и авторского слова обнаруживаем в последней строфе: «Святкам рад снегопад — / синеват, сыроват. / Черт крутил и вертел — / наперед Рождества / нам звезду и вертеп / Коляда принесла» (397). Обратим внимание на смену «ролей»: лирическая героиня выступает уже в функции не «колядующей», а «хозяйки»: «Ты в мой сад-вертоград / приходи, вертопрах. / Выпросить — не воровать, / сыпь в ладони, виноградь». / Ты ко мне — колядовать, / я к тебе — околдовать» (397) <*вертопрах* — легкомысленный, ветреный человек>.

Вероятно, таким образом в стихотворение вводится любовный сюжет, поскольку первоначально *виноградья* были свадебными песнями, а в любовных песнях образ *винограда* — один из самых распространенных. В народных колядках тоже мог реализоваться любовный сюжет, но выразился он иначе.

Таким образом, «колядки», представленные у Беллы Ахмадулиной — это не классические колядные песни, а стилизации, в которых воссоздается атмосфера святок. Поэт отсылает читателя к определенному жанру, сохраняя свойственную этому жанру форму (размер, смежную рифму, раешный стих). Однако в целом колядка функционирует здесь не как обрядовая песня, предполагающая планирование будущего благополучия, а, скорее, как текст, в представлении лирической героини воплощающий дух старины, что созвучно ее (героини) эмоциональному состоянию. Не случайно с *виноградьем* соседствует сказочный образ *моря-окияна*: «Как мной любимо это виноградье! / Ему соплещет море-окиян» (395) — не только передающий, но и усиливающий суть старины, старинных сказок.

Для творчества Беллы Ахмадулиной характерны фольклорные стилизации, фольклорные вкрапления, поскольку всегда первично для нее Слово, вбирающее в себя опыт традиции, в том числе и фольклорной. С народным словом Ахмадулина напрямую соприкасалась, например, в 80-е гг., когда она жила на Севере, в Вологодской области, в селе Феропонтово, где ей сдавала избу старенькая тетя Дюня: «...песни тетя Дюня певала долгие, прекрасные, я их повторить не могу, но протяжная тень их жива и в уме и слухе»⁷.

Фольклорные элементы проникают в поэтические тексты Ахмадулиной и опосредованно: через литературу. Не случайно в анализируемом стихотворении появляется образ Н. В. Гоголя, и содержатся отсылки к его произведениям, прежде всего, к «Вию» и «Ночи перед Рождеством» (например, образ черта, укравшего месяц). Таким образом, Гоголевский текст явлен как некое первоначало текста Ахмадулиной: «Где сотворивший лютый мой букварь? / Как чист опалы снег, куда он сослан: / в утайку сквера, но на свой бульвар» (397). Название стихотворения «Ночь под Рождество» также отсылает к Гоголю.

Выше мы отметили, что период святок, колядования — это для лирической героини Ахмадулиной время творчества. Именно тогда в ее сознании возникает Гоголь: «...Дозволил черту Гоголь / попрыгивать и помовать хвостом» (395), — в противопоставление этому времени отнюдь не церковного календаря (с ним, как отмечено, напротив, существует тесная взаимосвязь), а тот период советской эпохи, когда: «Под пристальным проклятьем атеизма / ребенка лишний прорастал побег» (395), «взамен звезды — кощунства наконечник, / чтоб род людской забыл про Вифлеем» (396), «ознобно дед-морозны дяди, / влекущие в загробье хоровод» (396). Как видим, в новых условиях эпохи эволюционируют традиционные образы ели и хоровода. *Ель* в сознании лирической героини — рождественское «возлюбленное древо», увенчанное звездой («Елка как стержневой мотив данного цикла несет в себе многовалентную семантику, он объединяет в себе языческую и христианскую символику — языческое Божество, Божье дерево, воплощение “детского” времени, детской чистоты и сострадания...»⁸), но это не соответствует представлениям советской эпохи, когда новогодняя елка утратила прежнее обрядовое значение. Советский хоровод также не воспринимается лирической героиней как традиционный хоровод, а приобретает негативную окраску. Выжить в «смутном времени» ей позволяют книжная культура, литературная и фольклорная традиции: «...заглушает гогот / хранитель сердца, ветхий книжный шкаф. / Коль с Пушкиным — в родных соседях Гоголь, / всё минет, обойдется как-никак» (396), «Черт месяц взял! Зато кузнец Вакула / летит по черевички в Петербург» (396). Это помогло лирической героине выжить еще в войну, «в без-ёлочной тоске эвакуации» (395), когда она была ребенком: «Среди детей, терпеть беду умевших, / когда войны простерлись времена, / в повалке и бреду бомбоубежищ / бубнила “Вия” бабушка моя. / Вий, вий, война. Но таинство — мое лишь» (395). Книжное слово, по сути, полностью замещало собой «обрядные» действия, невозможные в сложившихся исторических условиях.

Таким образом, в стихотворении важным оказывается осмысление не столько календарной обрядности, сколько «изменяющегося» от эпохи к эпохе «новогоднего» времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Михайлова М. С. Амбивалентность творчества в лирическом цикле Беллы Ахмадулиной «Возле елки» : [Электрон. ресурс] URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D0%BC%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B02011.pdf> (дата обращения: 02.02.15).

² Алешка Т. В. Творчество Б. Ахмадулиной в контексте традиций русской поэзии. Минск : БГУ, 2001. С. 46. Далее цит. по этому изд. с указанием страниц в скобках.

³ Зубарева В. К. Тайнопись: Библейский сюжет в поэзии Беллы Ахмадулиной 80-х годов // Новый мир. 2013. № 8. С. 150–158.

⁴ Ахмадулина Б. А. Полн. собр. соч. в одном томе. М., 2012. С. 394. Далее стихотворение цит. по этому изд. с указанием страниц в скобках.

⁵ О календарных сюжетах см.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы : экспериментальное издание / авт.-сост. Е. В. Капинос, Е. Н. Проскурина. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2006. Вып. 2. С. 394.

⁶ См. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865–1869. Т. 1–3 : [репринт изд.]. М., 1994.

⁷ Ахмадулина Б. А. Нечаяние // Ахмадулина Б. А. Много собак и Собака : рассказы, воспоминания, эссе. М. : Эксмо, 2005. С. 723.

⁸ Михайлова М. С. Указ. раб.

Т. В. Зверева

ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В «ИЮЛЬСКОМ ДОЖДЕ» МАРЛЕНА ХУЦИЕВА

Перед какой неизвестною зимой
Каких еще невзгод и потрясений...
А. Твардовский

Все возрастающий интерес к культуре 1960-х гг. обусловлен типологическим сходством оттепельной эпохи с процессами, происходящими в современном мире: свобода слова, обретенная интеллигенцией в конце 1980 – нач. 1990-х гг., на рубеже тысячелетий вновь уступила место «слову с оглядкой», а вера в возможность построения демократического государства в очередной раз сменилась горьким разочарованием.

«Застава Ильича» и «Июльский дождь» Марлена Хуциева — своеобразная диалогия о поколении людей, возвращенных оттепелью и вынужденных ощутить холод окружающего мира. Как известно, в 1964 г. «Застава Ильича» не была принята властью: высказывание Н. С. Хрущева

в адрес фильма предопределило его трудную кинематографическую судьбу. С «Июльским дождем» дело обстояло сложнее. Эта картина подверглась критике прежде всего со стороны кинематографического сообщества, не принявшего его повторности по отношению к предшествующему фильму¹. Однако с течением времени стало ясно, что многочисленные отсылки к «Заставе Ильича» были осознанной авторской стратегией Хуциева. «Застава Ильича» и «Июльский дождь» — это кинотексты-двойчатки, неразрывно связанные между собой.

Сегодня художественный феномен М. Хуциева требует не только киноведческого, но и литературоведческого изучения. Белла Ахмадулина назвала Марлена Хуциева «пушкинским человеком», имея в виду не только картину «Бесконечность» (1991), но и внутреннюю ориентацию творчества режиссера на пушкинскую традицию. Вместе с тем «Июльский дождь» Марлена Хуциева — один из самых пронзительных чеховских фильмов. Связь с миром А. П. Чехова обнаруживается прежде всего на уровне построения конфликта, точнее — его кажущегося отсутствия². Удивляет, что до настоящего времени кинокритики не обратили внимания на очевидную близость этого фильма поэтике поздней чеховской прозы и драматургии. Тем более, что сам режиссер неоднократно указывал на это: «Принцип его [Чехова] драматургии мне близок. Меня всегда привлекала некоторая размытость действия. Еще в дипломной работе я снимал сцены, в которых вроде бы ничего особенного не происходит, — идет комсомольское собрание, пришла повестка, провозжают в армию. Меня всегда привлекали среда, настроение. Во всех моих фильмах есть в этом смысле что-то общее, как мне кажется»³ [11]. Знаменательно, что замысел последнего фильма режиссера («Невечерняя») связан с жизнью Чехова. Смена пушкинской парадигмы — чеховской показательна: она объясняет не только эволюцию авторских взглядов Хуциева, но и развитие отечественного кинематографа 1960–1970-х гг.

Чеховский код эксплицирован в «Июльском дожде». Важнейший для понимания замысла картины разговор *Лены с матерью* ведется на фоне радиозаписи спектакля «Три сестры». Если на протяжении всего предшествующего сюжета герои картины не обращали внимания на говорящий транзистор, то в данной сцене *мать* слушает спектакль и вспоминает о его посещении. Голоса чеховских героев то приближаются, то почти исчезают: слышен голос Чебутыкина, принесшего весть о гибели Тузенбаха; различимы слова Маши («О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем, навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...»); наконец, сквозь шум эфира пробиваются последние слова Ольги («Если бы знать, если бы знать!»). Драматизм чеховского финала ведет к переосмыслению диалога *матери и дочери*.

За внешними необязательными фразами скрывается внутреннее понимание, что жизнь не складывается и, быть может, не сложится никогда... Таким образом, Хуциев возвращает в русскую культуру «чеховскую ситуацию» — из разряда онтологических. Человек Чехова метафизически не сбывался в мире, и эта принципиальная невоплощенность субъекта в бытии пересекается с общим настроением «Июльского дождя».

Отсылка к постановке «Трех сестер» значима еще в одном аспекте. Этот спектакль стал одной из легенд Художественного театра. Собрав звездный состав актеров (Н. Хмелев, К. Еланская, А. Тарасова и др.), В. И. Немирович-Данченко предложил принципиально новое видение пьесы, акцентировав ее интонационный строй. Особенно поразила современников интерпретация образа Тузенбаха в исполнении Николая Хмелева⁴. Важно, что *мать* говорит о предвоенном спектакле 1940 года, в то время как зритель слышит фрагменты постановки 1947 года, где роль Тузенбаха играл П. Массальский. Ко времени записи спектакля Хмелева не было в живых (прославленный актер умер внезапно, прямо на сцене, во время репетиции). В 1943 году ушел из жизни и Немирович-Данченко... За воспоминаниями *матери* — не только ностальгия о молодости, но и не отпускающая боль, связанная с неожиданной кончиной *отца Лены*. Но об этом *мать* ничего не говорит⁵.

Новаторство Чехова заключалось в том, что высказыванию придается не свойственная ему функция: слово не совпадает с реальностью ситуации, скорее, уводит от нее, нежели ведет к ней. Хуциев выстраивает диалог в чеховском ключе: смысл рассматриваемого эпизода располагается за пределами произнесенных слов. Отрыв слова от своего исходного значения становится структурным принципом поздней чеховской драматургии.

На наш взгляд, драма «Три сестры» определяет смысловое движение не только рассмотренного выше эпизода, но и картины в целом. Обращает на себя внимание общность эмоциональной палитры чеховской драмы и хуциевского фильма. Одним из значимых мотивов в «Трех сестрах» — мотив холода. Пьеса начинается с упоминания весны («...в Москве уже всё в цвету, тепло, всё залито солнцем» [12, т. 7, 247]), а заканчивается ожиданием зимы («Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом...» [там же, 311]). Своего абсолюта низкие температуры достигают в репликах Феропонта: «Сейчас швейцар из казенной палаты сказывал... Будто, говорит, зимой в Петербурге мороз был в двести градусов <...> Две тысячи людей померзло будто. Народ, говорит, ужасался. Не то в Петербурге, не то в Москве — не упомяну» [там же, 305].

Несмотря на летнее название, «Июльский дождь» — самая холодная картина Хуциева: осенние эпизоды в фильме преобладают, герои кутают-

ся в куртки и плащи, а зрителя не покидает ощущение холода. Интересно, что в характеристике Володи, данной ему Аликом, появляется слово «морозоустойчив». Кульминация «температурного сюжета» — это близкая к финалу сцена на пляже. Бессолнечное море холодно и неприступно, а безлюдность пляжа еще более усиливает тему разъединенности. Если в чеховскую Москву не едут, то в хуциевское море не входят. Обращаясь к «Заставе Ильича», Е. Марголит пронизательно писал, что «от начала к концу фильма пространство становится всё менее наполненным, появляется не ощущение, а, скорее, предощущение его разреженности» [6, 410]. Это наблюдение всецело применимо и к картине «Июльский дождь». Заключительное объяснение героев происходит на фоне видимого из окна снежного пейзажа, и этот лежащий на крышах домов снег красноречиво говорит не только о «замороженности» чувств, но и о конце оттепели⁶.

«Закон вычитания» всецело определял настроение чеховской пьесы. Характерно, что именно в «Трех сестрах» драматург разворачивает тему ухода (вспомним символический завет Чебутыкина, данный им Андрею: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше»⁷ [12, т. 7, 302]). Чеховские «уходы» неразрывно связаны с темой времени: «...а время идет, и всё кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь всё дальше и дальше, в какую-то пропасть» [12, т. 7, 291]. Хуциев не случайно «цитирует» финал «Трех сестер», где слова «уход» и «смерть» взаимозаменяемы: «Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем, навсегда...». В отраженном виде эти мотивы дважды варьируются в песнях Булата Окуджавы и Юрия Визбора:

Всегда мы уходим,
когда над землю бушует весна.
И шагом неверным
по лестничке шаткой (спасения нет)...
Лишь белые вербы,
как белые сестры, глядят тебе вслед.
Лишь белые вербы,
как белые сестры, глядят тебе вслед⁸ [8, 220].

Скрипят под ногами ступени,
Мол, прожил — и всё стороной.
Скрипят под ногами ступени,
И годы висят за спиной⁹.

Знаменитые проходы героев в «Заставе Ильича» обернулись уходами в «Июльском дожде», ставшем одним из самых пронзительных советских фильмов о времени человеческой жизни. Показательно, что камера с первых кадров фиксирует свой взгляд на «временных объектах»: идущая

сквозь толпу героиня мельком смотрит на ручные часы, затем проходит мимо магазина «Часы», наконец, пережидает дождь около рекламы часов. Этот подчеркнуто символический видеоряд сопровождается слышимым из транзистора голосом диктора, сообщающим точное время в прямом эфире. Знаменитые «бесцельные проходы» хуциевских героев призваны запечатлеть «чистое время» — ухватить движение мира вне субъективности человеческого взгляда¹⁰.

Осмысление времени у Хуциева связано и с переосмыслением категории будущего. В «Июльском дожде» тревожным оказывался не столько настоящий мир, сколько тот образ зыбкой реальности, который возникал вслед за различными словами чеховской Ольги: «О если бы знать, если бы знать!» [12, т. 7, 311]. В фильме разрушен основополагающий для советской эпохи миф о поступательном движении человеческой жизни. Как известно, советская идеология уходила от настоящего, делая его «невидимым» и «неразличимым». Взгляд власти был неизменно обращен в идеальное (прогнозируемое) будущее, и именно этот механизм обеспечивал ее относительную устойчивость. В «Июльском дожде» будущее уже ничего не обещает, и даже завершающая фильм встреча ветеранов у Большого театра уводит зрителя скорее в прошлое, нежели в будущее.

Влияние чеховской драматургии особенно проявлено на коммуникативном уровне. «Лучшие моменты в фильме — паузы», — пронизательно писали критики после выхода картины. Однако поначалу многочисленные паузы не были восприняты как конструктивный элемент. Подлинный смысл происходящих в фильме событий расположен за пределами слов. Причины, породившие утрату доверия к прямому высказыванию, были идеологическими. К сер. 1960-х гг. стало очевидно, что эпохальным чаяниям не суждено сбыться. В советском кинематографе тенденция к аннулированию слова была намечена А. Тарковским еще в «Андрее Рублеве»: данный героем обет молчания символизировал разрыв с неподлинной в своей основе реальностью. Обращение к историческому прошлому в фильме Тарковского отчасти снимало вопрос о настоящем.

В «Июльском дожде» дана ситуация распада смысла в современном зрителю мире. «Мне надоел этот всеобщий трёп, где слова ничего не значат», — с тоской произносит Лена. Драматизм хуциевской картины связан не столько с любовным сюжетом, сколько с обесмысливанием привычных слов и форм жизни. «*Не верьте* погоде, / когда затяжные дожди она льет, / *Не верьте* пехоте /, когда она бравые песни поет, / *Не верьте, не верьте, не верьте*, / когда по садам закричат соловьи» [8, 220], — слова из песни Булата Окуджавы обнажают исходную интенцию художественного мира Хуциева. Чем ближе к финалу, тем более откровенно звучит тема неподлинного слова. Именно поэтому решающее объясне-

ние героев оборачивается тем, что Лена не в состоянии подобрать верные слова: «Мне страшно, Володя... Я, наверное, никогда никому не сумею объяснить, почему, несмотря на все твои прекрасные качества, я не пойду за тебя замуж».

Трансформация коммуникативного плана неизбежно влекла за собой актуализацию визуального плана. При этом зрительные образы обретали самостоятельное бытие и не соотносились ни со звучащей речью, ни с музыкой. «Почему бесцельное блуждание аппарата по московским улицам сопровождается мелодией Баха?» [13] — задавал вопрос Р. Юрнев. На этот аспект обратил внимание и Л. Аннинский: «...дисгармония изображения и музыки. Торжественный марш Бизе не вяжется с этой спешащей толпой. Она не вяжется с ним. Музыка сама по себе» [1]. Смысл хуциевского эксперимента проясняется только сегодня. Внутренний механизм кинематографического языка Хуциева точно поняла И. Изволова: «Зрительный образ отрывается от предмета. Нечто подобное происходит и со словом. Это не метафора и не злопов язык, а именно разрыв слова со значением» [5, 168]. При этом дискредитация слова в «Июльском дожде» обернулась окончательной победой иконического языка. Искомые зрителем смыслы располагаются за пределами слова — в плоскости изображения.

В «Июльском дожде» героиня мучительно ищет смысл, не приемля условности форм. Хуциев ставит под сомнение значимое для шестидесятников пространство культуры. Сопоставление «Июльского дождя» с «Заставой Ильича» позволяет обнаружить эволюцию авторской идеи. Если в «Заставе Ильича» пространство культуры было заведомо спасительным, то в «Июльском дожде» оно обнаруживает свою принципиальную ущербность. Символично, что Лена работает в типографии, где огромные станки воспроизводят оттиски великих живописных полотен. Напомним: в предшествующем фильме героини посещали Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, и камера запечатлевала подлинные картины. Живые голоса поэтов в Политехническом («Застава Ильича») уступают место звукам, раздающимся из транзистора («Июльский дождь»). Иными словами, зритель всякий раз имеет дело с вторичностью артефактов.

Один из самых ярких примеров вторичности культурного пространства — эпизод, в котором Лена с Володей идут вдоль длинного забора. Бросаются в глаза двенадцать афиш с названиями фильмов: «Пароль» (1967), «Мсье Жак и другие» (1964), «Погоня» (1962), «Вниманию граждан и организаций» (1965), «Заговор послов» (1965), «Загородный пассажир» (1959), «Акваланги на дне» (1965), «Простите, вас ожидает смерть» (1965), «Совесть» (1965), «Чужое имя» (1966), «Летние рассказы» (1958), «Петух» (1965). Имена режиссеров Р. Василевского, В. Исакова, Н. Ро-

занцева, Е. Шерстобитова, К. Мгеладзе, Х. Агаханова, Н. Зелеранского и пр. составляют явно не первый ряд советского кинематографа. Чтобы обнажить смысловой механизм данного «видеоряда», назовем 12 фильмов, которые могли бы быть тогда на афишах: «Иваново детство» А. Тарковского (1962), «Я шагаю по Москве» Г. Данелии (1963), «Тени забытых предков» С. Параджанова (1964), «Живет такой парень» В. Шукшина (1964), «До свидания, мальчики» М. Калика (1964), «Гамлет» Г. Козинцева (1964), «Первый учитель» А. Кончаловского (1965), «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичюса (1965), «Берегись автомобиля» Э. Рязанова (1966), «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» Л. Гайдая (1966), «Крылья» Л. Шепитько (1966), «Айболит-66» Р. Быкова (1966). Это далеко не полный перечень подлинных киношедевров, появившихся в те годы. Если учитывать, что советское кино именно 1960-х годов достигло мировых высот, то в афишном ряду фильма видится определенная режиссерская стратегия. Первичная функция этих афиш — отражение не реального историко-культурного процесса (как это было в «Заставе Ильича»¹¹), а внутреннего состояния героев — той абсолютной пустоты, которая их заполняет¹².

Противопоставление истинного и ложного проходит через всю картину Марлена Хуциева, и здесь режиссер вновь вплотную приближается к чеховским откровениям. В «Трех сестрах» героини так же остро ощущали нехватку смысла: «Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?» [12, т. 7, 272]. На протяжении всей пьесы Чебутыкин настойчиво повторяет мысль о неподлинности человеческого бытия: «...может быть, я и не существую вообще, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (*Плачет.*) О, если бы не существовать» [12, т. 7, 285]; «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» [12, т. 7, 287]; «Это только кажется... Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно!» [12, т. 7, 301]. Москва, к которой отчаянно тянутся сестры, — это прежде всего пространство смысла, но оно расположено за пределами мира, данного героям. Та же невозможность дотянуться до «своего» мира и «своего» смысла прослеживается и в «Июльском дожде». Вот один их характерных диалогов Лены и Алика:

- А где ваша гитара? Надеюсь, вы ей еще верны?
- Гитара в машине. Она не моя. Машина, впрочем, тоже.
- Что же тогда свое, Алик?

(Вряд ли нужно уточнять, что последний вопрос героини остается без ответа.)

В предшествующей работе [3] мы уже писали, что, начиная с «Заставы Ильича», главным в творчестве Хуциева становится изображение

человека на руинах мифа. Основная функция любого, в том числе идеологического, мифа — конденсация и воспроизводство смысла. В финале «Июльского дождя» режиссер совершает отчаянную попытку ухватиться за ускользающий миф. Обращение к теме Великой Отечественной войны — не столько дань памяти ветеранам, сколько ясное осознание, что победа советского народа в этой войне способна удерживать пространство смысла. Лена не случайно оказывается среди этой толпы в момент внутреннего кризиса — несмотря на обособленность, хуциевский человек нуждается в своей слитности с миром. Наверно, наиболее точно это эпохальное чувство сформулировал Борис Пастернак:

Мне к людям хочется, в толпу,
В их утреннее оживленье.
.....
Я чувствую за них за всех,
Как будто побывал в их шкуре,
Я таю сам, как тает снег,
Я сам, как утро, брови хмурю [9, 532–533].

Драматизм ситуации конца 1960-х гг. связан с тем, что мир как целое все более обнаруживал свою неподлинную основу, и слияние с «толпой» неизбежно приводило к разрушению человеческой личности. Именно поэтому режиссер не столько сливает своих героев с толпой, сколько растворяет их в эстетическом пространстве. Поэтически преображенная камерой, Москва конца 1960-х становится подлинным произведением искусства. Человеческие судьбы рушатся, но сам мир отмечен неизменным присутствием высшего смысла. Пространство вытесняет героев, отстаивая право на свою суверенность и непричастность человеческому взгляду.

И здесь обнаруживается известная двойственность авторской позиции: с одной стороны, Хуциев говорит о девальвации и вторичности культуры, с другой — самим фактом создания «поэтического кинематографа» утверждает непреходящую ценность искусства как инструмента преображения мира. Не случайно *скрытый* взгляд камеры (взгляд художника) *открыто* заявлен в начале фильма. Идущая вместе с утренней толпой Лена несколько раз оглядывается и смотрит прямо в камеру, словно чувствуя ее присутствие. Исследователи уже не раз писали о той свободе, которую приобрел визуальный план в кинематографе шестидесятников. Однако нарочитая случайность движения камеры¹³ в «Июльском дожде» обманчива, чем ближе к финалу, тем отчетливее ощущается организованность кадра. Хуциев уловил движение эпохи — взгляд художника уходил от обретенной свободы, признавал жесткую иерархию мира. Чем ближе к финалу, тем более выдержана намеренная композиция кадра.

И последнее. В фильме Марлена Хуциева стрелки часов всегда отмечают «половинчатое» время — мир словно замирает в промежуточном состоянии. Культура чутко уловила «замирание» мира накануне очередного исторического излома:

Перед какой безвестною зимой
Каких еще тревог и потрясений
Так свеж и ясен этот мир осенний,
Так сладок каждый вдох и выдох мой? [10, 146].

В неуловимой атмосфере «Июльского дождя» уже присутствует судебный процесс над Ю. Даниэлем и А. Синявским, уже различим приходящий на встречу 1968 год...

С 1970-х гг. возьмет начало чеховский кинематограф — это «Дядя Ваня» А. Кончаловского, «Чайка» Ю. Карасика, «Моя жизнь» Г. Никулина и В. Соколова, «Плохой хороший человек» И. Хейфица, «Смешные люди!» М. Швейцера, «Степь» С. Бондарчука, «Сюжет для небольшого рассказа» С. Юткевича, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова и др. Вплоть до перестроечного времени советская эпоха обретет чеховское измерение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одним из главных оппонентов хуциевского фильма был Р. Юренев, написавший открытое письмо режиссеру.

² Отсутствие конфликта было поставлено в вину режиссеру сразу же после выхода «Июльского дождя»: «Я понял, что Вы отказались от явного конфликта, от прямых драматических столкновений героев. <...> Так чем же заполнен этот, так долго тянувшийся фильм, если его основные герои ни сделать ничего не сумели, ни даже выяснить своих отношений не могли?» [13].

³ Внимание не к внешнему событию, а к настроению — общая черта кинематографа шестидесятников. Приведем высказывание Михаила Калика, во многом сходное с хуциевским: «Кинофильм — это не сюжет, конечно, это образы, человеческие образы, но это еще нечто, что нельзя выразить словами. Вот этот воздух кино. Именно кино и музыка — две родственные сферы, хотя одно есть пластика, а другое — звук. Но это родственные сферы, ибо они передают некий смысл, некую экзистенцию о времени и человеке» [4, 487].

⁴ Николай Хмелев выстраивал свой рисунок роли на игре интонацией, что придавало звучащим репликам дополнительную смысловую нагрузку. Смысл отдельных фраз рождался благодаря внутренним интонационным соответствиям, возникающим в ходе целого.

⁵ На этот психологический сюжет накладывается еще один комплекс смыслов, связанный с именем Николая Хмелева. Одной из первых ролей актера, принесших ему заслуженную славу, была роль Алексея Турбина в спектакле «Дни Турбиных» 1926 года. По иронии судьбы эта роль привлекла внимание Сталина, и владыка человеческих судеб высказался о приснившихся ему «хмелевских усиках». Последней

же ролью Хмелева стала роль Ивана Грозного в спектакле по пьесе А. Н. Толстого «Трудные годы» (1945). Пьеса «советского графа» была обращена к личности Ивана Грозного. Как известно, идеология сталинского времени полностью переосмыслила деяния Иоанна IV. Апология «первого русского прогрессивного царя» (С. Эйзенштейн) стала «общим местом» в советской культуре 1930–1940-х гг. В своей пьесе А. Н. Толстой прямо сформулировал логику, лежащую в основе власти: «Единоедержавие — тяжелая шапка... Ломать надо много, по живому резать...». Н. Хмелеву не удалось довести свою роль до конца — он умер во время генеральной репетиции в костюме Ивана Грозного. Таким образом, творческая эволюция актера очерчена двумя знаковыми для эпохи образами — Алексей Турбин и Иван Грозный. За этой внешней эволюцией стояла и эволюция внутренняя. Актеру не удалось избежать трагических перипетий времени. В 1937 году он подписал коллективное письмо советской творческой интеллигенции с требованием расстрела Тухачевского и К^о. Все эти смыслы, безусловно, важны для Хуциева как художника, творящего на исходе оттепели в преддверии иных времен.

⁶ Интересно заметить, что со вт. пол. 1960-х гг. мотив снега — один из ведущих в советском кинематографе. С одной стороны, «снежные пейзажи» были осознанным режиссерским выбором («Неотправленное письмо» М. Калатозова), с другой — обращение к этому мотиву характеризуются некоторой «случайностью», как, например, в фильме К. Муратовой «Короткие встречи». Вот показательный диалог муратовских героинь: «— У нас снег. — У нас тоже снег. — А у нас красивый. — У нас тоже красивый».

Частота обращения к мотиву *снега* подчеркивает трансформацию весенне-летней семантики в осенне-зимнюю.

⁷ Этим советом не воспользуется герой пьесы, но чеховское «ружье выстрелит» в реальности. В 1908 году навсегда покинет Ясную поляну Лев Николаевич Толстой.

⁸ Творчество Булата Окуджавы отмечено присутствием «чеховского следа» (это не только знаменитая песня «Антон Палыч Чехов однажды заметил...», но и вся сумма открытых и скрытых чеховских реминисценций). Окуджава близок Хуциеву тяготением к пушкинско-чеховской традиции в русской культуре.

⁹ Приведем окончательный (печатный) вариант этих же строк:

По этим истертым ступеням,
По горю, разлукам, слезам
Идем, схоронив нетерпенье
В промытых ветрами глазах [2, 61].

Нетрудно заметить, что в словах, прозвучавших в фильме, в значительной степени усилена тема времени.

¹⁰ Впоследствии подобное понимание времени ляжет в основание теоретических разработок и практического кинематографа А. Тарковского: «Время, которое подчинено движению, — это время, которое подчинено повествованию, время, которое отмеряется движением сюжета. И вдруг Тарковский говорит, что его больше всего интересует фиксация чистого времени. Камера может перестать следить за сюжетом и начать следить за движением воды, как это часто бывает в фильмах Тарковского, или движением ветра в траве, или движением огня. Так чистая абсолютная феноменальность этого мира становится доступна человеку» [14].

¹¹ Афиши в «Заставе Ильича» запечатлевали наиболее значимые факты культурной жизни начала 1960-х гг.

¹² Этот прием характерен для прозы позднего Чехова. В рассказе «Невеста» взгляд автора настойчиво падает на «пошлую» картину, висящую в новой квартире

жениха Нади: «На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского» [12, т. 6, 456]. Проблематика хуциевского фильма вообще чрезвычайно близка к последнему чеховскому рассказу.

¹³ О принципах оттепельного кинематографа см. замечание С. Ямпольского: «Но главное, что возникает, это открытость миру феноменов, миру фактур, цветов, звуков и так далее, которые начинают приобретать самостоятельную ценность. То, что в нарративном кино не имело никакого значения, так как не обслуживало сюжет. Помните знаменитое высказывание Чехова о том, что если в первом акте на стене висит ружье, оно должно обязательно выстрелить? Вдруг появляется много таких ружей, которые не стреляют» [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Мысли вослед фильму // Энциклопедия отечественного кино : [Электрон. ресурс]. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=2585
2. Визбор Ю. «Я сердце оставил в синих горах». М. : Физкультура и спорт, 1988.
3. Зверева Т. В. «Не-прозвучавшее»: принципы функционирования поэтического текста в фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Кормановские чтения. Ижевск, 2014. Вып. 13. С. 282–296.
4. Из беседы Веры Таривердиевой с Михаилом Каликом 2 января 1997 // Таривердиев М. Л. Я просто живу. М. : Вагриус, 1997.
5. Изволова И. Другое пространство // Кинематограф оттепели. Книга первая. М., 1996.
6. Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб. : Мастерская «Сеанс», 2012.
7. Михалкович В. Избранные российские киносы. М. : Аграф, 2006.
8. Окуджава Б. Стихотворения. СПб. : Академический проспект, 2001. (Б-ка поэта).
9. Пастернак Б. Собр. соч. : в 5 т. М. : Худож. лит., 1990. Т. 3.
10. Твардовский А. Стихотворения. Поэмы. М. : Дрофа, 2012.
11. Хуциев М. «Серьезного разговора на улице не услышишь» // Портал «Культура» : [Электрон. ресурс]. URL: http://kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=606&rubric_id=208
12. Чехов А. П. Собр. соч. : в 8 т. М. : Правда, 1970.
13. Юренев Р. Если говорить откровенно: Открытое письмо кинорежиссеру М. Хуциеву // КиноКадры.Ру : [Электрон. ресурс]. URL: http://www.kinokadry.com/ussr_sinema/p2_articleid/239
14. Ямпольский М. Образ человека и киноязык // Журнал «Сеанс» : [Электрон. ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/image-of-human/>

А. Ж. Фаттахова

ИЛЛЮСТРАЦИИ АЛЕКСАНДРА ЯНИНА К ПЕСНЯМ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

Просеиванье солнца через душу —
Для нас один единственный закон...

А. Янин

Иллюстрация как вид графики — явление в культуре специфичное. И не только ввиду тесной связи иллюстрации с книжным текстом, но главным образом потому, что, изъятые из него, рисунки утрачивают свою значимость и самостоятельность. Вместе с тем термин «иллюстрация» может употребляться и в широком смысле, как «разновидность искусства, в основном художественной графики, имеющая своим назначением образное пояснение (и отчасти дополнение) (какого-либо) текста»¹. Произведения такого рода значимы как самостоятельные творения искусства, а текст лишь дает толчок для выражения оригинальных и самобытных образов, возникающих в сознании художника. Примером такого сотворчества можно назвать цикл Александра Янина, посвященный песням Б. Ш. Окуджавы.

По простоте композиционного решения и воплощаемым образам, наполненным глубокой философией внутреннего душевного опыта, работы А. Янина близки живописи Нико Пиросмани. Подчеркивая влияние художественной манеры грузинского художника на свое творчество, Янин замечает: «Однажды, наплакавшись над работами Нико Пиросмани, я понял, что искусство не должно быть злым <...> Мое искреннее убеждение состоит в том, что изобразительное искусство — это пластическая философия, выражение собственного отношения к явлению или предмету, а не слепое копирование их...»². Картины А. Янина, подобно живописи Пиросмани, наполнены необыкновенной искренностью и добротой. Творчество обоих мастеров причисляется искусствоведами к такому направлению примитивизма, как «наивное искусство»³. Нарочитая простота изображения, отказ от филигранной детализации и особая техника изображения фигур

¹ Атанасова И. Словарь терминов изобразительного искусства / Великотырнов. ун-т им. Кирилла и Мефодия, филол. фак., каф. русистики. Велико Тырново, 2006.

² Зограбян Н. Пространство без перспективы // Аэропорт : [журнал] 2007. № 9(38). Ноябрь. : [Электрон. ресурс] URL: <http://www.rimv.ru/aeroporto/38/perspektiv.htm>

³ Там же; Ратнер Л. Пиросмани. Между вывеской и иконой // Блог Лилии Ратнер : [Электрон. ресурс] URL: <https://liratner.wordpress.com/книги/-художник-умерда-здравствует-худож/4-пиросмани-между-вывеской-и-иконой>

и лиц позволяют сравнить эти работы с древнейшей сакральной живописью и даже иконой. Условное изображение реальности позволяет зрителю быть вовлеченным в духовное пространство картины: уловить значимость того или иного символического «послания» художника, прочувствовать мельчайшие движения внутреннего мира его персонажей.

Работы А. Янина подобны доброму анимационному фильму, где каждая серия-картина раскрывает новую зарисовку из жизни обитателей созданного им мира с системой собственных символов и ценностей. В свою очередь каждый из картинных циклов посвящен отдельной теме (Кавказ, шутовство и лицедейство, ангелы и др.) и сопоставим с наезжающей кинокамерой, фокусирующей внимание на быте и бытии того или иного героя (его личной истории, пространстве, которое он создает вокруг себя). Так, из множества маленьких «кадров» создается единый «фильм», действующими лицами которого становятся не только герои картин и не только сам художник, раскрывающий собственную концепцию мира, но и зритель, который вовлекается в светлое пространство «доброе» искусства и находит в нем путь к духовному очищению.

Цикл картин А. Янина, посвященный песням Булата Окуджавы, можно назвать иллюстрациями в широком смысле этого слова. Тексты и музыка играют здесь основополагающую, но не единственную роль. Основной идеей становится синтез разных видов искусства — музыки, поэзии и живописи. Цикл включает в себя пять картин к четырем песням Б. Окуджавы: «Песенка о Моцарте», «Музыкант», «Дежурный по апрелю», «Девочка плачет, шарик улетел» (см. вклейку). К последней песне Александр Янин создает две иллюстрации: «Девочка плачет, шарик улетел» и «А шарик вернулся», — позволяющие зрителю пережить события, происходящие с героиней во времени: на первой картине она — маленькая девочка, от которой улетает шарик, на второй — пожилая женщина, к которой *шарик вернулся*.

Как уже отмечено, все произведения А. Янина, в совокупности представляют собой единое живописное пространство, со своей системой образов. Такой эффект достигается автоцитированием: образы словно кочуют из одной истории в другую и в контексте песен переживают новые трансформации. Один из сквозных образов в этом цикле — центральный его персонаж, который можно считать автопортретом самого художника. И дело не только в очевидном внешнем сходстве. Как это ни парадоксально, герой всех иллюстраций к песням Окуджавы — именно Художник, о чем говорят мастерски изображенные на каждой картине аллегорические детали: палитра с красками («Музыкант», «Песенка о Моцарте»), хаотично наложенные мазки, тоже создающие эффект смешанной в палитре краски («Дежурный по апрелю», «Девочка плачет, шарик улетел», «А шарик вернулся»). Ремесло художника не только связывает персонажа ил-

ИЛЛЮСТРАЦИИ
А. ЯНИНА
К ПЕСНЯМ
БУЛАТА
ОКУДЖАВЫ



Александр Янин

«Песенка о Моцарте»





«Дежурный по апрелю»



«Девочка плачет, шарик улетел»



«Музыкант»

«Девочка плачет, шарик улетел»



люстрации с реальным автором; с помощью такой незначительной, казалось бы, предметной детали, как инструмент живописца, осуществляется «профессиональная» связь художника с поэтом-музыкантом, поскольку понятие «художник» в широком смысле характеризует творца в любом виде искусства. Изображение перестает быть плоскостным, оно обретает инструментально-голосовое обрамление и «телесность» в своей связи с реально существующими людьми.

Другой сквозной персонаж произведений Янина, встречающийся в том числе и в цикле иллюстраций к песням Окуджавы, — Ангел. Мотив ангелов раскрывается художником особенно трепетно: они — носители чистого, божественного начала — связующее звено между грешным земным и небесным мирами. Примечательно, что этот образ встречается в цикле иллюстраций не только как персонаж. Так, в картине «Музыкант» примечательна следующая деталь: еле заметные крылышки ангела на палитре. «Крылатую палитру» Янин помещает на смычок музыканта, тем самым не только объединяя в едином ремесле два вида искусства — музыку и живопись, но и наделяя мастерство художника-творца божественной силой. Творец-художник уподобляется Богу-творцу: столь же искусно он создает собственный мир. Ангелы-персонажи предстают зрителям на картинах «Девочка плачет, шарик улетел» и «Дежурный по апрелю». Но, если в «Дежурном по апрелю» образ Ангела, сидящего на крыше дома, совершенно очевиден, то в иллюстрации к песне «Девочка плачет...» художник словно играет со зрителем, проверяя его на внимательность и прозорливость. На первый взгляд, перед нами всего три персонажа — плачущая девочка, собака-такса и летящий в небо шарик; нет даже намека на присутствие надмирных существ. Однако если присмотреться к фигуре и внешности девочки и вспомнить другие работы Янина («Возвращение», «Запоздалый визит», «Трещина» и др.), то можно заметить очевидное сходство между ней и ангельскими образами, что проявляется в характерной для внешности Ангелов Александра Янина короткой стрижке и челке. Маленький, а потому безгрешный ребенок становится ангельским воплощением, соединяющим в себе земной и небесный миры.

Важно и то, что для Янина в песнях Окуджавы нет незначимых строк: каждая фраза так или иначе живописно отражена, и каждый значимый образ прописывается художником буквально, даже если поэт вкладывал в него метафорический смысл. Так происходит с героем, от чьего лица звучит песня «Музыкант». Строка: «Я не то, чтоб любопытствовал — я по небу летел», — отображает не физическое действие, а ощущение душевного *полета*. Удовольствие от игры музыканта художник интерпретирует буквально, помещая в верхнем правом углу картины фигуру летящего человека, который без труда идентифицируется с художником Яниным. Подобная

наивность концепции художника, граничащая с детским восприятием, выбрана им неслучайно. В мире «доброто искусства», где небесное сливается с земным, где нет отрицательных персонажей, возможно гармоничное единение духовного и физического ощущений героя в состояние полной гармонии. Во многом этому способствует музыка Окуджавы (мы помним, что иллюстрации А. Янина посвящены не стихам, а *песням*). Булат Окуджава сопровождал свои тексты несложной гитарной мелодией, без изощренных аранжировок и привлечения дополнительных инструментов. При этом простота мелодии гармонично сочетается с простыми, но наполненными глубоким философским смыслом текстами, не перебивая, а лишь дополняя их, даря им ритм и тональность. Это ощущение гармонии, возникающее у слушателя песен Окуджавы, и передается А. Янину, по-детски непосредственно и искренне выражающему это ощущение в визуальных формах, подсказанных ему вдохновением и впечатлением слушателя.

Самая крупная фигура картины «Музыкант» — скрипач, сидящий на полусфере зеленого луга, прижимающий инструмент к плечу и держащий в руке смычок, на котором изображена палитра с ангельскими крыльями. Музыкант представляет собой гипертрофированную фигуру человека, по сравнению с которой дома и деревья справа и слева кажутся непропорционально маленькими. Отметим, что для работ А. Янина, как и для других произведений наивного искусства, характерны отсутствие перспективы и, как следствие, несоблюдение пропорций изображаемых объектов. Такой принцип изображения концептуально оправдан. Гигантские размеры *скрипача* на картине акцентируют внимание на нем как на главном действующем лице. Заметим также, что текст Б. Окуджавы пронизан эмоцией восхищения, связанной с умением скрипача извлекать удивительные звуки «из какой-то деревяшки, из каких-то грубых жил...» и способностью музыки проникать в душу.

Подобное воздействие творчество поэта оказывает на художника. Можно выделить две линии взаимодействия между музыкантом и слушателем: 1) лирический герой песни — скрипач и 2) А. Янин — Б. Окуджава. Поэт Окуджава как творческая личность становится для художника тем самым «музыкантом», чье творчество проникает в самые потаенные глубины души. Тождественность реально существующей личности и «музыканта» как персонажа картины подчеркивается Яниным также с помощью едва заметных, но красноречивых деталей, к которым прежде всего относятся портретное сходство музыканта с Б. Ш. Окуджавой (подчеркнуто «грузинская» внешность) и наличие указателя поселка «Переделкино» в левом нижнем углу картины (Булат Шалвович провел в нем последние годы своей жизни).

Важны для понимания и следующие строки: «Счастлив инструмент, прижатый к угловатому плечу, / по чьему **благословению** я по небу лечу».

Благословение, особенно на духовное прозрение, может дать человеку только Бог-творец, и в тексте этой способностью наделен музыкант как творец. Но, как уже отмечено, музыкант (герой стихотворения) тождествен реально существующей личности, а значит художественное пространство картины А. Янина становится местом, где автор и его персонаж сливаются в образе Творца, созидающего спасительную музыку. Следовательно, и гипертрофированная по сравнению с окружающим миром фигура скрипача — не прихоть автора: она отвечает задаче создания символического образа.

Композиция иллюстрации к «Песенке о Моцарте» выстраивается вокруг образа сидящего в красном кресле художника, в котором мы вновь узнаем черты Александра Янина. Пропорции предметов здесь также искажены, а основным художественным приемом становится максимально плотное заполнение углов, в каждом из которых зрителю представляется предмет-символ, раскрывающий метафорический план картины. В левом верхнем углу — неизменный атрибут произведений цикла — палитра как объединяющий элемент живописи, поэзии и музыки в единое ремесло творца. Обратим также внимание на позу главного персонажа картины: он слушает пластинку Моцарта (красный цвет объединяет одеяние композитора и бумажный круг пластинки), сидя в глубокой задумчивости и оперев голову на правую руку: как иллюстрация к строке, рефреном проходящей через песню Булата Окуджавы: «Не убирайте ладони со лба». Но если в песне эти сакраментальные слова обращены к *маэстро*, то на картине Янина к образу самого себя. Образ Моцарта тоже включен в композицию картины: его портрет в красном камзоле и белом парике, висит в правом верхнем углу вместе с маленькой скрипкой.

Примечательно, что лицо композитора на портрете размыто, мы видим лишь одеяние и парик — детали, на которых сфокусировано внимание и в тексте песни: «Красный камзол, башмаки золотые, / Белый парик, рукава в кружевах». Прием намеренного сокрытия лица выбран Яниным не случайно, он вновь подчеркивает единение кисти, звука и слова. Единство ремесла метафорично изображается Яниным и в следующем символическом образе: палитра в левом углу картины расположена на холсте бежевого цвета, как и портрет Моцарта в правом углу картины. Между этими холстами прямо по центру к зрителю натянута завязанная бантом тонкая нить, связующая два холста как два вида искусства. Несмотря на нарочитую завуалированность образа Моцарта-человека, ощущение от его музыки наполняет всё пространство картины.

Обратимся к символике цвета. Самый яркий на картине — красный цвет, который появляется трижды: в центре (как цвет бумажного круга на пластинке), в правом верхнем углу (камзол Моцарта) и в правом нижнем углу (кресло, на котором сидит персонаж-слушатель). Красный цвет

в культурной системе обладает множеством значений, среди которых важна ассоциация с неиссякаемой жизненной энергией, вдохновением и страстью к творчеству. С учетом этих значений можно сказать, что цветовой повтор на иллюстрации к «Песенке о Моцарте» создает ощущение незримого присутствия композитора в маленькой мастерской художника, наполняя ее теплым светом и вдохновляя героя «не оставлять стараний» и «не расставаться с надеждой».

Иллюстрация к песне «Дежурный по апрелю» представляет зрителю совершенно иной образ привычного героя: это всё тот же художник, прототипом которого стал реальный человек, но он изображен в новой ипостаси — не за красками и кистями, а с гитарой в руках. Теперь творец живописных полотен становится певцом и музыкантом, и, подобно лирическому герою Б. Окуджавы, «дежурит по апрелю». Дистанция между текстом песни и картиной становится предельно зыбкой. Однако, присмотревшись, зритель понимает, что А. Янин не переqualificировал своего героя из художника в музыканта: это еще один способ метафорического оформления концепции синтеза искусств и слияния творящих субъектов в единого «творца». Герой остается художником, но при этом дерзает «примерить» на себя ремесло того, чей текст он иллюстрирует. Об истинном занятии *дежурного по апрелю* метафорически напоминает лишь одна деталь, которая, впрочем, расположена таким образом, что не заметить и не «разгадать» ее невозможно. Это — разноцветное пятно в центральной части у ног героя, ассоциирующееся с палитрой художника.

Композиция картины «Дежурный по апрелю» центрирована. Дома и деревья расположены по краям картины настолько плотно, что создают обрамление для человеческой фигуры. Пропорции изображаемых объектов искажены — и человек приобретает гигантские размеры, соотносимые со строениями. Гиперболизация героя происходит еще и ввиду особого освещения. Из-за отсутствия перспективы уличный фонарь, расположенный в глубине улицы, кажется зависающим в воздухе, озаряя героя ярким лучом света. Этот благодатный, словно божественный, свет — символ *удивительной* апрельской ночи, когда звезды становятся *и крупнее, и добрее*. Особое внимание обратим на фигуру ангела, сидящего на крыше одного из домов. Его появление подчеркивает исключительность этой ночи и привносит в картину элемент чуда.

Две иллюстрации к песне «Девочка плачет, шарик улетел...» рассмотрим в совокупности; это даст нам возможность понимания цельности авторской концепции. Здесь раскрывается совершенно иная система образов, нежели в произведениях, рассмотренных выше: центральным становится женский персонаж с его изменением во времени. Примечательно, что Александр Янин отражает не все куплеты песни, а лишь первый и последний.

Как уже отмечено, образ маленькой плачущей девочки на первой иллюстрации — это земное воплощение божественного начала, что подтверждается внешним сходством ее с ангелами: их облик един на всех других картинах Янина. Отсутствие персонажа — художника отнюдь не нивелирует концепцию единого искусства, напротив: именно в иллюстрациях «Девочка плачет, шарик улетел» и «А шарик вернулся» эта концепция проявляется наиболее ярко на ассоциативном уровне. Тут важны детали. Так, деталью, намекающей на присутствие творящего начала на иллюстрации «А шарик вернулся...», становится цветной коврик, весящий на веревке справа от старушки. Единственное яркое пятно картины, ассоциирующееся с палитрой художника.

На иллюстрации «Девочка плачет, шарик улетел» всё пространство вокруг героини заполнено разноцветными мазками, но, если в других работах цикла, они были сконцентрированы в каком-либо одном фрагменте картины, то теперь «художником», творящим человеческие жизни, становится сам Бог, «палитра» которого безгранична. Так Александр Янин доводит идею Искусства до вершины — в создании произведения, представляющего собой синтез текста и музыки, его соавтором является не только художник-человек, но и высшая божественная сила.

Разделив единый текст песни на две иллюстрации, А. Янин изобразил целую жизнь героини, протяженную во времени, выйдя за привычное художественное пространство. Границы полотна перестают быть сковывающими рамками для героев. Ощущение текущего времени передается с помощью такой простой детали, как летящий шарик. Если поставить две иллюстрации вплотную друг к другу, то зритель увидит, что шарик улетает от девочки вправо, а возвращается к старушке слева, словно описывая дугу. Траектория его полета не прерывается: она настолько же естественна, как если бы шарик был пущен здесь и сейчас. Так создаются и пространственный объем изображения, и его динамичность во времени.

Рассмотрев цикл иллюстраций Александра Янина к песням Булата Окуджавы, мы можем заключить, что с помощью метафорических деталей и образов в нем реализуется концепция искусства как синтеза. Авторы (Поэт, Музыкант и Художник) сливаются в единую фигуру Творца. Божественная сила приближается ближе к людям, разделяя с ними радость творчества.

Работы А. Янина поражают самобытностью образов, оригинальностью композиционных решений и глубокой философичностью. Эти качества позволяют нам говорить о его картинах к песням Б. Окуджавы не столько как об иллюстрациях к тексту, сколько — о самостоятельных произведениях искусства, наряду с иллюстрациями А. Бенуа к «Медному Всаднику» А. С. Пушкина или М. Врубеля к «Демону» М. Ю. Лермонтова.

Я. И. Корман

МОТИВ ФИГИ В КАРМАНЕ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО



Для начала — с тем, чтобы обозначить проблему, — приведем несколько цитат, относящихся к одному и тому же периоду — началу 1970-х¹:

Неизвестно одной моей бедной мамане,
Что я с самого детства сижу,
Что держу я какую-то *фигу в кармане*
И вряд ли ее покажу (3; 135).
1971

Я загадочный, как марсианин,
Я пугливый, чуть что — и дрожу.
Но фигу, что ношу в кармане,
Не покажу (3; 160).
1972

Теперь я к основному перейду.
Один, стоявший скромно в уголочке,
Спросил: «А что имели вы в виду
В такой-то песне и в такой-то строчке?»

Ответ: во мне Эзоп не воскресал,
В кармане фиги нет — не суетитесь —
А что имел в виду — то написал, —
Вот — вывернул карманы — убедитесь! (3; 105–106)
«Я все вопросы освещу сполна...», 1971

Так есть у героя *фига в кармане* или нет?

Мы полагаем, что все-таки есть.

Фига в кармане в творчестве Владимира Высоцкого — это отношение поэта к советскому строю, которое он всегда выражал метафорически, избегая прямых высказываний. Но именно этого от него ждали агенты КГБ: «Подстапуют, надеются, ждут, / Что оступишься — проговоришься» (5; 330).

В середине 70-х, защищая перед Вадимом Тумановым Евгения Евтушенко, Высоцкий сказал: «Понимаешь, Вадим, когда советские войска в августе шестьдесят восьмого вторглись в Чехословакию, не кто-то другой, а Евтушенко написал “Танки идут по Праге...” Когда государство навалилось на Солженицына, снова он послал Брежневу телеграмму про-

теста. *Никто из тех, кто держит фигу в кармане, не смеет осуждать Евтушенко*»².

Поэтому, отвечая на вопросы «корреспондентов»: «А что имел в виду — то написал», — Высоцкий совсем не лукавил: он действительно высказал отношение ко всему, что его волновало, и, в первую очередь, к советскому строю и к его правителям, пользуясь в основном глубокой метафоричностью. Тем не менее, для толпы у поэта один ответ («В кармане фиги нет...»), а в исповедальной лирике — другой («Но фигу, что ношу в кармане, / Не покажу»). Кстати, еще в одном неоконченном стихотворении 1971 г. («Прошу прощения заранее...») лирический герой отрицает перед толпой наличие у него *фиги в кармане*:

Неясно, глухо в гулкой бане
Прошла молва — и в той молве
Звучала фраза ярче брани,
Что *фигу я держу в кармане*
И даже две, и даже две.
<...>
Что при себе такие вещи
Я не держу, я не держу (3; 484).

Но о том, что лирический герой *держит фигу в кармане*, знает не только толпа, но и власть:

И какой-то зеленый сквальга
Под дождем в худосочном пальто
Нагло лезет в карман, торопыга, —
В тот *карман, где запрятана фига*,
О которой не знает никто (5; 331).

То, что *сквальга* — образ персонифицированной советской власти, подтверждается следующей переключкой. Стихотворение 1975 г. начинается так: «Копшатся³ — а мне невдомек: / Кто, зачем, по какому указу? / То друзей моих пробуют на зуб, / То цепляют меня на крючок». Далее говорится: «За друзьями крадется сквальга / Просто так — ни за что, ни про что». Так вот, этот *сквальга* и «пробует на зуб» друзей лирического героя, стремясь узнать о наличии у него *фиги в кармане*. Однако лирический герой говорит: «Бродит в сером тумане сквальга, / Счеты сводит, неясно за что. / В мой карман, где упрятана фига, / Из знакомых ни лазил никто» (С5Т-3-270, 398). И *сквальга* «нагло лезет в карман» уже к самому лирическому герою. В реальности это означало плотную слежку агентов КГБ за Высоцким в надежде на то, что он когда-нибудь не сдержится и выскажется откровенно по поводу существующего в стране режима: «Только, кажется, не отойдут, / Сколько ни напрягайся, не пыжься. / Подступа-

ют, надеются, ждут, / Что оступишься — проговоришься» (1975). Поэтому на своих публичных концертах Высоцкий вел себя крайне осторожно. Вот что рассказывал об этом Михаил Шемякин: «Он написал “Вдоль обрыва...”. Когда мы однажды с ним работали, создавали эти пластинки, и он говорит: “Мишка, у каждого из нас свой обрыв. У тебя твой обрыв — это когда тебя, арестованного, вели по этому нескончаемому коридору коммунальной квартиры. А мой обрыв — это край моей сцены. Я сказал не то слово или слишком погорячился, или слишком громко крикнул то, что меня мучает, — это и будет моим концом”»⁴.

Заметим, что *крадущийся сквалыга* очень напоминает своим поведением центрального персонажа стихотворения «Вооружен и очень опасен» (1976): «Кто там *крадется* вдоль стены? / Всегда в тени и *со спины?* / Его шаги едва слышны, — / Остерегитесь! / Он врал, что истина в вине. / Кто доверял ему вполне, / Уже упал с ножом в спине. / Поберегитесь!»⁵. Точно так же лирический герой характеризует действия «врачей», подвергаящих его пыткам в песне «Ошибка вышла» (1976): «Ко мне *подкрались со спины* / И сделали укол» (5; 393). Такие же «уколы» противников лирического героя упоминаются в «Песне автомобилиста» (1972): «*Прокравшись* огородами, полями, / Вонзали шило в шины, как кинжал». Подобным образом ведет себя и Смерть в одном из последних стихотворений Высоцкого: «Словно фраер на бану, / Смерть *крадется* *сзади* — ну, / Я в живот ее пырну — / Сгорбится в поклоне...» («Песня Сашки Червня», 1980 [5; 571]).

Кроме того, у *сквалыги* есть предшественник — *ханыга* из «Баллады об оружии» (1973): «Гляди, вон тот ханыга — / В кармане денег нет, / Но есть в кармане *фига* — / Взведенный пистолет. <...> И *пиджачок* *обуженный* / *Топорщится* на нем» (вот и здесь появляется «фига», однако ее символизирует *пистолет*, и владелец этой «фиги» отнюдь не лирический герой Высоцкого, а его антипод, как и в стихотворении «Вооружен и очень опасен», 1976: «Он в ход пускает пистолет / С пол-оборота»; кстати, *обуженный пиджачок ханыги* из «Баллады об оружии» очень напоминает *худосочное пальто сквалыги* в стихотворении «Копоятся — а мне невдомек...» — так зачастую и выглядели сотрудники и агенты КГБ⁶; сюда примыкают набросок того же 1975 г. «Узнаю и в *пальто*, и в плаще их...», а также стихотворение «Палач», 1977, где этот палач «говорил, сморкаясь в *грязное пальто*», и начало стихотворения 1979 г.: «Мой черный человек в *костюме сером!*.. / Он был министром, домуправом, офицером. / Как злобный клоун, он менял личины / И бил под дых внезапно, без причины»), и из вышеупомянутого стихотворения «Прошу прощения заранее...», где действие формально происходит в бане: «И в той толпе один *ханыга* / Вскричал...» (3; 484) (черновой вариант: «Один, затеявший интригу...»). К сожалению, дальше в рукописи следует пробел, однако сохранившийся

текст говорит о том, что *ханьига* призвал толпу расправиться с лирическим героем за то, что он не показывает *фигу в кармане*: «Чиста, отмыта, как из рая, / Ко мне толпа валила злая, / На всех парах, на всех парах. <...> И, веники в руках сжимая, / Вздыхали грозно, как мечи»⁷.

Сохранился еще один рукописный вариант, в котором эти события описаны более подробно: «Рванулся к выходу — он слева, — / Но ветеран НКВД / (Эх, был бы рядом друг мой Сева!) / Встал за спиной моей. От гнева / Дрожали капли в бороде» (С4Т-3-67; здесь это стихотворение датировано 1972 годом).

Для чего Высоцкому понадобилось упоминать ветерана НКВД? По-видимому, его особенно разозлило сообщение *ханьига* о наличии у лирического героя *фиги в кармане*. Соответственно, можно предположить, что ветеран НКВД представляет собой собирательный образ советских чекистов, которые решили, наконец, окончательно расправиться с лирическим героем. Обратим внимание на то, что ветеран НКВД *встал* у героя *за спиной* — вновь возникает мотив «власть атакует со спины», о котором говорилось выше. Более того, в стихотворении «Прошу прощения заранее...» прямо сказано о том, что власть объединилась с толпой против лирического героя: «Но, обнаженностью едины, / Вельможи и простолюдины — / Все заодно, все заодно!» (С4Т-3-67).

Встречается мотив *фиги в кармане* также в песне «Таможенный до-смотр» (1975), причем — трижды (!): «Тут у меня нашли *в кармане фигу*, / А в голове — с похмелья ералаш. <...> Я пальцы сжал *в кармане в виде фигу* — / На всякий случай — чтобы пронесло. <...> Просветят — и найдут *в кармане фигу*, / Крест на ноге, безумие в мозгах!» (4; 456, 465, 466). В этой песне *таможня* тоже олицетворяет советскую власть, способную проникать даже в мысли рядовых граждан (в том числе — лирического Я Высоцкого, выступающего здесь под маской ролевого героя): «До чего ж проворные — / Мысли мои вздорные / И под черепушкой прочли! <...> Что на душе? — / Просверлят грудь, / А голову — так вдвое: / И всё — ведь каждый что-нибудь / Да думает такое! <...> У них рентген — и не имей / В каком угодно смысле / Ни неположенных идей, / Ни контрабандных мыслей» (4; 456, 459, 464).

Таким видится нам мотив *фиги в кармане* в творчестве В. Высоцкого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. произведений по изд.: Высоцкий В. Собр. соч. : в 7 т. / сост. С. Жильцов. Германия : Вельтон Б.Б.Е., 1994, — с указанием в скобках номера тома и страницы. В отдельных случаях используются другие источники: Высоцкий В. Собр. соч. : в 5 т. / сост. С. Жильцов. Тула : Тулица, 1993—1998 (сокр.: С5Т); Высоцкий В. Собр. соч. : в 4 т. / сост. Б. Чак, В. Попов. СПб. : Технэкс-Россия, 1992 (сокр.: С4Т).

² Туманов В. Всё потерять — и вновь начать с мечты... М., 2004. С. 266.

³ Уничижительный глагол «копошатся» встретится еще в одном произведении 1975 г. и также применительно к представителям власти: «Трубят рога: "Скорей! Скорей!", / И копошится свита. / Душа у ловчих без затей / Из жил воловьих свита» («Баллада о двух погибших лебедях», 1975). Отношение же Высоцкого к «ловчим» ясно выражено в целом ряде произведений — например, в «Моем Гамлете» (1972): «Я от подранка гнал коня назад / И плетью бил загонщиков и ловчих». Здесь он разделялся с ними за травлю, которую они устроили ему и другим людям в «Охоте на волков»: «Кричат загонщики, и лают псы до рвоты». А раз есть загонщики, то должны бы и «загнанные», т. е. жертвы. И этот образ часто применяет к себе лирический герой Высоцкого: «Я, как раненый зверь, / Напоследок чудил» («Путешествие в прошлое», 1967), «Я уверовал в это, как загнанный зверь» («Баллада о брошенном корабле», 1970), «Загнан я, как кабаны, как гончей лось» («Ядовит и зол, ну, словно кобра, я...», 1971), «Вы, как псы кабана, / Загоняете» («Отпустите мне грехи / мои тяжкие...», 1971).

⁴ Цит. по видеозаписи интервью М. Шемякина для газеты «Комсомольская правда», 26.11.2009 («Две судьбы: Михаил Шемякин и Владимир Высоцкий»). [Электрон. ресурс] URL: <http://kp.ru/daily/24401.4/576805>.

⁵ Целый ряд мотивов из этой строфы встречается в других произведениях Высоцкого — например, мотив нападения со спины и, в частности, удар ножом, который в метафорическом значении поэт проецировал на самого себя: «Не прыгайте с финкой на спину мою / из ветвей» («Черные бушлаты», 1972), «И сзади так удобно нанести / Обиду или рану ножевую» («Песня про первые ряды», 1970), «Как бы так угадать, чтоб не сам — чтобы в спину ножом» («Райские яблоки», 1977), «И — нож в него, но счастлив он висеть на острие, / Резанный за то, что был опасен» («О фатальных датах и цифрах», 1971), «Но с ножом в лопатке / Мусора его нашли» («Несостоявшаяся свадьба», 1964), «И вдруг — как нож мне в спину — забрали Катерину» («Не уводите меня из Весны!», 1962), «Хорошо, если знаешь, откуда стрела. / Хуже, если по-подлому — из-за угла» («Баллада о времени», 1975), «Схлопотал под лопатку и сразу поник» (черновик «Охоты с вертолетов» [5; 535]), «То ль судьбе он влепит точку, / То ль судьба — в лопатки клин» («Частушки к спектаклю "Живой"», 1971), «В затылок, в поясницу вбили клин» (черновик «Побега на рывок»; цит. по: Вагант. 1993. № 6–8. С. 7), «Я не люблю, когда острее клина / В затылок мне врага направлен взор» («Я не люблю», 1968; черновик [2; 442]), «Гляди в оба, братень, — / Со спины заходят» («Про двух громил — братьев Прова и Николая», 1970), «Ко мне заходят со спины / И делают укол» («Ошибка вышла», 1976), «Вот сзади заходит ко мне мессершмит» («Песня самолета-истребителя», 1968), «Мне в хвост вышел "мессер"» («Песня летчика-истребителя», 1968).

⁶ Ср. в воспоминаниях художника-нонконформиста Ивана Чуйкова: «В первый раз в 1979 году одним похмельным утром мне позвонил человек, назвавшийся Алексеем Ивановичем, сказал, что он из Комитета государственной безопасности и хотел бы со мной побеседовать. "Приходите к гостинице 'Москва' в четыре часа, я буду в сером пальто", — сказал он» (Чуйков И. Интервью // Артхроника. 2009. № 9. С. 72); также журналиста Владимира Пимонова: «Тут же из-за милицейской будки вышел невзрачный человек в сером пальто. Предъявил дипломату красную книжечку — сотрудника Девятого управления КГБ, занимавшегося охраной иностранных представительств» (Пимонов В. Русский пасьянс: Записки датского журналиста. М.: Детектив-Пресс, 2002. С. 102).

⁷ Похожая ситуация уже была в «Песне о вещей Кассандре» (1967), где такой же «ханыга» натравил толпу на Кассандру: «Над избиваемой безумною толпою / Кто-то крикнул: "Эта ведьма виновата!" <...> Толпа нашла бы подходящую минутой, / Чтoб учинить свою привычную расправу».

Е. В. Никольский

Аксиологическая и психологическая проблематика
повести Павла Санаева
«Похороните меня за плинтусом»



Семью и внутрисемейные взаимоотношения можно назвать одним из важнейших сюжетобразующих моментов творчества любого писателя. В российской классической литературе нет такого прозаика, в творчестве которого не отражалась бы тема отцов и детей, внутрисемейных отношений, поисков себя в новой реальности. А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов и многие другие мастера художественного слова рассматривали проблемы общества и человека сквозь призму социально-бытовой сферы жизни, ведь семья — бесценный микромир личности. Острые вопросы жизни, неурядицы, горе и трагедии связаны, прежде всего, с внутренними проблемами домашнего очага. Известно, что семья в становлении человека играет решающую роль.

Личность человека создается в семье, в атмосфере, в которой он растет. Поэтому писатели часто обращаются к теме семьи, исследуя обстановку, в которой развивается герой, описывая семейный уклад и традиции, изучая разные системы воспитания.

Ярким произведением современной литературы, где рассматриваются данные проблемы, стала повесть П. В. Санаева «Похороните меня за плинтусом», которая вышла в 2003 г. и сразу стала бестселлером. В 2010 г., на пике популярности этого произведения выходит специальное подарочное издание с иллюстрациями известной художницы Александры Николаенко. В новом издании в качестве дополнительных материалов публикуются также три не издававшиеся ранее главы: «На ленточки», «Скоро» и «Сбылась мечта идиотика».

На сегодняшний день тираж книги приближается к полумиллиону экземпляров, и она продолжает раскупаться. Этому произведению уже гарантировано место в истории русской литературы. Хотя бы потому, что это экстракт состояний, знакомых почти всем (в особенности советским детям), но никогда еще не представленных в таком концентрированном виде. От других сочинений на ту же тему повесть отличается своим лирическим характером, в чем и кроются загадка и секрет ее обаяния. Это антипедагогическая поэма с эффектом шоковой терапии. Павел Санаев

точно и доступно просто описал массовое явление. Вот именно так и воспитывают в большинстве семей малолетних отпрысков. Повесть была экранизирована, однако фильм дает ложное о ней представление. Кинолента искажает образы героев повести и не передает смысла книги.

Авторский стиль превращает неслышный монолог ребенка в открытие взрослеющей души. В рассказе от первого лица разворачивается история мальчика Савельева Саши, которого воспитывает бабушка, силой отнявшая ребенка у матери, которая не может отстоять свои права. В этой автобиографической повести описывается жизнь семьи довольно известных людей. Мальчик Саша живет с сумасшедшей бабушкой, сломленным дедушкой, иногда к нему приходит испуганная мама, которая живет с новым мужем. Бабушка вечно орет, дедушка постоянно уходит, мама все время плачет, а ее новый муж ищет выход из положения.

Бабушка очень любит внука, но ее любовь чудовищна. Вбив себе в голову, что Саша с детства больной, она постоянно пичкает его таблетками, гомеопатией, порошками. Контролирует каждый его шаг, подавляет его как личность, оскорбляет последними словами. При отсутствии, к примеру, физического насилия, или других реальных ужасов, написанную с юмором семейную повесть из жизни обеспеченной творческой элиты 70-х — читать так же страшно, как рассказы В. Шаламова. В семье Савельевых (такую фамилию дал автор своим родичам) постоянно унижается достоинство и мужа бабушки (прототип — актер Всеволод Санаев), и дочери, матери рассказчика (прототип — Елена Санаева).

Нина Антоновна, бабушка, ненавидит и осуждает «беспутную» дочь, нашедшую нового мужа. Ее жестокая «любовь» к внуку, больше похожая на ненависть, произрастает из желания иметь послушную и безответную живую куклу, которую можно опекать, лечить и наказывать. Такая «самотверженная» забота помогает ей ощущать собственную значительность и острее упиваться собственным «страданием», причиняемым лживыми, черствыми и неблагодарными окружающими (включая мальчика). Ребенок, которого она в непрерывном режиме учит ненавидеть мать, плохо поддается этой обработке сознания и пытается вырваться из-под пресса внутрисемейного самодурства.

Тема домашней тирании оказалась близка современным читателям, а в образе бабушки-деспота многие увидели и своих близких родственников. Картины детства даны глазами мальчика; окружающий мир — в восприятии ребенка, которому не с чем сравнить, — это просто та обстановка, в которой ему приходится жить. И только взрослые, читая книгу, исходя из своего жизненного опыта, реконструируют описанные жизненные ситуации и дают им моральную оценку. Автору удалось передать ощущения ребенка, которому одинаково интересно в мире всё: и колесо обо-

зрения в парке культуры, и принцип действия железнодорожного сортира. Ведь это действительно так.

Главный герой повести — Саша Савельев. Его мама оставила Сашу жить у бабушки с дедушкой. Мальчик видит маму только во время кратких свиданий, причем мама с бабушкой постоянно ссорятся. Скандалы повторяются, становясь неотъемлемой частью жизни Саши:

Разговор, начатый бабушкой неторопливо и дружелюбно, медленно и незаметно переходил в скандал. Никогда не успевал я заметить, с чего все начиналось. Только что, не обращая внимания на мои просьбы дать с мамой поговорить, бабушка рассказывала про актрису Гурченко, и вот уже она швыряет в маму бутылку с «Боржомом». Бутылка разбивается о стену, брызгает маме по ногам шипящими зелеными осколками, а бабушка кричит, что больной старик ездил за «Боржомом» в Елисейевский. Вот они спокойно обсуждают уехавшего в Америку Бердичевского, и вот бабушка, потрясая тяжелым деревянным фокстерьером с дедушкиного буфета, бегаёт за мамой вокруг стола и кричит, что проломит ей голову, а я плачу под столом и пытаюсь отскрести от пола пластилинового человечка, которого слепил к мамину приходу и которого они на бегу раздавили (67)¹.

Ребенок становится разменной монетой в отношениях матери и бабушки. Мать не может его забрать, а бабушка не собирается его отдавать. Маленький Саша очень любит свою маму, а к бабушке у него смешанные чувства. Он всеми силами души стремится к маме, но бабушка — преграда на его пути. Ребенок боится ее, даже ненавидит. Он не понимает, что она тоже любит его. Но любовь бабушки слепа, эгоистична, деспотична:

...Это он по метрике матери своей сын. По любви — нет на свете человека, который любил бы его, как я люблю. Кровью прикипело ко мне дитя это. Я когда ножки эти тоненькие в колготках вижу, они мне словно по сердцу ступают. Целовала бы эти ножки, упивалась! Я его <...> выкупаю, потом воду менять сил нет, сама в той же воде моюсь. Вода грязная, его чаще чем раз в две недели нельзя купать, а я не брезгую. Знаю, что после него вода, так мне она, как ручей на душу. Пила бы эту воду! Никого, как его, не люблю и не любила! Он, дурачок, думает, его мать больше любит, а как она больше любит, а как она больше любить может, если не выстрадала за него столько? (78).

Этот отрывок из разговора бабушки со своей знакомой как нельзя лучше характеризует ее отношение к внуку. А его отношение к бабушке пронизано в первую очередь страхом, но не любовью: «Обзывать бабушку специально я больше не пробовал, а во время ссор так ее боялся, что мысль об отпоре даже не приходила мне в голову» (78).

Автор находит возможным обратиться к читателю, чтобы дать некоторые пояснения:

¹ Здесь и далее текст цит. по изд.: Санаев П. В. Похороните меня за плинтусом. М., 2008, — страницы указаны в скобках.

Прежде чем начать следующий рассказ, мне хотелось бы сделать некоторые пояснения. Уверен, найдутся люди, которые скажут: «Не может бабушка так кричать и ругаться! Такого не бывает! Может быть, она и ругалась, но не так сильно и часто!». Поверьте, даже если это выглядит неправдоподобно, бабушка ругалась именно так, как я написал. Пусть ее ругательства покажутся чрезмерными, пусть лишними, но я слышал их такими, слышал каждый день и почти каждый час. В повести я мог бы, конечно, вдвое сократить их, но сам не узнал бы тогда на страницах свою жизнь, как и не узнал бы житель пустыни привычные взгляду барханы, исчезни вдруг из них половина песка (88).

Ребенок разрывается между мамой и бабушкой, он вынужден подчиняться бабушке, которую боится, и предавать мать:

— Сейчас она вернется, скажи, что тебе неинтересно сказки какие-то слушать, про петушка... — зашептала бабушка, появившись в комнате вскоре после того, как из нее вышла мама. — Пусть она сама в говнах ходит, что она за дурачка тебя держит. Скажи, что тебя техника интересует, наука. Имей достоинство, не опускайся до кретинизма. Будьешь достойным человеком, всё тебе будет — и магнитофон, и записи. А будешь, как недоросль, байки дешевые слушать, будет к тебе и отношение такое...

— Что ж ты ребенка против меня настраиваешь? — осуждающе сказала мама, войдя в комнату с тарелкой творога. — Что ж ты покупаешь его? Он слушал, у него глаза загорелись. Как он может сказать, что ему неинтересно было? Зачем ты так? Иезуитка ты! (180).

Маленькому Саше бабушка запрещает практически всё: играть во дворе с друзьями, быстро бегать, есть мороженое и т. д. Бабушка совершенно искренне считала, что она поступает правильно, что мальчик болен, поэтому его нужно оберегать от всего. Такое воспитание порождало развитие различных фобий у ребенка, травмировало его психику: «Я спросил, как железная дорога выглядит, мама описала ее, а потом я сказал, что боюсь Бога.

— Что ж ты трусишка такой, всего боишься? — спросила мама, глядя на меня с веселым удивлением. — Бога теперь выдумал. Бабушка, что ли, настращала опять?» (198).

Другой близкий человек Саши — дедушка. Дедушка — артист, он очень часто уезжает на гастроли, любит рыбалку. Однако он обладает слабым характером, поэтому терпит ругательства бабушки, во всем ей потакает. Саша своим непосредственным детским взглядом замечает все достоинства и недостатки деда, мальчик понимает, что искать поддержки у деда бесполезно, так как он почти никогда не возражает бабушке и безропотно сносит ее ругательства.

Самый главный и любимый человек в жизни Саши Савельева — его мама. Мальчик очень сильно любит ее, страдает от разлуки с ней, мечтает видеть ее каждый день. У Саши одна мечта — жить с мамой. Однако жизнь ребенка полна разочарований, поэтому он уже почти не верит в осуществление своей мечты. Тогда у мальчика возникает странная идея — он

думает, что хорошо бы было, чтобы, когда он умрет, его бы похоронили «за плитусом» в квартире мамы:

— Мама! — испуганно прижался я. — Пообещай мне одну вещь. Пообещай, что, если я вдруг умру, ты похоронишь меня дома за плитусом.

— Что?

— Похорони меня за плитусом в своей комнате. Я хочу всегда тебя видеть. Я боюсь кладбища! Ты обещаешь?..

Но мама не отвечала и только, прижимая меня к себе, плакала (200).

Саша Савельев живет в тяжелой атмосфере, он уже в раннем возрасте сталкивается с ненавистью, черствостью, — всё это отражается на его психике. Поэтому не приходится удивляться тому, что мальчику приходят в голову такие странные мысли. Так возникло и название повести. Мамин муж, то есть отчим, в повести представлен как «карлик-кровопийца». Только так называла его бабушка. Мальчик слышал о нем всегда что-то плохое от бабушки, поэтому в воображении ребенка рисуется страшный образ, он начинает его бояться:

Прямо на нас вышел из-за угла карлик-кровопийца. Это был он, я сразу узнал его, и в горле у меня пересохло.

— А я вот полчаса хожу вас ищу, — сказал карлик, зловеще улыбнувшись, и протянул ко мне страшные руки. — Сашуха, с днем рождения! — крикнул он и схватил меня за голову, поднял в воздух! (88).

Саша боится отчима, ему кажется, что он улыбается «зловеще», потому что он ничего не знает об этом человеке, а бабушка говорит о нем только плохое. Таким образом, в повести показан тяжелый мир несчастного детства Саши Савельева, представленный глазами ребенка, но уже переосмысленный автором.

Заключительная сцена повести описывает похороны бабушки. Саша останется жить с мамой и ее новым мужем Анатолием, театральным художником. По портрету, представленному в повести, видно, что он сможет стать мальчику хорошим отчимом. Мама счастлива с ним, и в этой семье совсем другая атмосфера. Отсутствует страх, и есть любовь, родство душ и взаимопонимание. Саше только восемь лет, еще есть время для его развития, и остается надежда, что пережитые негативные моменты оставят в его жизни минимальный след. Заканчивается повесть счастливо: мальчика забирает мама, он попадает совсем в другой мир, по-видимому, на этом заканчиваются и детство, и моральные проблемы, порожденные взаимоотношениями с бабушкой.

В одном из своих тоскливых монологов бабушка приоткрывает свое измученное, изболевшее сердце: она повествует о начале своей артистической карьеры в Киеве, об эвакуации в Среднюю Азию. У нее были свои представления о жизни, о любви. Ее взял в жены человек, который ее не любил, взял по своей дурости, по страшной ошибке, человек хоро-

ший, талантливый, но не родной ей по душе. Двое абсолютно разных людей сошлись — получился уродливый союз. Бабушка — слабое существо и жертва — стала «сильным» существом и палачом. Мучительно боясь за близких людей, она привязывала их к себе чувством вины, гиперопекой; желая, чтобы дочь и внук были счастливее ее, она понукала их, якобы к развитию, самыми погаными методами — сравнением с другими, «более удачными», словами-ударами.

Автор намекает на то, что совдеповский режим и война взаимоналожились на разницу в менталитетах. Мягкий, киевский, или шире — украинский — не выдержал давления бескомпромиссной и жесткой Москвы, свернулся. Как шагреновая кожа, и лишь изредка способен проявить лиризм и высокие чувства. В нашей традиции изощренные проклятия гоголевских торговков — не более, чем театр, спорт, сотрясения воздуха. Сцепились, размяли языки, а потом целуются. У тут — «масква-братва» — принято «за базар отвечать». Слово бранное, да изощренное, а тем более проклятия — это не привычный для россиян мат-разговор; изощренное и неожиданное, новое, одобренное южным темпераментом вызывало у сдержанных москвитов позыв ответить не хуже, а навыка-то (а может и таланта?) нет, и отвечено было зло по-настоящему, отчего и ее ответы становились всё злее, и так — постоянно, безвыходно из порочного круга.

В многом виноват дедушка: в несчастной судьбе старухи, дочери и внука. Он изначально выбрал удобную позицию невмешательства, и ему, как актеру, частые гастроли и поездки позволяли избегать семейные проблемы. У деда отсутствует чувство вины перед близкими, но он играет роль великомученика, легко отдающего себя в жертву. Единственная дедова революция — это отобрать у внука подаренный бабушкой магнитофон без его ведома и разрешения. Легче толкнуть дочь, чем противостоять сумасшедшей жене, наказать внука, чем отправить его подальше от неуравновешенной бабушки, отдав матери. Слабый дедушка, бессильный перед более чем элементарными обстоятельствами. Слабая бабушка, которую, как вещь, переставляют с места на место (отправил в эвакуацию, вселил в девятиметровую комнату, привез в чужой город, и т. д.), а она умеет лишь возмущаться и кричать, но не способна на поступок. Слабая и боязливая мать, которая, по сути дела, становится отдушиной для комплексов бабушки, для ее собственных нереализованных желаний.

Бабушка — действительно монстр, только «монструозность» ее не в криках и даже не в том, что она душевно калечит внука. Нина Антоновна всю свою жизнь пользуется чужой любовью, принимая ее как данность и при этом не видя ее в упор. Да, она слабая, но свою несостоятельность и слабость она возводит в ранг собственной «святости». Единственный момент, когда она, наконец, признается в том, что собой представляет, — это ее монолог

в конце книги: «Уродлива я в этой любви». Для нее это сильный поступок: прожив всю жизнь во лжи, прикрываясь якобы «героизмом», она наконец выдает свою суть: она всегда жила, повинувшись лишь собственной духовной лени. Любимый внук — любимая игрушка, которую любят, на которую можно срывать, без которой жить не хочется. Не она для внука. Внук для нее. Яркий типаж. Такие встречаются в жизни, и многие читатели в интернет-обсуждениях видят в бабушке отражение своих «домашних тиранов». Она искренне не понимает, что нельзя так любить ребенка, нельзя так воспитывать, нельзя так разговаривать, зомбируя ребенка, и нельзя поливать грязью маму Саши. Но она всегда с ним, лечит его. Живет, как умеет. В повести нет отрицательных персонажей, все трагично, но каждый по-своему.

Испорченное детство мальчика; растянутая во времени личная трагедия женщины, занявшей в жизни не свое место и морально искалеченной; серьезные психологические проблемы, ожидания, надежды, размышления мальчика — всё хочется обдумать и противопоставить разрушающей и убивающей любви бабушки. Но они еще будут счастливы, они изменят свою жизнь, научатся любить.

Как и горьковское «Детство», эта книга раскрывает внутренние «механизмы устройства» человека, в первую очередь — любовь и эгоизм. Когда человек любит нечто вне себя, он как бы включает это внешнее в себя самого, делает частью себя, продолжением себя за пределами себя же самого.

Так в санаевской повести возникает жесточайшая внутрисемейная дисспотия и «конфликт интересов», основанный, как это не парадоксально, на искренней любви и искреннем желании жертвенности ради того, кого любишь. Такая любовь превращается в изнанку собственного эгоизма.

В повести «Похороните меня за плинтусом», как и в жизни, нет абсолютно правых и абсолютно неправых. Каждый несет свой груз ошибок и заблуждений. Так самые родные люди становятся чужими друг другу... Выход из ситуации — в способности личности, взглянув на себя со стороны, принять близкого человека во всей его противоречивости и недосказанности.

По накалу страстей и болезненности переживаний повесть можно сравнить с романами Ч. Диккенса или Вс. М. Крестовского. Счастливы те, кто сочтет повесть исключительной или надуманной историей и ограничится в ее восприятии лишь литературными ассоциациями. Самое страшное в этой пронзительной автобиографической истории в том, что она не придумана: ее реальные прототипы хорошо известны.

Мальчик — выжил, преодолел не только свои физические немощи, но и иссушающую ненависть, источником которой была властно присвоившая его себе бабушка. Повзрослев, он находит в себе силы увидеть смешное в собственных неумелых детских попытках осознать окружающий мир, найти в нем свое место. Кроме жизнеутверждающего стремления изжить

собственные мучительные воспоминания и окончательно заключить их в прошлое, Павел Санаев написал эту книгу для тех, кому она может послужить нравственной опорой в преодолении ужасов собственного детства. Ведь подобный опыт люди, как правило, не только не обсуждают, но даже не допускают на поверхность своего сознания.

Включение же в повесть автобиографических элементов позволяет самому автору вернуться на несколько лет назад, чтобы вновь пережить настроение, вспомнить внутренние искания, следствием которых стало обращение Павла Санаева к художественному творчеству. Герой совершает путешествие в пространстве своего сознания, позволившее ему осознать себя, вернуться к себе. Возникает новая личность, более свободная и уверенная в своих силах. Блуждание героя предстает как процесс самопознания и саморазвития, эта идея стала основной в продолжении его творчества — в романе «Хроники Раздолбая», посвященном юности героя.

Автобиографическое моделирование тесно переплетается у Павла Санаева с проблемой типологической близости мировоззрений писателя и его героев. Фактические совпадения отдельных событий в биографии автора и его героя относятся к уровню сюжета, тогда как моральная оценка, соотношение драматического и комического — это уже плод авторской рефлексии, цель которой выйти за пределы «себя» и в «эпосе частной жизни» осмыслить антропологические проблемы и пути их решения.

Ю. Н. Серго

Принципы художественной целостности
в романах Л. Улицкой
«Зеленый шатер» и «Даниэль Штайн, переводчик»



Идея создания целостного текста из разрозненных отрывков популярна в современной прозе: создание романа часто предстает как процесс, нарочито не завершенный писателем; фрагментарность становится своеобразной поэтикой. Постараемся выявить принципы, по которым фрагменты текста в прозе Л. Улицкой обретают художественное единство. Мы будем опираться в основном на произведения, которые самим автором определяются как романы, но не имеют четко выраженной романной

структуры и в сознании читателя «распадаются» на отдельные новеллы, повести, фрагменты.

Так, структура романа «Зеленый шатер», на первый взгляд, разрозненная — он построен как сборник новелл и рассказов, расположенных вне хронологической последовательности: ближе к началу мы узнаем о смерти главных героев Ильи и Оли, после чего перед нами разворачиваются многочисленные истории из их жизни. Целостность романа возникает благодаря системе героев, построенной по принципу гендерного противопоставления: три школьных подруги (Тома, Оля и Галина) и три школьных друга (Саня, Илья и Миха). Судьба героев обрамлена рассказами об их родителях, учителях, тетках, знакомых и др. Все герои связаны между собой «теорией рукопожатия»; в основе сюжета лежит устаревшая уже во времена Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского цепь совпадений и случайностей. Обращение к такой схеме автор обосновывает дважды. Вначале — традицией, возрожденной Борисом Пастернаком. Школьный учитель и наставник героев романа, впервые прочитав «Доктора Живаго», задавался вопросом: «...нужны ли такие нагромождения случайностей, совпадений и неожиданных встреч, пока не понял, что все они изумительно завязываются в сцене смерти Юрия Андреевича, в параллельном движении трамвая с умирающим Живаго и мадемуазель Флери, неторопливо шествующей в том же направлении к освобождению — один покидал землю живых, вторая покидала землю своего рабства» (100)¹.

Л. Улицкая вместе со своим героем не просто оправдывает построение романа Пастернака на принципе многочисленных совпадений, но и принимает от него эстафету, сплетая в собственном произведении весьма сложную схему связей человеческого мира. Другое оправдание схемы случайных совпадений она связывает не с духовной традицией, а с миром науки, биологии, генетики, миром «тела»: «соединение всех свободных валентностей, чтобы не торчали куда не следует» (416). В результате каждая новелла представляет собой как бы новое молекулярное химическое соединение, трактуемое бесконечное многообразие связей героев в мире. Так, роман открывается новеллой о двух детских, школьных врагах главных героев, Мурыгине и Мутюкине, один из которых (Мурыгин) погибает под трамваем, а другой, как, опережая события, сообщает нам автор, станет через несколько лет уголовником-рецидивистом. Казалось бы, сюжет завершен.

Однако в конце романа всплывает новелла «Орденосные штаны», где награды боевого генерала Нечипорука, ставшего диссидентом, прячет

¹ Здесь и далее текст романа цит. по изд.: Улицкая Л. Зеленый шатер. М., 2011. Страницы указаны в скобках.

у себя дома, по просьбе своей учительницы, Тоня Мутюкина, сестра того самого заклятого врага детства. После похищения этих наград из дома на них случайно натывается отставной военврач Василий Иннокентьевич, хороший знакомый одного из главных героев (Сани), к тому же некогда лечивший генерала и видевший эти награды. Так рождается сюжет чудесного возвращения генеральских орденов и выстраивается безупречно правильное «молекулярное соединение».

Сюжет истории развития научного знания, научное объяснение психологии героя Л. Улицкая практикует уже давно — ее вполне традиционные по жанровому построению романы и повести («Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого» и др.) содержат в себе авторскую позицию исследователя, ученого, историка науки. Интересно также, что в романе «Зеленый шатер» один из важнейших сюжетов, связывающих и разрушающих судьбы героев, — это сюжет путешествия в Коктебель как поиска духовных корней и сюжет эмиграции как бегства от духовной и физической несвободы.

В ее романе безусловно выделяется еще один принцип целостности — это историческая эпоха 1960-х годов, рассказ о которой переплетает между собой образы реальных исторических лиц (Даниэля, Синявского, Бродского, Горбаневской) и вымышленных, зачастую собирательных образов, представляющих поколение 60-х, в которых угадываются биографические черты И. Габая, М. Басмановой, Г. Шмакова и др. Для Л. Улицкой не столь важно отразить общественные идеалы той исторической эпохи, сколько показать личную драму каждого из героев, оформляя ее как отдельные тексты со своими заголовками и стилистическими особенностями повествования. Эпоха, в которую живут герои Улицкой, представлена фрагментарно, поскольку недалеко отстоит от нас во времени. Но она представлена списком благодарностей реальным современникам автора как важной частью книги, своеобразной ее «библиографией», указанием на жизненный источник. Выстраивая романную структуру, Людмила Улицкая опирается на опыт частного человека, на личностную, камерную его оценку. При этом она ставит перед собой и читателем проблемы, связанные с общечеловеческим опытом. Так что романная структура формируется на уровне глубинной связи частного и всеобщего.

Замысел романа «Даниэль Штайн, переводчик» возник у писательницы гораздо позднее, чем «Зеленый шатер». Но личность монаха-переводчика, вступающего в диалог с различными культурами и религиями, настолько захватила ее, что заставила отложить воплощение всех ранее запланированных идей, о чем в самом романе прямо говорят включенные в него письма Л. Улицкой к Елене Костюкович: «...я поняла, что больше всего хочу написать о Даниэле. Ни увлекательный мифологический сюжет, ни “Зеленый шатер”, который уже отчасти существует — ничего этого. Только

о Даниэле <...> ...начала **писать роман, или как это там называется**, о человеке в тех обстоятельствах, с теми проблемами сегодня» (122)¹.

В письме как части содержания романа выражается авторское отношение к его теме и к жанру, причем тема и материал в сознании автора первостепенны, что тем не менее не отменяет авторской рефлексии по поводу формы и мастерства: «Я не настоящий писатель, и книга эта не роман, а коллаж. Я вырезаю ножницами куски из моей собственной жизни, из жизни других людей, и “склеиваю без клея» — цезура! — “живую повесть на обрывках дней”» (468).

Соответствие жанру романа выступает своеобразным мерилom авторской состоятельности, «настоящести», совсем как в предшествующую советскую эпоху соответствие жанру романа-эпопеи как способность воспроизвести его форму. Но автор немного лукавит и, безусловно, отдает себе отчет, что коллаж — единственно возможная в художественном смысле форма воплощения его идеи; целостности быть не может:

Безумной сложности монтажные задачи. Весь огромный материал толпится, все просят слова, и мне трудно решать, кого выпускать на поверхность, с кем пождать, а кого и вообще попросить помолчать. <...> Наше сознание устроено так, что оно отрицает неразрешимые задачи. Если задача есть, должно быть решение. Только математики знают про спасительную формулу — при заданных условиях задача решения не имеет. Но если нет решения, то хорошо бы хоть увидеть саму проблему, обойти ее с заду, с переду, с боков, с веру, с низу. Она вот такая. Решить невозможно. Вещей таких множество — первородный грех, спасение, искупление, зачем Бог, если Он есть, создал зло, а если Его нет, в чем смысл жизни. <...> Все вопросы для честных детей. Пока малы, задают вопросы, а когда вырастают находят подходящий ответ в отрывном календаре или в катехизисе.

Очень хочется понять, но никакая логика не дает ответа. И христианство тоже не дает. И иудаизм не дает. И буддизм. Смириться, господа, есть множество неразрешимых вопросов. Есть вещи, с которыми надо научиться жить и их изживать, а не решать (241–242).

Итак, письма выполняют функцию комментария к авторскому замыслу или историко-культурной справки; также в них содержится психологическая рефлексия автора по поводу собственного творчества. И, конечно же, они играют роль «скреп» между частями книги, поддерживая ее целостность, комментируя систему героев и сюжетную структуру произведения.

Авторская интерпретация героя в письмах содержит поэтический намек на особую приближенность Даниэля к Христу. В письме, завершающем пятую часть романа, дважды повторяется одна и та же деталь, несущая

¹ Здесь и далее текст романа цит. по изд.: Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. М., 2006. Страницы указаны в скобках.

в себе смысл приобщения к долговому, трудному и скромному жизненному пути: «Даниэль Руфайзен вошел ко мне в дом. <...> Сел на стул, едва доставая до пола ногами, обутыми **в сандалии**. Очень приветливый, очень обыкновенный (497). И далее, рассуждая о христианстве и Христе: «Разве Сын Человеческий, в **поношенных сандалиях** и бедной одежде, принял бы в свой круг эту византийскую свору царедворцев, алчных и циничных, которые сегодня составляют церковный истеблишмент?» (498).

Автор считает Даниэля праведником; герои произведения видят его в разных ипостасях. Две главных героини, Эва и Хильда, ищут и находят в нем прежде всего отца. Обе они католички, и потому Даниэль для них «духовный отец», наставник по вере. Обе никогда не знали своих настоящих отцов. Отец Эвы, Наум Баух, выдал Даниэля немцам, вероятно, сам был уничтожен. Отец Хильды — нацист. Родной язык Эвы — польский; Хильды — немецкий. Обоими этими языками Даниэль владеет с детства как родными. Его миссия переводчика — это еще и миссия проводника, направляющего в жизни других людей. Эта его роль прямо выражена одним из героев, спасшихся из гетто: «И есть еще один человек, которому мы все благодарны — Даниэль Штайн. Спасибо ему, что вывел нас, как Моисей» (425).

Монахиня православной церкви в Израиле мать Иоанна определят героя как Святого: «Святой — существо тихое, **незаметное**, спит **под лестницей**, одет неприметно. <...> Тут мне пришел на ум брат Даниэль. <...> Отправила его с Богом к Даниэлю в Хайфу. Тот не откажет, верно. И патриарха отпоет, и бродягу. Он у нас человек **неприметный**, всю жизнь где-то **под лестницей** живет» (415–416).

Таким образом, главный герой выступает как некий первоэлемент, связующий воедино пестрое повествование и разрозненный мир религий на земле Израиля — он и безусловный объект веры, и математически выверенная истина, столь необходимая всем, в том числе и автору: «Но Даниэль сидит на стуле, сияет, и вопросы перестают существовать» (500).

Идею внутренней гармонии мироздания, идущую от Даниэля, поддерживает «наивный» сюжет романа, построенный по принципу соединения «свободных валентностей», о чем мы уже говорили, обращаясь к роману «Зеленый шатер». «Наивный» склад сюжета, с одной стороны, приближен к биологической, естественнонаучной схеме; а с другой — сообщает повествованию идею Божественного Чуда. Биологический отец Эвы выдал немцам ее отца-спасителя, без которого она умерла бы в утробе матери, так и не появившись на свет. Марыся Валевич, первая и единственная любовь героя, чудом спасшись от смерти, посвятила свою жизнь Богу и находится рядом с ним, в Израиле, в одном из католических монастырей. Поступая в монастырь в католической Польше, Даниэль конкурирует за место с бывшим актером и писателем Каролем Войтылой, будущим

Папой Римским Иоанном Павлом II. На одной из экскурсий, которую ведет Даниэль, к нему подходит сын майора Рейнгольда, Дитер. Во время войны Рейнгольд-отец пощадил героя, потому что он носил имя *Дитер Штайн*. Гершон Шимес досиживает свой срок в лагере с Ю. Даниэлем, а в Земле Обетованной узнает, что он внебрачный правнук Льва Троцкого, и гены прадедушки во многом определяют его судьбу. После совершения Гершоном Шимесом обряда ритуального проклятия Даниэль гибнет.

Романная целостность поддерживается на стилистическом уровне. Автор «склеивает» текст из документов, писем, расшифровок магнитофонных записей, отчетов и др. Обращение к эпистолярному жанру должно бы напомнить нам обращение к истокам психологического романа, но этого не происходит. Письма раскрывают не столько психологию индивидуальности, личности, сколько общую для всех психологическую проблему непонимания, недоверия к ближнему. Письмо свидетельствует зачастую не о диалоге, а о разрушении такового. Утрачивает связь с матерью, учительницей русской литературы, а вместе с тем и с Россией, Гершон Шимес; тщетно пытается найти поддержку у своей первой любви (Павла Кочинского) Рита Ковач; смертельно обижаются на Валентину Фердинандовну Тереза и Ефим Довитасы... И только Даниэль вступает в диалог со всем миром, даже если он не отвечает на письма.

Некая небрежность, универсальность речи большинства персонажей — тоже стилистический прием: ведь большинство источников подразумевает перевод, зачастую «казенный», на русский язык с других языков.

Даниэль Штайн, переводчик, на протяжении романа несколько раз попадает на территории разных государств: Советского Союза, Польши, независимой Литвы, Израиля. Это сообщает герою некий дополнительный статус: навык к преодолению разного рода догм. Он переходит из одной языковой среды в другую, от одной нации — к другой: он оказывается то евреем, то поляком, то немцем. Наконец, герой переходит и границы веры — из иудаизма в христианство, расширяя затем и эти границы. Даниэль Штайн осуществляет свои переходы как сознательное, а иногда вынужденное преодоление. Он видит границу, которую ему нужно перейти и заставляет себя ее преодолеть.

Людмила Улицкая, отделяя свою позицию и свой жизненный опыт от позиции и жизненного опыта героя, ответила в одном из интервью, что сама никакого перехода не совершала, то есть фактически настаивая на том, что она — не «переводчик»:

...однако история моей жизни и жизни большинства евреев-христиан в России такова, что мы совершали свой выбор, не переходя из одной веры в другую, а с чистого места, из атеизма, свойственного российской интеллигенции. Те иудеи, которых я знала — мой праведник-прадед и старички, заходившие к нему в гости побеседо-

вать не о политических новостях, а о библейских текстах, — говорили на другом языке. Во всех смыслах. Мой единственный язык — русский¹.

Но преодоление некоей границы между религиями и культурами, конечно же, проявляется в позиции автора. Автор переходит границу, «не желая знать», «не достаивая» видеть:

За помощью и советом я обращалась к друзьям. Среди людей, которыми я восхищалась, были православные священники и монахи консервативного толка, атеисты и буддисты. Я не вижу непреодолимого рубежа между всеми этими людьми — их высочайший уровень, нравственный или духовный, был таков, что вся идеология распадалась в прах, и сияла потрясающая личность... (там же).

Так автор всё же оказывается в роли переводчика, который игнорирует границы между людьми, стилистически подчеркивая неважность психологических, национальных, конфессиональных различий для сущностного диалога.

Как мы показали, авторский замысел жанровой целостности в прозе Л. Улицкой осуществляется на разных уровнях текста и разными путями. По-разному экспериментируя с романной структурой, автор в основу новой целостности своих произведений полагает идеи соотношения духа и тела, художественной интуиции и научного знания.

Е. И. Зейферт

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ТИП МЫШЛЕНИЯ АНДРЕЯ СЕН-СЕНЬКОВА



Очевидно, что тяготение художественной литературы к неординарной метафорике в первую очередь обусловлено тем, что автор отказывается от обыденного, прямого взгляда на мир — в метафорике же заключается адекватное для художественного слова скрытое, имплицитное сопоставление и ряды его вариаций.

О метафоре в творчестве современного поэта Андрея Сен-Сенькова так или иначе упоминали практически все пишущие о нём¹. Однако пристальное

¹ Улицкая Л. Спор о законе и благодати: Версия XXI века : [интервью] // Огонек. 2007. № 8. С. 49.

внимание к метафорике поэта пока не объяснило ни причины тяготения мышления его к этому тропу, ни комплексно — приемов его использования и обновления.

Гипотеза. Как считает Б. В. Томашевский, «в зависимости от преобладания метафоры или метонимии можно характеризовать стиль писателя как метафорический или метонимический»². Это утверждение следует за гипотезой В. М. Жирмунского, о чем в комментариях к учебнику Томашевского сообщает С. Н. Бройтман: «Идея наличия метафорического и метонимического стилей восходит к работам В. М. Жирмунского. <...> А. Блок в статье 1921 г. “Поэтика Блока” определяется им как “поэт метафоры”. В 30-е годы к понятиям метафорического и метонимического стилей обращается Р. Якобсон, характеризуя стиль Б. Пастернака как “метонимический” (Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.)»³.

В свое время наша статья «А. Блок и Б. Пастернак: типы творческого мышления»⁴ (2000) опиралась на обе гипотезы — В. Жирмунского и Р. Якобсона. В 2001 г. в Карагандинском госуниверситете им. Е. А. Букетова под наши руководством была написана и защищена дипломная работа Г. Т. Толеухановой «Метафорический тип творческого мышления А. А. Блока (на материале цикла “Страшный мир”)»⁵, в основу которой легла указанная статья.

Б. В. Томашевский употребляет термин «метафорический стиль». На наш взгляд, органичнее использовать понятие «метафорический тип мышления», поскольку выбор метафоризации или метонимизации художественной речи связан именно с творческим мышлением автора, стремящегося подметить либо сходство, либо взаимосвязь (смежность) явлений и предметов.

Гипотеза, заявленная в данной статье: на основе обзорного исследования поэзии А. Сен-Сенькова высказано предположение, что тип его творческого мышления *метафорический*. Мы исследуем не только метафоры в тексте Сен-Сенькова, но шире — *метафорический тип* его мышления. Поэтому объектом анализа становятся не только чистые метафоры, но и метафорические эпитеты, олицетворения, сравнения. В перечисленных тропах происходит процесс, идентичный метафоризации слова. Мы считаем их своего рода семантическими аналогами метафоры, не забывая при этом о тонких отличиях их и от метафоры, и друг от друга. Такой подход опирается на мнение Б. В. Томашевского о том, что метафора и метонимия являются двумя *основными случаями тропов*⁶. К метафоре ученый относит все тропы, в которых перенос значения происходит по принципу сходства, а в первую очередь, это сравнение, метафорический эпитет, олицетворение. В то же время в статистических подсчетах мы дифференцируем вышеупомянутые тропы. Метонимия также представляет для нас интерес как троп, принципиально отличающийся от метафоры.

Мы учитываем, что 1) речевая и языковая коммуникации по своей природе (способности подмечать сходство) заведомо метафоричны; 2) без метафор

и даже без множества метафор не обходится ни один поэт. Но в настоящем исследовании имеется в виду использование метафоры и близких ей тропов как основного способа поэтического мышления, ментальное сгущение метафор, насыщение ими поэтического текста, а не просто их наличие в поэтическом арсенале автора.

В статье исследуются стихотворения разных периодов творчества А. Сен-Сенькова. Для пристального анализа выбраны две книги стихов, причем одна из них — вышедшая из печати — «бог страдающий астрофилией» (название со строчной буквы и без знаков препинания, что принципиально для Сен-Сенькова. — Е. З.), а другая, существующая в рукописи, — «воздушно-капельный теннис»⁷. Выбор отдельной книги помогает увидеть системность в использовании изобразительных средств в пределах одного художественного мира. Выбор *рукописи* гарантирует меньшую изученность этих стихотворений.

А. Сен-Сеньков относится к авторам, которые не любят комментировать написанное ими, не пишут эссеистики о творческом процессе. Он склонен считать, что всё сказано самим поэтическим текстом. Одним из инструментов нашей работы стало общение с автором (электронные письма, чат) для прояснения отдельных вопросов психологии его творчества.

Интерес к поэзии Сен-Сенькова вызван и неожиданной близостью собственных творческих поисков к его поэтике, к примеру, моего лирического цикла «Метафоры на пуантах», большей частью написанного в середине нулевых. Однако принципиальное отличие поэтики моих «метафор на пуантах» от поэтики Сен-Сенькова — в предельной достоверности в них реального плана в контрасте с его фантазийной метафорикой.

Теория метафоры. Опираясь на теоретические работы по метафоре и собственные размышления, обозначим природу метафоры в контексте сравнения, символа и метонимии.

Отличие метафоры от сравнения. Близость сравнения к метафоре сомнений не вызывает. Как известно, метафора есть «скрытое сравнение». Формальные средства выражения сравнения (сравнительные союзы *как, что, будто, словно* и др., творительный падеж в сравнительной функции, отрицательные конструкции, степени сравнения прилагательных и наречий и др.) помогают обнаружить в тексте *сравнение*. Метафора создана косвенно, непрямо, выявить ее в тексте сложнее, чем сравнение. Уже в силу отсутствия сравнительных формантов, метафора лаконична: сравнение распространяет речь, метафора сокращает, экономит. Метафора не описывает частностей.

Отказываясь от сравнительных формантов и частностей, метафора тем не менее склонна к экспансии. Метафора противоречива: с одной стороны, она экономит лексические средства, с другой — стремится захватить как можно большую территорию текста. Экономя на формантах и частностях, она отстаивает существенное и целое.

Мы принимаем попытки ученых обнаружить в этих тропах семантические отличия (Ф. Уиллрайт⁸, А. Вежбицкая⁹). На наш взгляд, сравнение в меньшей степени обращено к читателю как к соавтору смыслов произведения; метафора же активно стимулирует механизмы читательского созидания. «Сравнение указывает на подобие одного объекта другому, независимо от того, является оно постоянным или кажущимся, ограниченным одним аспектом или глобальным»¹⁰. Для сравнения характерно ограничение временным отрезком или определенным эпизодом. Метафора же стремится к выражению постоянного, а не временного признака явления или предмета.

Отличие метафоры от символа. Как различить метафору и символ? Многие читатели могут легко заменить слово «метафорический» на «символический», а это неверно.

Символу не свойственна двуобъектность метафоры, ее обязательная семантическая *двуплановость*. Символ — явление *многоплановое*.

Парадокс метафоры и символа, по моему мнению, очевиден. Метафора, будучи локальным по силе восприятия художественным тропом, стремится захватить как можно больше территории произведения, ее края обычно неровны. Символ, будучи сверхшироким по влиянию, сосредоточивается на малом лексическом участке, чаще — на одном слове, надеясь на смысловые волны, резонирующие от символического значения. Резонанс символа пронизывает и все метафоры, и все другие художественные средства.

Метафора выполняет характеризующую функцию, обновляя через одно явление (или предмет) значение другого. Символ только указывает на некоторый смысл предмета или явления, но не характеризует его.

Функция метафоры — вскрыть латентную сущность предмета. Следовательно, метафора углубляет понимание реальности. Метафору обычно относят к конкретному объекту, и это удерживает ее в пределах значений, так или иначе связанных с реальной действительностью. Символ же уводит за пределы реальности, легко «преодолеывает земное тяготение», выражает ощущение «запредельности»¹¹.

Символ обогащает образ метонимической способностью передавать через *часть* (одно явление или предмет) *целое* (комплекс идей и представлений). Иначе — с метафорой: она «развивается в сторону семантического обеднения и вместе с тем большей определенности»¹². «Семантическое обеднение» объясняется «отщеплением одного из вторичных признаков значения одного явления или предмета и вскрытием в этом признаке невидимой до сих пор сущности другого явления и предмета»¹³.

Отличие метафоры от метонимии. Метафора и метонимия — принципиально разные тропы. Их отношения сложны и разнообразны. Метафора, как известно, складывается по принципу сходства (реже — контраста), метонимия — по принципу смежности (взаимосвязи) явлений. В метафоре сопрягают-

ся далекие друг от друга явления, в метонимии — близкие, взаимосвязанные. В метонимии значительно чаще, чем в метафоре, один член оппозиции является затекстовым (*кипит чайник — вода* здесь осталась за текстом). Чтобы правильно обнаружить в контексте метафору, можно провести следующий эксперимент (помня, что эксперимент с — не над! — текстом мы проводим только в научных целях): попытаться сделать из контекста сравнение с помощью сравнительных союзов или конструкции «объект А похож на объект В по признаку В1» (и любыми перечисленными способами образования сравнений). Если контекст изменяется *без ущерба смыслу*, то перед нами метафора. Если смысл искажается, это не метафора.

Диффузия тропов. Важно обратить особое внимание на смешанные случаи, диффузию тропеических средств. Сложная диффузия может проявиться в самом банальном примере: «золотая осень» — метафорический эпитет (осень похожа на золото) + двойная синекдоха (не вся осень похожа на золото, а только ранняя [сентябрь] — синекдоха по временному признаку; не вся осень похожа на золото, а только листья, да и то не все — синекдоха по пространственному признаку).

Метафорика Андрея Сен-Сенькова

Современный русский поэт и прозаик Андрей Сен-Сеньков (настоящая фамилия — Сеньков) родился в Душанбе в 1968 г. Врач, окончил Ярославский мединститут. В Москве проживает с 2001 г. Автор ряда лирических книг. Внутри циклов и книг его верлибры предельно автономны и открыты одновременно. Кроме стихов, Сен-Сеньков пишет близкую к своей поэзии лирическую прозу, а также минималистскую визуальную поэзию (стихи плюс графика).

Приемы метафоризации. Зачастую Андрей Сен-Сеньков создает верлибрическую миниатюру, центром равновесия которой является метафора (метафоры). Композиция такой миниатюры свободна. Но в ряде случаев его метафорика находит четкие и изысканные конструкции.

Обозначим отдельные из этих приемов использования метафоры в поэзии Сен-Сенькова. Он предпочитает развернутую метафору, что позволяет градации его метафор ветвиться. В описании приемов позволим себе иногда замещать словом «метафора» понятие «метафорический троп» (сравнение, олицетворение, метафорический эпитет).

«Ствол — ветки — листья». Дробление *развернутой метафоры на более мелкие.* Здесь метафора включает в себя, скажем так, *подметафоры*. Если метафорический троп, образно выражаясь, является стволом дерева, то подметафоры — ветками, но и они могут включать в себя метафоры — листья.

перед тем как пригласить стрекоз
улитка вытаскивает из домика косточку-башню WTC
будут играть в теракт
потом всё «обрушится»
потом все «погибнут»
окруженные красным танцем
пожарных машинок божьих коровок
(«Сербское гостеприимство»)

Нанизывание метафор на реальный план. На один стержень — сопоставляемый план — нанизываются различные метафоры (сравнения, метафорические эпитеты, олицетворения).

СТАДО СНЕЖИНОК УБЕГАЕТ
неожиданное потепление в декабре
стадо снежинок убегает
белый еле-еле слышимый топот
раньше времени взлетает
двухместный самолет «январь-февраль»
я устал писать имя того
кто их испугал
даже с маленькой буквы

Здесь на один сопоставляемый план — «неожиданное потепление в декабре» — нанизывается ряд метафорических тропов «стадо снежинок», «белый топот», «двухместный самолет “январь-февраль”» и др.

Нанизывание сопоставляемых предметов и явлений на метафору. Разные предметы и явления проходят через одну метафору.

ДВА ЧАСА НОЧИ: МНЕ НАВСТРЕЧУ ДВА ЧЕЛОВЕКА В КУРТКАХ BOMBER

..
их бомбы надеваются на меня
как множество наушников от плеера

по невидимым проводкам
приближаются взрывчики согнутых пальцев
неприятной поп-музыки
..
ногами по печени
они бьют так же
как
отдают ненужные вещи в детдом

В этом стихотворении нападение на человека показывается через ряд метафор и сравнений.

Нанизывание метафор на метафорический образ. В этом случае подбор метафорических тропов идет уже к виртуальному, фантазийному, метафорическому образу.

5.

имея абсолютный слух
плохо понимал ноты
говорил что они слишком черные
как телефоны
звонящие в медные домики звуков
телефоны
всё время сообщающие умершим только плохие новости
(«Mr.B»)

«Каскад», «спадающие метафоры». При этом приеме метафоризации метафоры спадают ступенями каскада, порождая друг друга.

у юлия цезаря на теле было 23 раны
каждая из них имела форму ладони мальчика
поднимающего руку с просьбой выйти
ни одну из них
не выпустили из класса

(Из цикла «22-24»)

«Западающие клавиши». Здесь мы наблюдаем интересный процесс. В метафоре, как известно, присутствуют два объекта — тот, который сопоставляют, и тот, с которым сопоставляют. Если из текста экспериментально убрать слова, относящиеся к первому объекту, сделать их «западающими клавишами», то останется только второй объект. И наоборот.

Рассмотрим этот процесс на примере строки: «волк серая ресница слепого леса». Вот так «западают клавиши» темы глаза:

волк серая (ресница) (слепого) леса

А таким образом «западают клавиши» темы волка:

(волк)(серая) ресница слепого (леса) (глаза)

Оба контекста связаны между собой грамматически — «серая (серый волк) ресница».

Интересно, что объекты могут обмениваться признаками. К примеру, виртуальный образ может получить признаки, относящиеся к реальному:

раздвигаю твое лицо
снимая с него одну за другой
шелковые маски нижнего белья

под ними
длинные ножки ресниц уже согнуты в накрашенных коленях
(«porNobody»)

Как видим, здесь метафорические «ножки», с которыми сравниваются ресницы по признаку согнутости, получают признак реального образа «ресниц» — «накрашенные». Эпитет, который должен относиться к слову в прямом значении, относится к слову в переносном значении, к метафорическому явлению или предмету, с которым сравнивается реальный предмет или явление.

Аналогичный процесс наблюдается в этом стихотворении:

создатель эсперанто
варшавский окулист лазарьзаменгоф
дописав последнюю страницу
бросил очки на стол
словно пытался как акушерка
шлепнуть мертворожденного
промахнулся
или ударил недостаточно сильно
но то во что он попал
закричало

(«Горячие, теплые и холодные лучи зеленой звезды»)

«Метафора на пуантах». Эта форма была в свое время освоена мной в лирическом цикле «Метафоры на пуантах». Такие стихотворения характеризуются нейтральным началом и непредсказуемым финалом, «пуантом» — странной метафорой (сравнением), созданной по принципу подобия неподобного. У А. Сен-Сенькова этот тип встречается относительно нечасто, поскольку его метафора очень активна и стремится завладеть как можно большей частью стихотворения, начиная с названия и первой его строки, метафорический образ у него практически всегда объемнее реального. Этот тип метафоры мог бы быть эффектен для излюбленного сопоставления Сен-Сеньковым необычного реального плана с метафорическим, но в изображение реальности он уже допускает метафорику.

ТАК ДАЛЕКО, ТАК БЛИЗКО

Алексею Цветкову-мл

она убирает у нас в клинике
потом бежит заниматься тем же
в театр на таганке
потом еще куда-то
потом еще
без выходных без праздников
сильно устает

эти работы для нее
как дочери для фрау геббельс

она не знает какую убить первой
в постельном бункере
хронически не высыпавшихся нерожденных детей

8.

слушать cooljazz
 это слышать как в соседней комнате
 кто-то одинокий в свой день рождения
 задувает зажженные им же самим
 свечи на торте

(«Mr.B»)

«*Метафоры — синтаксические близнецы*», параллелизм метафор. Эта вариация еще более редкая для Сен-Сенькова, который лексике уделяет значительно большее внимание, чем синтаксису¹⁴. Здесь имеет место быть перечень однородных по синтаксической организации (с вариациями) метафор, к примеру, нанизанных, как в нижеуказанном примере, на один глагол:

вместо крестиков на шеях
 висят
 крошечные газовые камеры из серебра
 блестящие золотые гильотинки
 кусочки ГУЛАГОВСКОЙ колючей проволоки в янтаре
 изящно обработанные ювелирами осколки бомб
 маленькие виселицы с шелковыми петлями
 платиновые дыбы
 испанские сапожки с вкраплениями бриллиантов
 («Промокише кардиостимуляторы»)

Перечисленные случаи не исчерпывают разнообразия приемов метафоризации у Сен-Сенькова. Насыщение текста метафорой у Сен-Сенькова порождает многослойность образной рецепции, поскольку образ отражается в образе, как одно зеркало в другом, рождая многочисленные отражения, и один образ подталкивает другой, как две волны, порождающие новый волновой процесс.

Метафора Сен-Сенькова нередко усилена либо разрушением идиомы:

единственный день ко рту которого люди
 не подносят зеркальце
 чтобы проверить
 дышишь ты
 или уже да
 («Горячие, теплые и холодные лучи зеленой звезды»)

либо использованием слова в непривычном для него, эпатирующем контексте:

нужно повернуть так
 чтобы совпали пазы
 только тогда крышка откроется
 только тогда глаза животного заблестят босиком
 («Стихотворение для стены в кабинете
 Роджера Стерлинга из сериала Madmen»)

когда он выбросился из окна
 амстердам просто перевернулся на другой
 бог

(«Mr.B»)

либо каламбуром:

звонок на мобильный:
 «ты где сейчас?»
 «я в люблино»
 звучит как влюблено
 (не влюблен и не влюблена)
 как может быть влюблено
 только одиночество голыми руками
 («Разновидность пола: седьмая остановка от кольца»)

Метафора в поэзии Сен-Сенькова порой парадоксальным образом метонимична. Это своеобразная метафора-синекдоха: она изображает часть, за которой стоит целое. Мышление Сен-Сенькова способно одновременно схватывать сходство и смежность явлений или предметов. Поэт видит картину целого через метафору, один из членов оппозиции которой — часть целого, именно метафора приковывает его внимание. Он детально рисует метафору, приближая к ней свое зрение, а метонимическая картина достраивается сама собой:

ВЕНЕЦИЯ

...
 мощи св. марка
 чтобы провезти в венецию
 пришлось спрятать
 среди кусков несвежей свинины
 в испорченное жирное мясо
 в розовую нечисть временной могилки

Внутри диффузии (взаимопроникновения жанров, тропов, стилистических средств и др.) наблюдается превалирование того или другого ее участника¹⁵. Метафора у Сен-Сенькова лидирует в диффузии с метонимией, она остается основным способом его творческого мышления.

Сен-Сеньков интуитивно заботится об этом, порой излишне материализуя метафору, подчеркивая ее двучленность:

на медвежонка привязанного к дереву
 никто не обращает внимания
 от скуки он встает на задние лапы
 раскачивает веревку серого пионерского галстука
 («Привязанный медведь»)

Здесь слово «веревка» могло быть затекстовым для усложнения восприятия метафоры, «отгадывания» ее.

Обратимся к статистике. В книге А. Сен-Сенькова «воздушно-капельный теннис» — 144 небольших верлибрических стихотворения¹⁶. В них обнаружено 588 метафорических тропов (метафор, сравнений, олицетворений, метафорических эпитетов). На них приходится 293 чистых метафоры, 117 сравнений, 114 олицетворений, 64 метафорических эпитета.

Интересно сопоставить с имеющимся у нас статистическим материалом по Александру Блоку. Нами анализировались 48 стихотворений, составляющих его цикл «Страшный мир». Было обнаружено 411 метафор, метафорических эпитетов, сравнений, олицетворений. Из них: чистых метафор — 207, сравнений — 41, олицетворений — 101, метафорических эпитетов — 62. Эти цифры для 48 стихотворений очень высокие¹⁷. Статистика метафорических тропов у Сен-Сенькова при преимущественно малом лирическом объеме его текстов еще более высока. Из художественных тропов поэт явно предпочитает метафору. Он всегда метафоризирует художественный мир, показывая, что метафоризировать можно всё, даже самую прозаичную ситуацию.

Абсолютное лидерство метафоры подкреплено уверенностью в поэзии Сен-Сенькова метафорического эпитета. Довольно высокая доля олицетворений и сравнений вызвана соответственно стремлением поэта «оживлять» неживую природу, придавая ей фантазийные качества, и его желанием создать развернутый, конкретный троп.

В стремлении укрепиться и быть центром художественного мира метафора Сен-Сенькова питается признаками других тропов — распространенностью и интересом к частностям сравнения, экстралингвистичностью и императивностью символа. Метафора чаще вызвана к жизни внутриязыковыми сдвигами, символ — экстралингвистическими факторами. У А. Сен-Сенькова метафора нередко рождается из необычных явлений внешней жизни, о чем свидетельствуют комментарии, предваряющие курсивом отдельные стихотворения («Ключи для снежинок»). Таким образом, метафора ослабляет орнаментальную функцию, усиливая в широком смысле изобразительную. Мы словно застаем метафору Сен-Сенькова на пути к символу, в ее тяготении к нему. Его метафора замерла в этом рывке. Она стремится к символу, но намеренно не достигает его, уверенная в своих силах. Метафора начинает резонировать символическими смыслами, но продолжает стремиться захватить как можно больше территории текста. Однако метафоре здесь важно оставаться именно метафорой. Образно выражаясь, поэзия Андрея Сен-Сенькова — это шкатулка с драгоценными изделиями, а не золотой слиток, для поэта важна штучность его ручной работы. Поэзия Андрея Сен-Сенькова слишком земная, чтобы стать символической. Ей чужды возвышенная природа и выход в бесконечное, без которых не мыслится символ. У поэзии Сен-Сенькова нет символического потенциала, у нее другие задачи.

Неудовлетворенный противоречивостью метафоры — ее экономичностью при явной экспансии, поэт нередко заменяет ее на развернутое сравнение. В этих случаях Сен-Сеньков лишает себя удовольствия предложить читателю возможность отыскать скрытое сопоставление в тексте. Сравнение помогает ему схватить сиюминутную, временную схожесть, застать явление или предмет в его текучести, в одной из точек изменчивости.

Метафора Сен-Сенькова рождается далеко не только из внутриязыковых причин. Поэт *рассматривает* явления и предметы, замечая в них сходство своим экстраординарным зрением (Сен-Сеньков успешно занимается художественной фотографией и графикой). Поэт *размышляет* о тех или иных явлениях искусства и культуры, исторических фактах. К примеру, автор по-своему осмысляет и разворачивает в сюжетную метафору строчку из другого поэта:

кажется я понял почему анна горенко просила «дай твоё лицо
потрогать сквозь отверстия в глазах»:

в детском доме любое окно размером с лицо отца

все они ждут

один из детенышей
единственный
не смотрит в окна

он занят
он выковыривает глаза кукле
зачем такая красивая глазастая мамка
если папка никогда не придет?

(«страна приливов»)

Сен-Сеньков обнаруживает необычное в жизни (нередко сообщая об этом курсивом в начале стихотворений) и, словно прикасаясь к нему, как к воде, умножает метафорические круги.

В преобладающих у Сен-Сенькова темах наблюдаются свои особенности метафорики: в теме телесности и эротического — тяготение к сравнению с целью запечатлеть определенный момент в динамике, в теме музыки — к овеществлению метафоры и олицетворению, в теме путешествий — к абсолютному лидерству диффузии «метафора плюс метонимия».

Википедия относит Сен-Сенькова к магическим реалистам. Верно ли это? «Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического — тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям»¹⁸. У магических реалистов — Гоголя, Булгакова, Борхеса, Кортасара, Карпентьера, Маркеса, Павича — реальное переплетено с фантазийным и даже

фантастическим. Принадлежность Сен-Сенькова к магическому реализму можно объяснить его стремлением увидеть в реальном необычное, неординарное. Но в целом у Сен-Сенькова процесс иной, чем у магических реалистов: у этого автора даже метафорический, виртуальный план столь же реален, как и достоверный, сопоставляемый. Следовательно, Сен-Сеньков, с одной стороны, склонен находить в реальном неординарное, а с другой — фантазийное изображать, как достоверное. Поэт утверждает, что сама реальность фантастичнее и фантазийнее метафорики.

Тип творческого мышления исследуемого поэта можно определить как метафорический.

Наблюдая за сегодняшним творчеством А. Сен-Сенькова, размещающего новосозданные стихотворения в Фейсбуке¹⁹, можно заметить две противоречивые тенденции: с одной стороны, поэт стремится широко раздвинуть зазоры между смыслами сопоставляемых явлений или предметов, усложняя восприятие своей метафорики («Гематома в форме колеса паровоза»); с другой стороны, он облегчает восприятие своих образных средств («Музыка маленького роста»).

Эти колебания свидетельствуют о поиске автором принципиально новых художественных форм. Поэт усилил реалистичность сопоставляемого плана, беря за основу реальные истории, из которых с трудом можно вытянуть фантазийную нитку. Эта новая манера доказывается комментарием Андрея Сен-Сенькова: «В последнее время я с таких историй начинаю стихи», — к посту Дмитрия Кузьмина: «Будучи впервые поднесен к компьютеру, младенец первым в жизни прикосновением к клавиатуре включил CapsLock»²⁰, — а также высказывания в чате: «беру реальную историю и выкручиваю ее в стих», «хочу брать реальные истории, находить в них что-то сверкающее, подносить к микроскопу и дальше на второй космической скорости к спутникам несуществующей планеты Меланхолия»²¹.

В 2014 г. поэт взял некоторую передышку в создании оригинальных произведений, занявшись переводами: пристально — из Чарльза Буковски, точно — из других близких Сен-Сенькову поэтов. Оригинальные стихотворения в это время, по мере увлечения переводами и все большего влияния на занятость Сен-Сенькова харизматичной поэзии Буковски, рождались значительно реже. Но уже до паузы, порой во время нее и особенно после выхода из нее²² становятся заметны признаки обновления оригинального творчества поэта. Главные приметы — усиление реалистичности сопоставляемого плана и еще большая ювелирность метафоры. Одна из очевидных причин приближения метафорики Сен-Сенькова к реальности — при всей различности творческих манер — влияние Буковски²³. Но существенного обновления поэтики у Сен-Сенькова еще не наблюдается. Исследуемые в статье приемы пока главенствуют в его поэзии.

Его творческая система сейчас находится в состоянии перезагрузки. По нашим прогнозам, поэт не приступит к созданию новой книги, не изменив художественной тактики и инструментария. Его новая стратегия усиливает контраст между реальным планом и метафорой, сдвинув композиционный центр тяжести в смысловую середину стихотворения. Композиционный прием — водораздел контраста — стремится стать заметнее орнаментального — метафоры.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Ямпольский М. Дзен-барокко // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 89–98; Горалик Л. Книга, написанная императором на зернышке дикого риса через $\frac{5}{6}$ секунды после того, как в его покои ворвалась вооруженная охрана // Сен-Сеньков А. Заостренный баскетбольный мяч. Челябинск, 2006. С. 4; Павлов Е. Зеркало во рту // Новое литературное обозрение. 2007. № 88. С. 298; Цветков А. Сведения об авторе // Сен-Сеньков А. бог страдающий астрофилией. М. : НЛО, 2010. С. 10; Голубкова А. Лирический каталог Андрея Сен-Сенькова // Волга. 2010. № 7–8; Уланов А. Легкая ветка точки : (рец. на: Сен-Сеньков А. бог страдающий астрофилией. М. : НЛО, 2010) // Знамя. 2011. № 3. С. 217–219; Уланов А. Освобождая губы : [рец. на: Сен-Сеньков А. Коленно-локтевой букет. М. : Книжное обозрение ; Арго-риск, 2012. – 128 с.] // Новое литературное обозрение. 2012. № 118 (6). С. 322–325; и др.

² Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко ; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М. : Аспект Пресс, 1996. С. 66.

³ Бройтман С. Н. Комментарий // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 315.

⁴ Зейферт Е. И. А. Блок и Б. Пастернак: типы творческого мышления. Караганда, 2000. – 32 с. (На правах рукописи).

⁵ Толеуханова Г. Т. Метафорический тип творческого мышления А. А. Блока (на материале цикла «Страшный мир») : диплом. раб. Караганда, 2001. – 50 с. (На правах рукописи).

⁶ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 52.

⁷ Сен-Сеньков А. бог страдающий астрофилией : стихи, визуальная поэзия. М. : НЛО, 2010. – 160 с.; Сен-Сеньков А. воздушно-капельный теннис : книга стихов. М., 2009–2014. – 74 с. (На правах рукописи).

⁸ Уиллрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М. : Прогресс, 1990. С. 83–90.

⁹ Вежбицкая А. Сравнение – градация – метафора // Теория метафоры. С. 143.

¹⁰ Арутюнова Н.Д. [Вступ. ст.] // Теория метафоры. С. 27.

¹¹ Там же. С. 25.

¹² Там же.

¹³ Зейферт Е. И. А. Блок и Б. Пастернак: типы творческого мышления. С. 5.

¹⁴ Поэтому в его стихотворениях удивляют крайне редкие анафоры («Сербское гостеприимство»), инверсии и другие стилистические фигуры.

¹⁵ О борьбе участников жанровой диффузии см.: Зейферт Е. И. Неизвестные жанры «золотого века» русской поэзии. Романтический отрывок : учеб. пособие. М. : Флинта ; Наука, 2014. С. 223–228.

¹⁶ Подсчет количества стихотворений потребовал уточнения у автора книги, использующего одну, две и три точки вверху строки для деления текста. А. Сен-

Сеньков пояснил, что с помощью этих знаков он отделяет друг от друга не части стихотворения, а стихотворения внутри цикла. По этой функции разделители совпадают, но какой из них графически выигрышнее, поэт решает интуитивно. В других изданиях, например, в книге «Танец с женщиной, которая немного выше» (2001), А. Сен-Сеньков использует в разделительной функции значки //// и **** (ответ А. Сен-Сенькова автору исследования от 11 января 2015 г. по поводу композиционных приемов деления текста в чате Фейсбука; личный архив Е. Зейферт: <https://www.facebook.com/elena.seifert.96/https://www.facebook.com/andrei.sensenkov>).

¹⁷ Зейферт Е. И. А. Блок и Б. Пастернак: типы творческого мышления. С. 29.

¹⁸ Шаршун С. Магический реализм // Числа. 1932. № 6. С. 229.

¹⁹ Страница Андрея Сен-Сенькова в Фейсбуке: <https://www.facebook.com/andrei.sensenkov>

²⁰ Страница Дмитрия Кузьмина в Фейсбуке: <https://www.facebook.com/dmitry.kuzmin.566> (16.01.15).

²¹ Ответ А. Сен-Сенькова автору исследования от 16 января 2015 г. по поводу обновления его поэтики в чате Фейсбука; личный архив Е. Зейферт: <https://www.facebook.com/elena.seifert.96/https://www.facebook.com/andrei.sensenkov>

²² Может быть, выход из паузы был не естественным, а продиктованным ложным импульсом. Дмитрий Кузьмин в декабре 2014 года в Фейсбуке обратил внимание А. Сен-Сенькова на некоторые незначительные неточности его очередного стихотворного перевода с английского из автора JeeLeongKoh, после чего поэт приостановил автопубликацию переводных произведений.

²³ О прямом влиянии Буковски на его творческие взгляды сообщает сам поэт: «Вот один текст точно появился благодаря Буковски. Это про мертвую бабушку. Я просто много переводил его детские воспоминания» (ответ А. Сен-Сенькова автору исследования от 11 января 2015 г. по поводу источников его творчества в чате Фейсбука; личный архив Е. Зейферт: <https://www.facebook.com/elena.seifert.96/https://www.facebook.com/andrei.sensenkov>).

Н. С. Иванова

«Сохраняя изящную музыкальность и четкую образность русского стиха» (о переводческой деятельности болгарского поэта Йордана Ковачева)



Творческая судьба Йордана Ковачева (1895–1966) — адвоката по профессии, писателя по призванию, общественного деятеля по душевному настрою, пламенного последователя Л. Н. Толстого по убеждению — очень сложна. Известный болгарский гуманист, писатель, талантливый переводчик зарубежной поэзии и прозы родился 18 октября 1895 г. в г. Пещера. Он окончил юридический факультет Софийского университе-

та им. Климента Охридского, стал автором трех поэтических сборников, двух сборников рассказов, двух пьес. По сей день Й. Ковачев считается одним из лучших болгарских переводчиков с русского и французского языков. В мае-июне 1934 г. Й. Ковачев был подпредседателем, а в 1934–1944 гг. председателем Союза писателей из провинции, с 1944 г. — член Союза болгарских писателей. Следуя учению Л. Н. Толстого, он участвует в вегетарианском, эсперантском и кооперативном движении в Болгарии. С 1928 г. Й. Ковачев — представитель Интернационала борцов против войны с штаб-квартирой в Англии, а с 1935 по 1947 год — почетный член Международного совета этой организации. В 1932 г. он вступает в Международный союз писателей-демократов (с штаб-квартирой в Париже). Будучи членом Болгарского земледельческого народного союза (БЗНС), он был народным представителем в VI Великом народном собрании Болгарии. Как представитель оппозиционного крыла в БЗНС защищал в судебном процессе болгарского политического деятеля, лидера БЗНС Н. Петкова, приговоренного к смерти действующим режимом. Далее Й. Ковачев был интернирован в концлагерь Куциан (1947–1948 гг.), дважды ссылался в Белене (1951–1952, 1957–1958) [1; с. 124].

И житейская судьба, и творчество Й. Ковачева во многом основываются на нравственно-этическом мировоззрении Л. Н. Толстого — на его христианском гуманизме и борьбе против насилия и войны. Й. Ковачев писал: «Он [Толстой] раскрывает все явные и скрытые взаимные связи вещей, событий и людей. Он не боится проникнуть в первопричины существующего зла. Он достигает самых потайных глубин человеческой души и в самом интимном, откровенном и неповторимом раскрывает вдруг связь со всем живым, независимость от всего мира и всего человечества» [5; с. 13].

Как и Лев Толстой, Йордан Ковачев неутомимо ищет правды и считает, что религиозность придает человеку особую нравственную и душевную силу. Эти поиски находят отражение в его художественном творчестве — оригинальном и переводном.

Кроме философских и художественных произведений Л. Толстого, Й. Ковачев переводит шедевры русской и мировой поэзии. В его переводе на болгарский язык в отдельных книгах выходят «Избранные стихотворения Ф. И. Тютчева» (1935), «Избранные стихотворения М. Ю. Лермонтова» (1941), «Избранные стихотворения Сюлли Прюдома» (1945), «Избранные стихотворения А. С. Пушкина» (1955), «Избранная лирика Надсона» (1962), а также стихи П.-Б. Шелли, М. И. Горбунова-Посадова и др.

Бесспорный литературный талант и высокое художественное мастерство переводчика оценены прежде всего за рубежом. Русский критик И. Поступальский написал восторженный отзыв о его переводах из Ф. Тютчева [3; с. 200–201]. Очень высоко оценены переводы А. Пушкина, М. Лермонтова,

В. Брюсова, а о переводе лирики Надсона И. Поступальский высказался не без иронии: «Возможно, это тот редкий случай, когда перевод — иногда, допустим, без сомнения более художествен, чем оригинал» [3; с. 110]. Он же отметил, что даже чешская критика «своевременно указала на достоинства труда Й. Ковачева, и он был поставлен на одну ступень с превосходным переводчиком русской поэзии Юлианом Тувимом» [3; с. 108].

Нужно иметь в виду, что этих замечательных успехов Й. Ковачев достигает вопреки неблагоприятным условиям и испытаниям судьбы. Переводы лирики М. Лермонтова выходят в 1941 г., когда в царской Болгарии реакционеры поднимают антирусские настроения. Стихи С. Надсона Й. Ковачев переводит будучи в концентрационном лагере в Белене, а стихи В. Брюсова — в тот период, когда ему было уже за 60 и он накопил достаточно житейской горечи и осознал значимость мудрого примирения. Независимо от этого, переводы Й. Ковачева не только удачны, но и отличаются вдохновением, искренностью, глубоким сопереживанием, несут отпечаток его исключительного мастерства в работе со словом.

Об искушении поэзией и переводах поэтических текстов на болгарский язык, осуществленных еще в юношеские годы, Й. Ковачев рассказывает в интервью журналисту П. Тихолову в 1964 г.: «Наверное потому, что я получил книгу Христо Ботева (выдающегося болгарского поэта. — *Н. И.*) как награду или по причине непреодолимого очарования его поэзией, я стал пребывать в каком-то волшебном состоянии. На протяжении месяцев моя жизнь протекала в уповании его стихами, больше становилась моя жажда писать и еще больше обуревал меня страх “как бы меня не поймали” <...> Мое первое стихотворение с датой написания 2 мая 1911 г. (“Утопленник”. — *Н. И.*) поразительно напоминает балладу Пушкина “Русалка”. Но нет абсолютно никакой вероятности, чтобы эта баллада была известна мне в оригинале или в переводе еще в пятом классе гимназии <...> А еще 10 мая 1913 г. я перевел “Тучки небесные” Лермонтова (т. е. всего лишь в 18-летнем возрасте. — *Н. И.*)» [2; с. 2].

В своих переводах Й. Ковачев сумел воссоздать восторг и радость А. Пушкина, страсть и гордость М. Лермонтова, философские размышления Ф. Тютчева (который считал Россию душой человечества), гуманизм первого нобелевского лауреата С. Прюдома, поиск «живого символа» В. Брюсова. При этом он умело преодолевает специфические языковые трудности, сохраняя изящную музыкальность и четкую образность стихов великих авторов.

Й. Ковачев не следует слепо близости русского и болгарского языков и не переводит стих за стихом, как это понравилось бы педантам. Он учитывает специфику болгарской просодии и строит рифмы, созвучность которых делает стих доступным для языкового строя болгарина:

залезе (заходит) — *чезне* (исчезает); *вечер* (вечер) — *вече* (уже); *смърт* (смерть) — *редът* (порядок). По этой причине И. Поступальский нередко критиковал переводчика за вольное обращение с лексикой в угоду созвучным рифмам.

Особенного успеха Й. Ковачев достиг в качестве переводчика стихов Ф. Тютчева. Как вспоминает Д. Статков, редактор издательства, второе издание появляется спустя два месяца после первой публикации [6; с. 12]. В письме Й. Ковачеву от 12 марта 1938 г. Михаил Горбунов-Посадов пишет: «Ваша книга с переводами Тютчева пленила меня красотой Вашего перевода, так может преводить только человек, в которого переселилась душа самого Тютчева...» (из личного архива Й. Ковачева).

Большая часть переводческих трансформаций, которые предпринимает Й. Ковачев, вызвана его желанием сохранить эмоциональную палитру источника, ни в коем случае не обедняя содержания произведений. Это особенно характерно для проникновенных переводов лирики М. Лермонтова, сохраняющих эмоциональный пафос поэта, его страстный порыв к активности и свободе, печаль от житейских конфликтов и неудач, жажду героизма. Обратимся к стихотворению «Парус»/«Кораб» (здесь и далее заглавными буквами обозначены ударные звуки в болгарском тексте):

БелЕй се корАб в синевАта,
СамОтно над вълНИ игрАй.
ЩО дИри тОй в далнинАта?
КаквО остАви в свОя край?

Белеет корабль в синеве,
Одиноко над волнами играет.
Что ищет он в дальней дали?
Что оставил в своем краю?

КипЯт вълнИте, вЯтър свири,
И мАчтата се с трЯськ виИ...
Уви! — ТОй щАстие не дИри
И нЕ от щАстие се криИ!

Кипят волны, ветер свищет,
И мачта с треском гнется ...
Увы! — он счастья не ищет
И не от счастья скрывается.

Под нЕго — блЯскави лазУри,
Над нЕго — слЪнчевия зной,
А тОй — размиРен — тЪрси бУри,
КатО че в тях царИ покой! [7; с. 45]

Под ним — блестящие лазури,
Над ним — солнечный зной,
А он — беспокойный ищет бури
Как будто в них царит покой.

Внимательное сравнение с оригиналом раскрыло бы изменения в порядке слов, добавление новой лексики, компенсирующей пропуск авторской (одинокий — *самотно над вълни играй* [одинокое над волнами играет]; струя светлей лазури — *бляскави лазури* [блестящие лазури]), использование средств метонимии (луч солнца золотой — *слънчев зной* [солнечный зной]) и узуальную сочетаемость слов (есть покой — *цари покой* [царит покой]).

Но именно в этом состоит мастерство переводчика — создать поэтический образ одинокого «корабля»/«лодки». В современных переводах

«самотна лодка се белее» — своеобразный художественный символ личности самого поэта, беспокойного и одинокого в житейских бурях, жаждущего героических подвигов. Для переводчика важно сохранить динамику эмоции и воздействия стиха.

Свой «почерк» присущ Й. Ковачеву и во многих других его переводах, в частности, — стихотворения М. Лермонтова «Желание» (1831). Напомним оригинал: «Зачем я не птица, не ворон степной, / Пролетевший сейчас надо мной? / Зачем не могу в небесах я парить / И одну лишь свободу любить?». В переводе Й. Ковачева на болгарский язык это стихотворение звучит так:

ЗащО не сЪм птИца, ни стЕпен орЕл, КатО тОя, над мЕн излетЯл?	Почему я не птица, не степной орел, Как тот, надо мной воспаривший?
ЗащО аз не МОга далЕч да летЯ И свобОдно в любОв да трептЯ?	Почему я не могу вдаль летать И свободно в любви трепетать
[7; с. 22]	[находиться в трепетном состоянии]

Первое стихотворение М. Лермонтова «Тучки небесные, вечные странники...», которое переводит Й. Ковачев (собственно, это и первый в его жизни перевод поэтического текста), тоже выходит за формальные рамки буквальных соответствий:

Облаци кЪдрави, Облаци стрАнници,
Над полЯ дЪхави спрЕли кервАните,
СкИтате, сЯкаш със мЕне, изгнАници,
СЕвер остАвили, Юг за да брАните. [7; с. 81]

Облака [тучи] кудрявые, облака странники,
Над полями душистыми остановившие караваны,
Скитаетесь, будто со мной, изгнанники,
Север вы оставили, чтобы юг охранять [оберегать/защищать].

Этот прием характерен и для перевода известного стихотворения «Выхожу один я на дорогу» (1841), которое звучит так:

ТрЪгнах сАм на пЪт далЕч в полЕто,
ПЪтят бЯл в мъгЛА пред мЕн блестИ:
С тИха ноц осЕня Бог небЕто,
И звездА с звездАта в мир шептИ. [7; с. 95]

Я отправился один в путь далеко в поле,
Путь белый в тумане передо мной блестит:
Тихой ночью осеняет Бог небо,
И звезда с звездой мирно шепчется.

Й. Ковачев перевел 68 стихотворений Лермонтова. Все они были опубликованы в 1941 г. Только один из них требовал бы, на наш взгляд,

современного комментария ввиду стилистической неоднородности, заметной по прошествии времени и являющейся следствием динамики языковых изменений: сегодня это стихотворение «Расстались мы, но твой портрет...» воспринимается как одновременное употребление възвышенно-поэтической и устаревшей, стилистически окрашенной лексики: *разлъка, лик, светлик* (книж., поэт.), но *спастрих* (нар., *спастрих парици*) (Болгарский толковый словарь. 2002. С. 911):

В разлъка сме, но твоЯ лик
СпАстрих аз в мОите гърДИ:
От мИналото блед светЛик,
В душАта с рАдост пребъДИ! [7; с. 18]

В разлуке мы, но твой лик
Сохранил я в моей груди.
Прошлого бледный свет
В душе радостен будь!

Болгарская литературная критика в лице Д. Василева высоко оценивает переводы Й. Ковачева: «Насколько естественно Ковачев передал и претворил оригинальное в стихах Лермонтова? Его перевод, бесспорно, лучший среди всех остальных у нас. Сам проф<ессор> Попруженко с высоты своей неоспоримой компетентности высказался в том смысле, что перевод Ковачева самый удачный и самый близкий к оригиналу Лермонтова. Здесь наверное уместно отметить, насколько дилетантски слабы переводы лермонтовских стихов А. Тодорова, Б. Райнова и Ив. Бурина. Они, по всей вероятности, не знают хорошо русский язык и им не хватило творческого таланта. Поэтому они перевели так дословно, местами произвольно!» [8; с. 38].

Сегодня можно уверенно сказать, что в переводческой деятельности Ковачев достиг высоты искусства и оставил образцы переводческого мастерства, которые по сей день являются ценным культурным фактом.

Попутно отметим, что собственные произведения Йордана Ковачева переведены на многие иностранные языки (французский, венгерский, латвийский, румынский, албанский, эсперанто, испанский) — что говорит о высоком признании его за границей, и это тем более значимо, если иметь в виду время, в котором жил поэт, и его непростую судьбу.

Слово великого русского поэта Михаила Лермонтова достигает слуха болгарских читателей, одухотворенное талантом и исключительным вдохновением поэта и переводчика Й. Ковачева. Его переводы, пусть мало известные массовому читателю (ввиду конъюнктурных причин), вновь находят дорогу к сердцам наших современников.

P. S. В статье использованы материалы из личного архива писателя, любезно предоставленные нам его сыном — Методием Ковачевым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дертлиева А. Страници от живота на един забравен писател: 100 години от рождението на Йордан Ковачев: Летописи. София : Изд-во СУ, 1996.
2. Ковачев Й. Интервю пред журналиста П. Тихолов, 1964 // Й. Ковачев. Личный архив.
3. Поступальский И. Стихи Ф. Тютчева в болгарском переводе // Новый мир. 1957. № 12.
4. Поступальский И. Болгарский поэт Й. Ковачев — переводчик В. Брюсова // Брюсовский сборник / Мин-во просвещения РСФСР. Ставрополь : Изд-во СГПИ, 1974.
5. Ковачев Й. Първи опити в литературата // Й. Ковачев: 100 години от рождението 1895–1995 : юбилеен вестник (Й. Ковачев. Личный архив).
6. Статков Д. Редакторът разказва // Там же.
7. Лермонтов М. Ю. Избрани стихотворения / преведе Й. Ковачев. София : Посредник, 1941.
8. Василев Д. Предтеча на нова епоха // Василев Д. На колене пред истината : Лит. критика. Публицистика. Писма. Хасково, 1994. – 271 с.

А. С. Лаврентьев

Функции смеха в рассказе Шермана Алекси «Приблизительный размер моей любимой опухоли»



В европейской традиции отношение к смеху, во многом унаследованному от системы взглядов Платона и получившему свое дальнейшее развитие в христианстве, определило строго отведенное ему место в ряду противопоставлений счастье/горе, удовольствие/страдание, комедия/трагедия. В романе современного американского писателя, представителя коренного населения Америки, Джеральда Вайзнора индеец высказывает упреки в адрес белых интеллектуалов, обвиняя их в стремлении к схематизации, в том, что они пытаются втиснуть в свои сухие теории неразложимое на системы оппозиций единство мира: «Вы и ваши трагические теории отделяют жизнь от смерти и любовь от ненависти, потому что вы — это академический монолог, аутистическая декламация с иллюзорным представлением о том, что мир структурирован в вашем героическом и замкнувшемся в себе, изолированном мозге» [4; 16]. В мироощущении, находящемся вне европейской парадигмы рационального мышления,

в частности, в произведениях современных индейских писателей, трагические события, такие, как болезнь и смерть, рассматриваются не как внезапная катастрофа, а скорее — неизбежный этап существования, к которому нужно быть готовым, пережить и осмыслить его. Одним из способов осуществления этого процесса в литературе американских индейцев становится смех.

Сбалансированность трагизма отчетливо выраженным смеховым началом в культуре индейцев может быть объяснена их традиционным образом жизни еще до прихода белых. Основные виды занятий большинства коренных народов североамериканского континента независимо от их места проживания — охота и война — предполагали постоянное присутствие в их повседневной жизни страданий, боли и смерти, которые становились фактами заурядными, не вызывающими того комплекса эмоциональных переживаний, которыми они сопровождались в евро-американском сознании. Например, охота как основной способ добывания пищи исключает причинение боли и совершение убийства из ряда экстремальных событий, даже учитывая тот факт, что в картине мира язычников человек еще не противопоставлен природе, не отделен от нее, и поэтому убийство животного немногим отличалось от убийства человека. Война в жизни большинства коренных американцев также не воспринималась как аномалия, она не была исключительным способом разрешения политических или экономических конфликтов, война для индейцев была частью нормальной жизни, игрой, очень жестокой и суровой, но именно игрой, которая ведется по строгим правилам и которая обладает самодостаточным значением, имеет цель в самой себе. Индейцы вели войны не ради защиты своих интересов, приобретения материальных и нематериальных благ и других корыстных соображений, задача воина состояла исключительно в убийстве противника и, соответственно, в психологической готовности быть убитым самому в честном бою. Поэтому одним из самых светлых периодов в истории взаимоотношений индейцев с белой Америкой, которых за четыреста лет было так мало, стала Вторая мировая война, особенно Тихоокеанский театр военных действий. В условиях войны с противником, который придерживался во многих своих аспектах сходных принципов поведения на войне, отношение индейцев к чужой и собственной боли, к готовности убить и быть убитым оказалось востребованным и получило возможность для практического применения. После прихода белых и начала интенсивного истребления коренного населения этот трагический элемент в жизни индейцев еще более усилился и превысил все мыслимые пределы — по оценкам ученых, начиная с XVII в. на территории Северной Америки было уничтожено до 97% от общего числа индейцев. Поэтому для снижения градуса напряжения, сохранения эмоционального здоро-

вья, интеллектуальных способностей и адекватных психологических реакций культура не могла не выработать противовес и предохранительный клапан в виде смехового начала, которое не только не уступает по своей значимости традиции американского юмора мейнстрима, но даже превосходит его, появляясь в тех ситуациях и обстоятельствах, которые для белого американца просто несовместимы с чем-либо веселым.

Среди таких примеров можно назвать сборник рассказов современного индейского писателя Шермана Алекси (Sherman Alexie, 1966) «Кулачный бой на небесах Одинокого Рейнджера и Тонто» (The Lone Ranger and Tonto fistfight in heaven, 1993). Шерман Алекси, родившийся в резервации племени индейцев спокан в штате Вашингтон, приобрел известность и привлек внимание читателей и критики уже с первых своих публикаций. Одна из причин интереса, который он вызвал у аудитории за пределами индейской резервации, заключалась в оригинальной трактовке в его произведениях индейской тематики и образов культуры мейнстрима. Сам писатель обозначал особенности своего творчества следующим образом: «Я понял, что многие люди читают индейскую литературу точно также, как они читают тексты мейнстрима — для развлечения и ухода от реальности. Я не хочу писать книги, которые бы давали людям такую возможность. Я хочу писать такие книги, которые бросают вызов, раздражают и даже, может быть, оскорбляют» [2; 198]. Одним из эффективных и эффектных способов шокировать читателя, вывести его из равновесия в прозе Шермана Алекси становится юмор. Им насыщен сборник «Кулачный бой на небесах Одинокого Рейнджера и Тонто».

Книга «Кулачный бой на небесах Одинокого Рейнджера и Тонто» была вторым произведением Шермана Алекси после цикла стихотворений «Бизнес бальных танцев» (The Business of Fancydancing, 1991). По жанровой характеристике критика относит ее одновременно к роману и к циклу рассказов. Она состоит из 22 разделов, каждый из них по сюжету самодостаточен, но в то же время персонажи переходят из одного рассказа в другой, так что все они имеют открытый финал, предполагая продолжения и завершения. Кроме общих персонажей, рассказы объединены местом действия — родной для Шермана Алекси резервацией Спокан. По этим признакам произведение Шермана Алекси использует и продолжает на индейском материале традиции американской литературы — «Кулачный бой на небесах Одинокого Рейнджера и Тонто» находится в одном ряду с такими произведениями, как, например, «Уайнсбург, Огайо» Шервуда Андерсона или цикл Уильяма Фолкнера о Йокнапатофе.

В рассказе «Приблизительный размер моей любимой опухоли» два главных действующих лица: Джимми, у которого обнаружили злокачественную опухоль, и его жена Норма. Рассказ состоит из восьми фрагментов,

тем самым повторяя внутри рассказа структуру всего сборника. Эпизоды выстроены не в хронологической или аналитической последовательности, а ассоциативно: в повествование включаются события, происходившие в жизни главного героя в прошлом, о котором он вспоминает в связи с болезнью. В каждом из эпизодов (и этот элемент можно назвать самым существенным в рассказе) присутствует смех: либо как тема рефлексии — размышления о роли смеха в жизни человека; либо как практическая деятельность — высказывания или действия персонажей, вызывающие смех. В рассказе *Смех* представлен как начало, выполняющее три функции — как лекарство, как средство общения и как способ освоения чужого языка.

В произведении Шермана Алекси смех воспринимается как само собой разумеющаяся, логичная и естественная реакция на смертельную болезнь. Общение с врачом, например, описывается следующим образом: «Спустя три месяца после того, как Норма меня бросила, я лежал в своей больничной койке в Спокане, сразу после возвращения с очередного глупого и бесполезного сеанса лучевой терапии. “Бог мой, — сказал я своему лечащему врачу, — еще несколько таких просвечиваний, и я буду Суперменом”. — “Действительно? — спросила доктор. — Я никогда не думала, что Кларк Кент был из племени спокан”. И мы оба рассмеялись, вы понимаете, потому что это всё, что в данной ситуации эти двое имели общего. “Так что, — спросил я, — какие мои последние прогнозы?” — “Что же, — ответила она, — все идет по-прежнему. Ты умираешь”. — “Что, опять?” — сказал я. “Да, Джимми, ты все еще умираешь”. И мы рассмеялись, вы понимаете, потому что иногда лучше было бы поплакать» [1; 187].

В рассказе нет размышлений о боли и смерти, вместо них в тексте есть описание шуток и розыгрышей, связанных со смертью. В эпизоде, предшествующем воспоминаниям Джимми о медицинской процедуре и общении с врачом, он вспоминает собственную свадьбу: «Все шло гладко, пока мой второй любимый двоюродный брат Реймонд, пьяный как скусн, встал посреди церемонии, немного смущаясь. “Я хорошо помню Джимми, — сказал Реймонд и начал произносить речь, больше похожую на некролог, как будто я не стоял в двух шагах от него, живой и здоровый. — Джимми всегда был шутником. Всё время заставлял нас смеяться». Далее Реймонд упоминает выходку Джимми, когда он был еще ребенком, во время похорон бабушки, а затем рассказывает о том, что как-то Джимми, услышав о гибели в автокатастрофе десяти индейцев, начал петь веселую песенку «Десять маленьких индейцев» [1; 187]. Реакция слушателей была адекватной, все рассмеялись, потому что, по словам рассказчика, на похоронах и на свадьбе гости были в основном те же самые. По мнению автора, эта почти автоматическая, произвольная реакция индейцев при столкновении с болью и смертью в виде смеха стала формой психологической защи-

ты: «Тем не менее, вы должны понимать, что смех тоже спасал нас с Нормой от боли. Юмор был антисептиком, который очищал самые глубокие душевные раны» [1; 188]. Об этом говорит главный герой в рассказе.

Смех — важный элемент межличностных отношений, по данным психологов, его значимость и доля в общении тем выше, чем выше степень близости друг к другу участников коммуникации, так как смех строится на общности ценностей, мировоззрения, жизненных установок. Смех может выступать и как результат, и как инструмент формирования этой общности. На протяжении повествования при описании смеха часто употребляется оборот *to have in common* (иметь что-то общее). Наиболее близкими отношения бывают между мужем и женой, в рассказе описываются основные этапы семейной жизни Джимми: он вспоминает, как познакомился с Нормой, начав общение с удачной шутки, какие забавные происшествия происходили на его свадьбе, вспоминал общие поводы для смеха в их семейной жизни, как смех стал причиной ссоры и разлуки супругов и как он же стал одной из причин возвращения Нормы к своему смертельно больному мужу.

Рассказ начинается с описания ссоры, Джимми слишком много и часто шутил по поводу своих метастаз, Норма ушла от него к его кузену, но спустя несколько месяцев вернулась к своему мужу. На вопрос о причинах возвращения Норма ответила так: «Она сделала суровое лицо, то самое красивое выражение Тонто из сериала и сказала: “Все потому, что он был таким серьезным во всем”. И мы посмеялись» [1; 190]. И уже в следующем абзаце: она возвращается к теме смерти, объясняя, почему она решила вернуться: «Потому что кто-то должен помочь тебе правильно умереть, а мы оба знаем, что тебе никогда не приходилось делать этого раньше». Я вынужден был с этим согласиться. “И, возможно, еще и потому, что делать жареный хлеб и помогать людям умирать это последние два занятия, которые еще хорошо получаются у индейцев”. И мы засмеялись...» [1; 190].

Выявление общности требует определения ее границ, выяснения, что объединяет, а что разделяет, поэтому смех, эксплуатирующий или формирующий эту общность, может быть обоюдоострым инструментом: как фактором укрепления связей, так и фактором их разрыва. По этой причине в рассказе показаны и ссора, и примирение. Такую способность смеха — обозначать сходство и выявлять различия — индейский писатель использует, в том числе, для освоения чужого и даже во многих отношениях враждебного языка американской массовой культуры.

В рассказах сборника часто используются образы и сюжеты из массовой культуры: *супермен, реклама пепси-колы, Джимми Хендрикс, Джон Уэйн* и т. д. Само название книги содержит имена-пары из сериала 1950-х гг. — *техасского ковбоя, борца за справедливость по прозвищу Одинокий Рейнджер* и его преданного помощника индейца *Тонто*. Однако

в текстах Шермана Алекси эти образы подвергаются ироничному обыгрыванию, суть же игры заключается в необычном ракурсе, неправильной точке зрения на шаблонные и одномерные фигуры. Так, например, для описания состояния своего организма, кроме уже упоминавшегося выше образа супермена, рассказчик обращается к самой популярной спортивной игре в Америке: «... доктор показала мне рентгеновские снимки, и моя любимая опухоль по размеру была как раз с бейсбольный мяч, точно такой же формы. Даже были видны швы на крышке. В самом деле, я сказал доктору, чтобы она называла меня Бейб Рут. Или Роджер Марис. Возможно даже Хэнк Аарон, потому что во мне должно быть около 755 опухолей. Потом я сказал ей, что собираюсь съездить в Куперстаун и сесть прямо в фойе Зала славы. Сделать из себя новый экспонат. Ты понимаешь? Приколоть к своей груди рентгеновские снимки и показывать опухоли. Какой преданный бейсбольный фанат! Какая жертва национальному развлечению!» [1; 181–182]. Противопоставление менталитетов в данном случае заключается в том, что современная массовая культура основана на ценностях оптимизма, молодости и здоровья. Ярким выражением этих трех начал стала спортивная индустрия. В этом контексте нет ничего более трудносочетаемого, звучащего диссонансом и создающего эффект контраста, чем бейсбол и большой рак.

Созданный индейским писателем гротескный образ, сталкивающий внутри себя идею апофеоза здорового образа жизни с мотивом смертельной болезни, можно рассматривать как способ освоения языка чужой культуры: в плане формы воспроизводится фрагмент массовой культуры, в плане содержания он наполняется, по сути, типично индейским отношением к боли и смерти. Таким образом, смех позволяет писателю использовать собственный творческий потенциал и выразить самобытность и своей индивидуальной писательской манеры, и культуры, к которой он принадлежит, используя для этого самый негативный эмоциональный фон и самый, казалось бы, неподходящий для этого материал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Alexie S. *The Lone Ranger and Tonto fistfight in heaven*. NY : Harper Perennial, 1994.
2. Cline L. About Sherman Alexie // *Ploughshares*. Winter 2000. Vol. 26. Issue 4. P. 197–202.
3. McGrath J. 'The Same Damn Stories': Exploring a Variation on Tradition in Sherman Alexie's «The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven» // *Southern Folklore*. 2000. Vol. 57. № 2. P. 94–105.
4. Vizenor G. *Trickster of liberty*. University of Oklahoma Press, 2005.
5. Альметев Ю. В. Смех как контр-дискурс угнетенных: исцеление «душевной раны» американских индейцев в фильме «Smoke signals» // *Профессиональный проект: идеи, технологии, результаты*. 2013. № 3. С. 109–115.

С. Н. Любарев

Импровизация как форма самовыражения творческой личности в романе мадам де Сталь «Коринна, или Италия»

*Поэзия, самоотвержение, любовь,
религия — имеют один источник.*

Ж. де Сталь «Коринна, или Италия»

Каждой эпохой, каждой культурой, каждым крупным мыслителем или художником проблема творчества воспринимается и трактуется по-разному. Своеобразную концепцию творчества и творческой личности постулирует в своих теоретических и художественных сочинениях известная французская писательница рубежа XVIII–XIX вв. Жермена де Сталь (1766–1813).

Созданная ею модель творческой личности имеет свои особенности: она выступает в женской ипостаси — факт вполне объяснимый, если учесть интерес социума того времени к проблеме положения женщин в обществе. В трактате де Сталь «О литературе» (1800) глава «О женщинах, посвятивших себя словесности» содержит размышление о роли и месте женщины в современном обществе. Автор пытается привлечь внимание к категории одаренных женщин, для которых негативное отношение, неприятие становится серьезным препятствием на пути реализации талантов: «Публика заранее проникается предубеждением против всякой женщины, славящейся выдающимися способностями»¹; «Недоброжелательство пугает самых одаренных женщин» (304). Де Сталь констатирует тот факт, что, несмотря на начавшийся процесс пересмотра традиционных по отношению к женщине взглядов, представления о ней сводятся по-прежнему к привычным функциям жены, матери, хранительницы домашнего очага и духовно-нравственных ценностей: «Женщине могут поставить в вину даже ее славу, ибо слава противна тому, к чему предназначает женщин природа» (302). В ходе рассуждений де Сталь формулирует иную систему ценностей, согласно которой первостепенными по важности условиями для самореализации талантливой женщины, являются любовь и творчество, наполняющие смыслом бытие женщины в мире и этим расширяя сферу ее духовной жизни.

¹ Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 302. Далее страницы указаны в тексте.

На страницах знаменитого романа де Сталь «Коринна, или Италия» (1807) концепция творческой личности в образе главной героини. Автор наделяет Коринну многими талантами и способностями, особо выделив дар литературно-художественной *импровизации*, выступающей в романе как своеобразный «текст в тексте». Так реализуется замысел писательницы транслировать собственные мысли и суждения об истории, искусстве, религии, литературе как феномен свободного творческого акта, позволяющего через героиню самораскрыться, оправдать свое призвание, утвердить свое уникальное личное тождество.

Научные и энциклопедические источники традиционно определяют *импровизацию* как вид спонтанного художественного творчества, суть которого — в объединении здесь и сейчас процессов рождения замысла и его воплощения. В исполнительском творчестве импровизация появляется там, где зритель воспринимает и сам процесс творчества, и его результат, а художник предстает одновременно и автором, и исполнителем.

Феномен импровизации известен с древнейших времен как одна из первоначальных форм художественного творчества. Все основные виды искусства (пластического, музыкального, поэтического) развивались посредством импровизации. В эпоху античности импровизатором мыслился всякий поэт, способный в минуты особого состояния, без предварительной подготовки, сочинять (то есть импровизировать) свои тексты, подобно тому, как пророк вещал предсказания. С импровизацией были тесно связаны драматические формы — народные представления и театр. Многоплановая импровизация по намеченному сценарию в образе требовала высокой готовности, а также специально развитых способностей и качеств таланта актера. Известны имена выдающихся актеров-импровизаторов Древней Греции, Египта, Рима, Франции, Италии. Особой известностью в Европе пользовалась итальянская комедия — *commedia dell'arte*, в которой импровизация была важнейшей частью эстетики театра и основополагающим принципом творчества актера. В поэзии трубадуров и менестрелей импровизаторские способности высоко ценились и считались незаменимым свойством таланта поэта-исполнителя. Богатейший опыт в процессе развития культурных традиций народов мира показывает, что импровизация как особый вид искусства выявляет как собственно творческий, так и личностный потенциал исполнителя.

Писатели-романтики, утверждая новое мирозерцание, новый стиль жизни, новые принципы искусства, возвели в литературе культ творчества и культ личности творца, наделенного божественным даром прозревать за видимой стороной жизни, за каждодневной суетностью иные пространства и миры. Творчество рассматривалось ими как одна из высших форм духовного освоения мира, одно из наиболее ценных проявлений челове-

ческого духа. Романтическая эстетика и поэтика широко культивировали в сознании современников идею свободы творчества: только абсолютно свободная личность может созидать подлинные произведения искусства. Была выработана продуктивная концепция внутренне свободного человека, способного в процессе созидания творить новую реальность как идеальный мир и через это самоутверждаться, совершенствуя себя и преобразуя человеческие отношения и весь окружающий мир.

Освоение европейской литературой рубежа XVIII–XIX вв. нового типа героя и кардинальные изменения самих принципов творчества вели к разрушению прежних традиций, основанных на философии рационализма. Творчество де Сталь вписывается в этот сложный, пограничный, литературный контекст эпохи, о чем говорит образ Коринны, восходящий генетически к романтическому типу героя.

В жанре поэтической импровизации, обеспечивающей возможность творческого волеизъявления, де Сталь трансформирует романтическую идею свободы творчества, наделив импровизаторским даром свою героиню как импонирующим ее природным наклонностям. Тем самым манифестируется мысль о том, что именно в искусстве такая творчески одаренная личность, как Коринна, может в полной мере реализовать многогранность своей индивидуальности. Возвышенная и одинокая героиня находит в этом убежище от одиночества и в то же время открывает возможности для самоутверждения. Это позволяет ей, не подчиняясь роковой предопределенности судьбы, обрести внутреннюю свободу.

Автор намеренно структурирует пространство романа таким образом, что в нем проявляется деструктивная функция импровизации. Импровизация, олицетворяющая собой свободный творческий процесс, полет мысли и воображения, косвенно служит отрицанию характерных для предшествующих литературных эпох правил и норм, ограничивающих свободу творчества. Таким образом, через опыт художественной деструкции писательница продуцирует конфликт с традицией и утверждает в литературе Франции новую романтическую эстетику и поэтику.

Кроме того, импровизация играет в романе роль некоего смыслообразующего центра, организующего содержательную канву повествования и конструирующего внутреннее пространство текста. Так, посредством импровизационных речей Коринны автору удается связать две сюжетные линии книги: историю любви героини и дискурс об Италии, а также два временных пласта — прошлое и настоящее. Магистральные темы импровизаций четко прослеживаются, это — самоценность личности, жизни и искусства; любовь, история, религия; политическая и творческая свобода. Всё это коррелирует с духовными запросами времени и, разумеется, с внутренними интенциями самой героини.

Огромную роль в романе играют условия реализации способностей Коринны как творческой личности. Автор понимает: импровизаторская одаренность героини может проявиться только в особой творческой атмосфере. Поэтому события разворачиваются в Италии, на фоне прекрасной природы и в контексте великого культурного наследия — античности и Возрождения. В письме, адресованном Коринне, Освальд отмечает: «Всё здесь дает пищу уму, воображению, мечтам. Чистейшие чувства, проникнутые душевной радостью, наводят на мысль о полном счастье...»¹. Характер Коринны моделируется по образцу итальянского национального типа, склонность к импровизации заложена в самой природе ее таланта, рожденного национальной культурной традицией. По словам одного из героев романа, Коринна — «олицетворение прекрасной Италии»: «Мы любим ее, как чудесным созданием нашего неба, наших искусств» (27–28). «Италия воплотилась в Коринне; Коринна — дитя Италии, она дочь этого неба, этого климата, этой природы», — пишет по этому поводу Б. Констан. Он убежден в том, что «характер этот лучше, чем любой другой, воплощает в себе дух страны, которую автор хотел изобразить»².

Текст изобилует многогранными характеристиками дара импровизации главной героини, вложенными в уста персонажей: «Поэзия Коринны — это музыка ума, единственно способная передать прелесть тончайших, неуловимых впечатлений» (27); «Блеск воображения и простота, точность суждения и душевная пылкость, сила и мягкость объединены в одном лице и непрестанно дарят нам все новые духовные наслаждения» (27). Авторский комментарий вторит им: «Декламация Коринны была так богата разнообразными оттенками, не нарушавшими, однако, строгой гармонии стиха, что казалась многоголосой музыкой, каким-то небесным оркестром» (33). В оценках импровизационного таланта героини настойчиво повторяется мысль о влиянии личности художника на содержание и форму его произведений.

Де Сталь воспроизводит в романе сам процесс созидания импровизационного текста. Делясь творческим опытом с почитателями своего таланта, Коринна говорит: «Я ощущаю себя поэтом не только, когда счастливый выбор рифм и благозвучных слов или же удачное сочетание образов поражают моих слушателей; но когда моя душа устремляется ввысь, когда она с презрением отвергает все себялюбивое и неизменное, когда я становлюсь способной на подвиг, вот тогда мои стихи звучат луч-

¹ Сталь Ж. де. Коринна, или Италия. М.: Наука, 1969. С. 97. Далее страницы указаны в тексте.

² Констан Б. О госпоже де Сталь и ее произведениях // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 249.

ше всего. Я бываю поэтом, когда я восхищаюсь, когда презираю, когда ненавижу, но все это не во имя моего личного блага, а во имя достоинства рода человеческого и во славу мироздания» (44–45). Она признается, что в процессе импровизации ею «овладевает небесный восторг»: «И я чувствую, что во мне говорит нечто гораздо более значительное, чем я сама» (46). Однако понятно, что объяснить природу творческого акта невозможно — это всегда непостижимая тайна, краткий миг божественного озарения, откровения. Автор сравнивает героиню в моменты сочинения и декламации вдохновенных речей с языческими жрицами: «Это была уже не боязливая женщина, а вдохновенная жрица, радостно посвящающая себя служению искусства» (34). Сама Коринна, размышляя и о собственном даре, и о таланте гениальной личности вообще, полагает, что истинный поэт «внемлет музыке сфер, недоступной слуху простых смертных», «проникает в тайны, неведомые людям, и душа его таит в себе бога...» (230). Во время одного из импровизационных выступлений она говорит: «Творческая мысль уносит нас за пределы земной жизни, и всё великое везде и повсюду — лишь отблеск божества...» (380–381). Здесь явно проступает романтическая трактовка миссии поэта как божественного оракула, а поэтического чувства — как провидческого по своей сути.

При этом де Сталь осознает жизнь в творчестве не как автономную, отгороженную от реальной действительности сферу, а как составную часть единого целого, связанного с реалиями окружающего мира. Устами Коринны она утверждает: «Там, где мысль не черпает силу в важной и разнообразной жизненной деятельности, увядают изящные искусства и литература» (101). Согласно авторскому замыслу, все важнейшие моменты в судьбе героини обозначены ее вдохновенными поэтическими выступлениями-импровизациями. Три из них соответствуют наиболее значимым обстоятельствам в жизни героини: знакомству с Освальдом и любовным волнениям; тревоге и страданиям в предчувствии разлуки; наконец, болезни и смерти.

Тематическое богатство импровизаций определяется не только жизненными ситуациями и пожеланиями почитателей таланта, но и чувственно-эмоциональным настроением Коринны-актрисы, передающим тончайшие нюансы ее душевного состояния. Один из героев (Кастель-Форте), интерпретируя поэтический дискурс героини, говорит: «Это искусство Коринны можно объяснить не только щедростью ее таланта, но тем глубоким волнением, какое в ней возбуждают все благородные идеи; стоит ей только коснуться в разговоре предмета, напоминающего о них, как она загорается восторгом, вдохновение увлекает ее, и в душе ее открываются неисчерпаемые источники мыслей и чувств» (26–27). Мысль о творчестве как мощном эмоциональном импульсе звучит в словах и самой героини-

ни: «О себе я смею сказать, что никогда не выступала с импровизацией стихов, не испытывая истинного душевного жара, не загоревшись новой для меня мыслью» (44–45). Именно любовь выступает в романе как один из сильнейших источников вдохновения, творческого подъема и одновременно мучительных страданий.

Первая импровизация Коринны на Капитолии посвящена теме «Слава и счастье Италии». «Стихи чарующей силы», всецело сосредоточенные на прославлении истории Италии, ее культурных достижений, можно интерпретировать как романтическую тоску по великому прошлому, как бегство от несовершенства настоящего. Это выступление произвело неизгладимое впечатление на слушателей, но главное — оно подарило героине судьбоносную встречу с Освальдом, долгожданную любовь. Де Сталь так описывает реакцию героя: «Освальд был изумлен и вместе с тем очарован, одновременно встревожен и восхищен, он не мог постигнуть, как в одном человеке совмещалось всё, чем обладала Коринна» (40). Любовь легко и естественно входит в жизнь героини, наполняя ее новым смыслом и феерическими надеждами на личное счастье. Она размышляет: «Когда мы созерцаем солнце и небосвод, усеянный звездами, нам нужно только одно — любить и чувствовать себя достойными любимого человека» (340). Через любовную коллизию утверждается мысль о том, что без любви творческое возвышение немислимо.

Вторая импровизация Коринны в окрестностях Неаполя на тему «Воспоминания, вызванные местностью», напротив, исполнена тревоги и печали, тяжелого предчувствия скорой разлуки и трагической развязки любовных отношений. Ее можно назвать риторикой несчастной любви. «О любовь, верховная владычица сердца, таинственное вдохновение, посещающее и поэтов, и героев, и священнослужителей!» — восклицает она (229). Соответственно романтической концепции любовь Коринны и Освальда изначально была обречена. Можно утверждать, что их разлучают не только внешние обстоятельства (отъезд Освальда и его женитьба на Люсиль по завещанию отца), но и талант Коринны, ее преданность творчеству. Призвание, предрасположенность к творческой деятельности, к искусству, как правило, формируют особый психологический тип личности, во многом предопределяющий неординарность жизненного пути, а чаще всего и трагическую судьбу. Творчество как форма духовного прозрения и любовь как источник вдохновения чужды обыденности, требуют тотального погружения и огромной самоотдачи. Слова Коринны подтверждают эту мысль: «Когда сердце страстно любит, оно внезапно обретает чудесный дар предвидения и в роковой своей скорби становится оракулом» (261); «В любви всё необъяснимо; точно в нас вселяется некая божественная сила, которая мыслит и чувствует, вопреки нашей

воле» (263). Неизбежность трагического конфликта любви и творчества становится очевидной. Художник, желающий сохранить себя как творца, нуждается в идеальной любви, которая живет в воображении как волнующая гармония красоты и совершенства, как обещание счастья, что, к сожалению, невозможно в реальной жизни. Любовь становится источником мучительных страданий. «Разве рок не преследует восторженные души поэтов, которым суждено глубоко любить и страдать? Они изгнаны из иного мира; и люди из милосердия не должны предписывать общие законы этой горстке избранных или гонимых» (230). Предстоящая разлука с любимым лишает героиню физических сил, истощая ее духовную энергию и способность творить. «Когда душа объята скорбью, человек ничего не в силах совершить — источник творчества иссякает» (340).

Третья, лебединая, песня-импровизация Коринны в зале флорентийской академии явила собой прощальное приветствие, манифестирующее сакральный смысл человеческого существования в мире и в творчестве. Состояние смиренного ожидания смерти, размышления о бессмертии, горечь и разочарование, терзающие ее душу, — все эти эмоции вылились в тексте последней импровизации. Еще до этого выступления она изливала душу на бумаге, сочиняя строки, которые вполне можно интерпретировать как полет мысли, своего рода импровизацию: «Непостижимая загадка жизни! Ни любовь, ни страдание, ни гений не могут тебя разгадать, откроешься ли ты мне во время молитвы? Быть может, разгадка этой тайны очень проста? быть может, в наших раздумьях мы много раз к ней приближались! Но невозможно сделать этот последний шаг, и душа изнемогает в тщетных усилиях. Уже давно пришла пора мне отдохнуть» (342). Героиня умирает.

Но ее творческий потенциал, выразившийся в даре импровизации, позволил ей не только осознать себя свободной личностью, но и в полной мере раскрыть мощную силу своей природы, собственного таланта. Так де Сталь создала представление об импровизации как о свободном творческом акте, о новом осознании человеком самого себя и своего дарования.

Известно, что писательница вошла в культуру, в общественное сознание эпохи и самой своей личностью, собственной судьбой, став для современников притягательной силой, духовным центром, в котором происходила «кристаллизация чувств, идей, представлений, рассеянных в духовной атмосфере эпохи». О ее даре красноречия, об умении вести беседы и таланте общения слагались легенды. Еще при жизни де Сталь называли Коринной. Действительно, устный дискурс, выполненный талантливой собеседницей, становится сродни импровизации, рождающейся в процессе творческого акта. «Импровизировать для меня все равно,

что вести оживленный разговор. Я не стесняю себя только одною темою: меня воодушевляет внимание, с каким меня слушают, и большей частью моего дарования, особенно в этом жанре, я обязана своим друзьям» (46), — в этой фразе Коринны современники, безусловно, узнавали писательницу собственной персоной.

Роман де Сталь «Коринна, или Италия» стал знаковым как утверждение ценности свободы и важности самоизъявления творческой личности. Он оказал большое влияние на европейскую, в том числе и русскую литературу, способствуя формированию культа Италии в сознании современников. Отрывки из импровизации Коринны на итальянские темы печатались во многих русских журналах как отдельные завершённые тексты. Полный перевод романа вышел в России в 1809–1810 гг.

Е. А. Кругликова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ФИНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ
РОМАНА ГИ ДЕ МОПАССАНА «*BEL AMI*»
(в оригинале и переводе)



Категориальное значение времени в художественном тексте — соотнесение событий сюжетной действительности (реальных или нереальных, видимых или невидимых) с временным континуумом¹, иначе — осью времени, в терминологии М. М. Бахтина «горизонтальным срезом»². Время в художественном тексте бывает объективным и субъективным. В отличие от объективного времени, относительно адекватно соотносящего события текста с реальными моментами и процессами, время субъективное «вступает в действие при отражении восприятия объективного времени конкретной личностью»³.

Субъективное время становится более ощутимым за счет соотношения двух времен: времени рассказывания и времени совершения действия⁴. Время героев (время совершения действия) накладывается определенным образом на авторское восприятие и образует своеобразную призму, через которую читатель воспринимает и оценивает героя.

Текстовое время является ярким примером взаимодействия грамматического и лексического времени в художественной литературе⁵. Мы рассмотрим специфику художественного времени в финальном фрагменте романа Ги де Мопассана «*Bel Ami*». Оригинал романа представлен на французском языке⁶, а одним из самых распространенных его переводов на русский язык является перевод Николая Любимова⁷. Особый интерес представляет сопоставление исходного текста (ИТ) и переводного (ПТ).

По сюжету романа приехавший из провинции Жорж Дюруа сразу же вливается в жизнь Парижа. Будучи пронырливым и хитрым, он везде находит нужную лазейку. Его отношения с женщинами занимают большую часть романа — именно благодаря своим талантам обольстителя он добивается видного положения в обществе.

Последняя сцена романа описывает торжество хитрого Дюруа, сумевшего добиться свадьбы на дочке одного из самых значимых деятелей Парижа. Теперь он имеет все, о чем мечтал. Но он уже никогда не будет прежним — он останется в мире обмана и притворства.

Рассмотрим лексические репрезентации текстового времени в заключительном отрывке романа Ги де Мопассана «Милый друг» и его переводе на русский язык (от слов *Elle était pleine de monde, car chacun avait regagné sa place* до слов *toujours défaits au sortir du lit*).

Как ИТ, так и ПТ изобилует лексикой, несущей в своей семантике компонент 'плавности', 'медлительности' — говоря словами Е. В. Широковой, «хранилищем вечного настоящего»⁸. Вот главный герой выходит из церкви со своей новоиспеченной супругой:

Il allait lentement, d'un pas calme, la tête haute, les yeux fixés sur la grande baie ensoleillée de la porte. (ИТ)

Дюруа шел медленно, уверенным шагом, высоко закинув голову и устремив взгляд в лучезарный пролет церковных дверей. (ПТ)

Использование дословного перевода лексических единиц с семантическим компонентом времени приводит к точной передаче ощущения замедленности и торжественности всех движений молодой пары (*lentement* — «медленно», *d'un pas calme* — «спокойным шагом»⁹). Однако в ПТ прилагательное «спокойный» было интерпретировано как «уверенный», что подчеркивает чувство внутреннего достоинства Жоржа Дюруа, тогда как в ИТ отмечается лишь медленность, спокойность, безмятежность его движений.

Понимая всю высоту нынешнего своего положения, Дюруа полностью погружается в свои мысли, и по его спине пробегают мурашки — это от безграничного счастья. В ИТ это явление выражено как *longs frissons* — буквально «длительные содрогания», «долгая дрожь»¹⁰. Николай Любимов

находит другой эквивалент этому словосочетанию: *холодок*. Переводчик несколько отходит от семантики темпоральности в этом фрагменте и выделяет оценочную сторону, так как «холод» символизирует нарастающую на протяжении романа бесчувственность и черствость главного героя.

Дюруа осознает, какие возможности теперь перед ним открываются:

Et il lui sembla qu'il allait faire un bond du portique de la Madeleine au portique du Palais-Bourbon. (ИТ)

И ему казалось, что он одним прыжком способен перескочить от дверей церкви Магдалины к дверям Бурбонского дворца. (ПТ)

Выражение *faire un bond* буквально означает «сделать один прыжок»¹¹. Прыжок — нечто быстрое, мгновенное. На фоне замедленных движений и томной походки мысли героя кажутся резкими, не сочетающимися с изображаемой сценой свадьбы.

Ги де Мопассан, а вслед за ним и Николай Любимов, тонко разграничивают время реальности и время в мыслях героя. К окончанию романа Жорж Дюруа полностью меняется, он быстро приобщается к ценностям парижского общества. А его мысли несколько не успевают за меняющимся образом — они все так же импульсивны.

В последнем абзаце романа автор еще раз создает ощущение медленного течения времени, используя соответствующие лексические средства:

Il descendit avec lenteur les marches du haut perron entre deux haies des pecteurs. (ИТ)

Он медленно спускался по ступенькам высокой паперти, вокруг которой шпалерами выстроились зрители. (ПТ)

Но мысли о прошлых авантюрах его жизни не покидают героя. Он видит в толпе госпожу де Марель — ту женщину, которая, вероятно, останется для него единственной. *Flottait l'image de Mme de Marelle* — «носился образ г-жи де Марель» — в этом фрагменте ИТ и ПТ не эквивалентны. Ги де Мопассан выбирает для описания мыслей Жоржа глагол *flotter* ('плавать')¹² — то есть госпожа де Марель становится частью окружающей его медленной и тягучей реальности. А переводчик передает эту лексическую единицу в другом варианте — *носился*. В ПТ любовница Жоржа Дюруа — элемент его сознания, которое меняется не так быстро, как статус в обществе, манеры или образ. Представление о Клотильде остается для него живым, ярким, игривым — оно не сочетается с изображаемой сценой свадьбы.

Подводя итог, отметим, что лексические репрезентации категории времени в окончании романа «Милый друг» наглядно и ярко показывают изменившийся образ главного героя. Субъективное время особенно остро

проявляется в описании мыслей Жоржа Дюруа — автор и переводчик находят точные и выразительные лексические единицы с семантическим компонентом темпоральности, которые создадут более полное и ясное представление о заключительной сцене романа.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ И. Р. Гальперин при определении континуума ставил время на первое место: «Последовательность фактов, развертывающихся во времени и пространстве». См.: Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 87.

² См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.

³ Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов н/Дон, 2010. С. 481.

⁴ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 24.

⁵ Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и художественное (на материале английского языка). М., 1979.

⁶ ИТ = Maupassant Guy de. Bel-Ami. М., 1981. С. 250.

⁷ ПТ = Мопассан Ги де. Милый друг. Харьков, 2012. С. 379.

⁸ Широкова Е. В. Историческое и художественное время в романе И. Полянкой «Читающая вода» // Кормановские чтения. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 408.

⁹ Гак В. Г., Ганшина К. А. Французско-русский словарь. М., 1979. С. 492, 611, 125.

¹⁰ Там же. С. 503, 386.

¹¹ Там же. С. 352, 104.

¹² Там же. С. 372.

И. Б. Ворожцова

ИЗ ОПЫТА ОБУЧЕНИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ



Современное языковое образование, как и образование в целом, метается между прагматичностью компетентностного подхода и своей миссией обеспечить воспроизводство культуры. В последние 20 лет из содержания обучения почти полностью «вымыты» художественные тексты. Считая, что образование есть, прежде всего, овладение культурным достоянием, умение ориентироваться в содержательном поле культуры, владение инструментарием саморазвития в выбранных областях знания, мы делаем акцент на обучении через речевые практики, где происходит присвоение языка. Такими практиками в данном случае послужили поэтические тексты.

Чем ценен поэтический текст? Он складывается в области творческой деятельности человека, где доминирует образ, особый взгляд на мир, выражается глубина мировосприятия. Он создает у читателя образы и впечатления, переводя на особый индивидуальный язык его собственное видение мира и общества, в котором живет. Его использование в обучении сегодня весьма ограничено: заучивание наизусть, иллюстрация к текстам о поэтах, декламация как демонстрация того, на что способны учащиеся. Поэзия как игра, как творчество учащихся разнообразно и изобретательно разработана Э. М. Береговской. Она приглашает в деятельность, приглашает вслушаться в стих¹. Но в обучении, нацеленном сегодня на компетенции, поэзия становится невостребованной.

Наше обращение к поэтическим текстам вызвано их огромным образовательным ресурсом. Прежде всего, отметим, что поэтический текст — это полноценное речевое произведение, полноценный текст. В нем наличествует всё, что должно быть присуще тексту: наличие автора (субъекта речи), обращенность к другому/другим субъектам (адресату речи), осуществление коммуникативного замысла, сообщение, структурированное в соответствии с законами языка. Он отражает объективную реальность в целостности ее восприятия². Ритмическая основа поэтического текста воздействует на эмоциональную сферу слушателя, становясь хорошей опорой для работы памяти. Как и любой художественный текст, поэзия выводит обучающегося в образное, интертекстуальное, ценностное пространство культуры³. Это переключка голосов поэтов, которая обнаруживается в разнообразном речевом окружении избранного текста. К тому же поэтический текст предназначен для исполнения перед слушателями, что благоприятно для его театрализации, воплощения на сцене; это открывает обучающемуся возможность показать себе и другим свои достижения, продемонстрировать уверенность.

В чем еще удобство поэтического текста при обучении иноязычной речевой деятельности? Небольшой объем, то есть его обозримость, позволяет включать в процесс обучения множество стихотворений, что существенно важно при малом количестве часов, выделяемых на обучение иностранному языку. Нестандартность содержания, исповедальность поэтического текста побуждает обучающегося размышлять, преломлять смыслы применительно к разным жизненным обстоятельствам, строить гипотезы, прислушиваться к себе. Наконец, поэтический текст своей лаконичностью, недоговоренностью создает высокий уровень трудности в раскрытии содержания. Студенту есть с чем справляться: ему должно быть трудно, чтобы преодолевать себя, добиваться успеха, тратить энергию и в итоге ощутить себя победителем.

Нами был разработан курс французского языка на 36 часов (одно аудиторное занятие в неделю). В программу включены стихи Жана Лафонтена, Виктора Гюго, Жака Превера, Шарля Бодлера, Бориса Виана, Поля Верлена, а также биографические тексты о поэтах, энциклопедические базы данных, сетевые информационные аудио- и видеоресурсы.

Обучение на базе поэтических текстов организуется как полноценное обучение всем видам иноязычной деятельности: — слушанию, говорению, чтению и письму. *Слушание* включает в себя первичное прослушивание поэтических текстов, аудиозаписей, устных рассказов о лежащей в основе текста ситуации, устных рассказов о поэтах, а также обсуждение возникающих при этом вопросов. *Говорение* предполагает декламацию стихов, сообщения по разработкам текстового материала, обсуждение в группах своих версий по содержанию текстов, выявление средств поэтического выражения и др. *Чтение*: ознакомление с письменной версией поэтических текстов, чтение информационных текстов, поисковое чтение в сетевых ресурсах, ознакомление с текстами, созданными в группе. *Письменная речь* присутствует в обучении как создание собственных текстов, как-то: описание ситуации, послужившей отправной точкой в создании стихотворения; написание биографических текстов с определенными параметрами; создание нового текста на базе поэтического («переделка текста»); описание персонажей; внесение новых элементов в текст и др.

В качестве особой практики добавляются *выразительное чтение* и *декламация*, что с необходимостью вытекает из использования в обучении поэтического текста. Работа над выразительностью речи весьма разнообразна: отработка техники чтения текста, закрепление ритмической организации текста, отработка интонации иноязычного текста, тренировка в режимах декламации — «камерная» подача текста, громкое проговаривание (в медленном или быстром темпе), работа над дикцией с элементами актерской речи.

Обратимся теперь к технологии обучения французской речи на основе поэтических текстов. Под технологией обучения мы понимаем некоторую последовательность действий субъекта образовательного процесса, обусловленных социальным опытом. В технологии сама деятельность представлена процедурно: как определенная последовательность шагов/действий⁴. Вот в этой последовательности и представлен опыт обучения французскому языку на материале поэтических текстов.

1. Курс начинается со «сканирования» образовательной ситуации. Это выявление уровня владения языком по компетенциям и определение диспозиций обучающихся. Уровень владения определяется самодиагностикой⁵. Диспозиции обучающихся задаются ими самими путем свободных высказываний на французском языке (далее в тексте — *ФЯ*):

«я умею...» (ответы: *я умею образовывать прошедшее недавнее, представляться, говорить о себе, знаю числительные, составлять тексты, умею читать* и др.); «я хочу...» (*развить понимание, понимание на слух, улучшить произношение, чувствовать себя уверенно в коммуникации, говорении, в понимании в общении, набрать речевую форму, уметь употреблять будущее время, расширить словарь, участвовать в общении* и др.) и «я буду...». Обнаружилось, что многие в группе хотели бы развить чувство уверенности в речевых практиках на ФЯ и, прежде всего, чувство уверенности в говорении и понимании французской речи на слух. Любопытно, что, пролистывая книгу «*Von voyage*», они выбрали для ознакомления стихотворения.

Чтобы сформировать высказывания «я буду...», преподаватель предлагает работать с поэтическими текстами, что позволяет развивать обозначенные ими умения. Так был заключен «общественный договор» о материале и содержании обучения.

2. Первое восприятие на слух стихотворений Жака Превра «Букет», «Как нарисовать портрет птицы», Виктора Гюго «На баррикаде», «Слово». Для каждого из текстов было предложено описать возникшую в их непосредственном восприятии картинку, поделиться, какие ощущения, какое чувство слушающие испытали. Задача преподавателя — выслушать обучающихся в эмпатийном режиме, попросить уточнить какие-то детали описываемой картинки, качество ощущения, помочь выразить по-французски, что говорящий хочет сказать. Обсуждение проходило в группе.

3. На следующем этапе предлагается послушать устную информацию об авторе, о его эпохе и его творчестве. Приводятся основные сведения, факты биографии, названия его произведений. Рассказ сопровождается иллюстративным материалом (портреты, фотографии, видеоклипы, видовые подборки). Всё это время обучающийся слушает, рассматривает материалы, задает вопросы и включается в разговор.

4. После такого погружения в поэтический мир на ФЯ начинается работа по отбору поэтического материала: студентам для ознакомления даются 10–12 поэтических текстов, в том числе те, что они прослушали. Они имеют возможность отобрать из них 5–6 текстов для начала работы. На это дается определенное время, в течение которого студенты погружаются в чтение текстов про себя. Они общаются между собой по поводу прочитанного. В этом обсуждении преподаватель не участвует. После этого каждый сообщает о своем выборе, называя автора и произведение. Составляется общий список в порядке убывания упоминаний о нем, первые 6 текстов считаются согласованными для того, чтобы приступить к работе с ними.

Какие тексты были отобраны? В общий список вошли 4 стихотворения Жака Превра (*Как нарисовать портрет птицы; Букет; Знаменитые*

семьи; Прогулка Пикассо), басня Жана Лафонтена «Перетта и кувшин с молоком», два стихотворения Виктора Гюго (*На баррикаде; Слово*), стихотворение «Приглашение к путешествию» Ш. Бодлера, «Жизнь как зуб» Б. Виана, «Соловей» П. Верлена и «Сэ» Л. Арагона.

5. Первое задание для письменного текста то же, что при первом прослушивании: описать картинку своего восприятия текста, свой образ текста, поделиться ощущениями и подтвердить их цитатами.

6. Затем начинаем работать над многократным прослушиванием текста и описанием ситуации, представленной в стихотворении. Это домашняя работа, которую планирует и выполняет обучающийся: найти аудио- или видеозаписи в Youtube, определить для себя количество прослушиваний, их ритм, насыщенность, чтобы текст не был чужим для слуха. Основная деятельность обучающегося на данном этапе — слушание текстов, первичное чтение вслух за диктором.

Другая задача: описание ситуации. Это — первичное структурирование содержания стихотворения, для чего необходимо визуализировать в картинке рассказанную в стихотворении ситуацию и дать ее элементам лексическое наполнение, расширив рамки ситуации, домыслив ее, как подсказывает свой опыт. Говоря о ситуации, обучающийся проникается представлением о том, что, во-первых, речь идет о ситуации из реальной действительности; во-вторых, об освоении ее структуры, включающей четыре элемента: люди, событие/события, место и время события.

Для стихотворения Жака Превера «Le bouquet» основное событие — это «влюбиться»; люди — Он и Она, цветочница и садовник; время — настоящий момент (вневременность); мест несколько: сад, где есть цветочница и садовник; сердце.

Для *влюбиться* указывается перечень синонимических средств: *s'éprendre, s'amouracher, perdre la tête, adorer, tomber amoureux, s'aimer, aimer plus que la vie, aimer de tout son coeur, l'amour n'a pas d'âge*. Перечисляются также жесты влюбленных людей: *se tenir par la main* (держаться за руки), *embrasser* (обнимать), *s'embrasser* (целоваться); слова нежного отношения: *ma chérie, mon chéri, mon coeur, mon amour, mon petit loup, mon petit chou, je t'aime*. Список слов и выражений для *coeur* — *сердце* состоит как из словообразовательных единиц *cardiaque, maladie cardiaque, cardiologie, cardiologique*, так и из слов по теме «Работа сердца»: *sang* (кровь), *le sang coule* (кровь течет), *le coeur bat* (сердце бьется), *le battement de mon coeur* (биение сердца). Та же работа продлевается для тематического списка «Цветы» (названия цветов, выражения *arroser les fleurs* — поливать цветы, *offrir les fleurs* — дарить цветы) и для выражений со словом *temps* (*время и погода*): *tout le temps* (все время), *par tous les temps* (в любую погоду), *quel temps fait-il?* (Какая погода?).

8. Имея такую визуальную опору как картинка, студенту несложно составить устный рассказ, о чем же идет речь в стихотворении. Дается каноническая схема французского текста: *C'est le poème «Le bouquet» de Jacques Prévert. Il y a deux amoureux, elle et lui. Il l'aime. Elle l'aime. Ils s'aiment. Il lui dit «mon petit loup», elle lui dit «je t'aime».* — Это стихотворение «Букет» Жака Превра. Есть двое возлюбленных: он и она. Он ее любит. Она его любит. Он ей говорит «моя рыбонька», она ему говорит «я люблю тебя». Студенты делают устные рассказы по своим картинкам. В этих рассказах меняется точка начала сообщения: сначала такой точкой являются люди, потом — место действия, событие или время. Отрабатывается умение речевой «пластичности», то есть умение создавать текст, меняя позицию сообщения.

По ходу составления текстов возникают проблемы языкового выражения того или иного значения. Так, для стихотворения Шарля Бодлера «L'invitation au voyage» (Приглашение к путешествию) студентка выстроила текст: *Il y a lui et elle. Il l'invite au voyage. Il s'agit d'un pays où il y a la mer, des soleils mouillés, des ciels brouillés, des canaux, des vaisseaux venus des quatre coins du monde, un décor de luxe, des meubles luisants* — Он и она. Он ее приглашает в путешествие. Речь идет о том, чтобы отправиться в страну, где есть море, влажная завеса солнца, каналы, корабли с четырех сторон света, роскошные апартаменты, старинная мебель... Но тут она остановилась и говорит: «А как я скажу, что это в его воображении?». Хороший вопрос! Во французском языке есть глагольная временная форма условного наклонения *Conditionnel présent*, имеющая модальное значение «как бы / якобы, но что могло бы быть». Вместо *On va au pays où il y a des soleils mouillés...* Мы поедем в страну, где... следует сказать *On irait... on admirerait... on prendrait... мы бы отправились... мы бы любовались... мы бы сели на...* Эту форму как раз и использует Бодлер в своем стихотворении. Начинается отработка этой глагольной формы, как специфичной для французской речи.

Такие открытия очень важны для проработки разного рода грамматических явлений, востребованных в данной ситуации. Так отрабатываются полнота синтаксической структуры французской фразы, употребление глагольных времен в нарративном и дискурсивном режимах.

9. Проговоренные устные рассказы ложатся в основу письменных рассказов о ситуации. Такие тексты бывают сюжетно насыщенными, как это обычно бывает у Жака Превра. Он начинает с описания вполне обыденного случая, который в какой-то момент переходит границу реального, — и начинают происходить удивительные вещи. Но могут быть и короткими, как в стихотворении Луи Арагона «Сэ», где есть только отсылка к месту «Мост в местечке Сэ», а дальше идут реминисценции прошлого.

10. Работа над текстом выводит на расширение содержательного поля обучения. Идет сбор биографического материала, поиск информа-

ции о людях, местах, произведениях и памятниках культуры, упомянутых в текстах. В частности, студенты поработали со списком из 100 книг, которые французскими читателями были определены как лучшие. Оказалось, что в этом интернациональном списке примерно четверть произведений знакома им как читателям.

На данном этапе студенты исследовали употребление времен глаголов в биографических текстах, написанных для энциклопедий (нарративный режим) и для школьных учебников (дискурсивный режим). Затем они создавали собственный текст биографии поэта в этих режимах.

11. Работа над декламацией текста, отработка выразительного чтения вслух в соответствии с правилами фонетического и интонационного оформления текста. Заучивание текста наизусть.

Работа с каждым текстом следует такому порядку: 1) прослушать несколько раз аудио-видеозапись, 2) записать возникшие образ-картинку, ощущения и чувства, 3) ознакомиться с письменным текстом; 4) нарисовать картинку ситуации; 5) заполнить картинку номинативными средствами; 6) сделать устный рассказ об описанной ситуации; 7) записать устный рассказ; 8) создать текст биографии автора в двух версиях, нарративной и дискурсивной; 9) отработать дикцию в выразительном исполнении поэтического текста; 10) выучить наизусть.

Итоговой работой были создание сценария для поэтического спектакля, репетиции, оформление спектакля — конструирование декораций и костюмов и, наконец, его показ. Спектакль состоялся. Рубикон неверия в себя был перейден, студентам удалось развернуться в сторону французской речи, соприкоснуться с иноязычным речевым и культурным пространством. Хотя, признаюсь, работа была весьма непростая.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Береговская Э. М. Поэзия вокруг нас : в 2 ч. 2-е изд. М. : Просвещение, 1993; Береговская Э. М. Типология упражнений для работы с поэтическим текстом на иностранном языке // Проблемы современной лингвистики. Смоленск : СГПУ, 2003. Вып. 2. С. 15–20.

² Bronckart J.-P. *Activité langagière, textes et discours; une approche de psychologie du langage*, Paris : Nathan, 1997. P. 5–6; Брудный А. А. Психологическая герменевтика. М. : Лабиринт, 1998; Ворожцова И. Б. Культура общения в речевом взаимодействии. Речевой субъект на перекрестке культур : учеб. пособие для студентов вузов. Ижевск, 2007. С. 46.

³ Цурцилина Н. Н. Поэтический текст как средство развития индивидуальной культуры подростка (на материале обучения французскому языку в средней школе) : автореф. дисс. ... канд. пед. наук. Ижевск, 2004. С. 11.

⁴ Ворожцова И. Б. Деятельностные технологии в обучении языку : учеб.-метод. пособие / Ин-т повыш. квалиф. и переподгот. работн. образ. УР. Ижевск, 2013. С. 18.

⁵ Европейский языковой портфель для старших классов общеобразовательных учреждений : в 3 ч. М. : МГЛУ ; СПб. : Златоуст, 2001. С. 12–13.

Е. Н. Ельцова, Н. В. Лекомцева

«БЫЛО ВСЁ ЛИШЬ КРАСОТОЮ СВЯТО...»

(образы античных муз в поэзии и искусстве мозаики)



Свидетельством особого почитания разных видов искусства в античном мире выступали *Музы* (от греческого *musai* — *мыслящие*)¹ — покровительницы наук, поэзии и искусств. Девять сестер, дочерей бога Зевса и титаниды Мнемосины — богини памяти. Рожденные в Пиэрии, носят они имя *олимпийские*. *Музы* — постоянные спутницы Аполлона. Весной и летом на склонах лесистого Геликона, там, где таинственно журчат священные воды источника Гиппокрены, или на высоком Парнасе, у чистых вод Кастальского родника, Аполлон водит хоровод с девятью Музами, сопровождая их пение игрой на своей золотой кифаре.

Мраморные изваяния Муз были неотъемлемой частью архитектурного убранства греко-эллинистических городов. Юных прекрасных дев с их привычными атрибутами (флейтами, лирами, масками, свитками, приспособлениями для записи) часто изображали в храмах, жилищах и даже на саркофагах, как проводниц усопших в царство Аида. Их ликами украшали настенные фрески и мозаичные полы во всей ойкумене античного мира.

Имея общую музыкальную природу (за исключением Музы истории *Клио* и Музы астрономии *Урании*), геликонские девы постепенно персонифицируются по видам искусства. Возникает устойчивая иконография их образов, которая воплощается в скульптурных изображениях, в барельефах саркофагов, в эллинистических мозаичных мощениях всей Римской империи (где они получают некую статичность и появляются уже поодиночке — в отличие от ансамбля сестер Гесиода). Обратимся же к мозаичному искусству, ибо оно «полнее всего аккумулирует бессмертное начало античной культуры»².

Само слово *мозаика* несет в себе сакральный смысл: с латинского *musivum* переводится буквально как «посвященное музам» (франц. *mosaïque*, итал. *mosaico*)³. Среди памятников североафриканского мозаичного искусства особо выделяются картины, посвященные Музам и Поэту. Это ряд коллективных панно с изображением Муз и их атрибутов, а также выложенные в камне целостные сюжеты: «Орфей, усмиряющий животных», «Состязание Аполлона с силеном Марсием», «Вергилий, вдохновляемый музами»⁴ и др. Эти мозаики по семантико-художественному

содержанию чрезвычайно близки друг другу: в них отображаются греко-римские мифологические воззрения на творчество в целом, где сплелись воедино музыка, танец, поэзия, театр и космос. Однако общность сюжетно-иконографического материала не лишает каждую мозаику художественного своеобразия.

Изображение покровительниц искусств на тунисской мозаике «Музы» (Национальный музей Бардо, III в.) носит соразмерно-трехчастный характер. Так, три портрета располагаются по горизонтали панно, и три — по вертикали; по три женских образа пропорционально взаимодействуют и по обеим диагоналям квадратного рисунка.

Юные девы с узнаваемыми зрителем атрибутами запечатлены в сплетающихся гирляндах медальонах. Так, если смотреть слева направо, то первый верхний ряд последовательно представляет *Терпсихору* (держит четырехструнную лиру), *Клио* (со свитком пергамента как ее атрибутом) и *Калиоппу* (в виде девушки с вощеной табличкой и стилем — приспособлением для письма). Второй ряд представлен следующими Музами: любовной поэзии (в руках *Эрато* малая лира, четырехструнная форминга), трагедии (*Мельпоменой* с трагической маской и палицей как символикой неотвратимости божественного наказания) и астрономии (*Уrania* в одной руке держит небесный глобус, в другой — циркуль [к сожалению, за истечением веков сам лик богини утрачен]). В нижнем, третьем ряду слева с флейтами-авлосами — Муза лирической поэзии *Эвтерпа*. За ней следует Муза ораторского искусства *Полигимния* (в задумчивой позе, плечи ее укрыты плотной накидкой). В правом углу картины «хор» парнасских дев завершает Муза комедии *Талия* — с комической маской в руках.

Несмотря на то, что в структура мозаичного изображения квадратная, у зрителя картина вызывает ощущение круговращения: все девять Муз (каждая в своем очерченном пространстве округлой формы) пересекаются друг с другом путем замысловатой вязи, создавая в итоге движение хорова. В центре этого круга мозаичист помещает Мельпомену. Возможно, Муза трагедии призвана напоминать зрителю о бренности человеческого бытия. Вспомним: в отличие от круга, олицетворявшего в античности божественно-бессмертное начало, квадрат несет в себе символику земной ипостаси⁵. Не случайно вечно юные богини очерчены тройным кругом.

В геометрии мозаичного полотна можно разглядеть и другие архетипические символы. Поскольку Музы водили хоровод возле Кастальского ключа близ Парнаса или родника Иппокрены на горе Геликон, волнообразный узор напомнит зрителю о водной стихии. Соразмерно-фрактальная структура мозаики позволяет мысленно разглядеть в рисунке четыре сегмента, разъединяющих девять Муз на четыре подгруппы. А объединяющей их остается Мельпомена. Вглядываясь в левый нижний угол картины,

можно ощутить трагический пафос, который несут в себе песни и сказания лирической Эвтерпы, любовной Эрато и велеречивой Полигимнии.

Четверка Муз правого верхнего угла акцентирует внимание зрителей (как простых смертных) на трагическом и драматическом началах, вводя в этот круг Музу истории Клио, недосыгаемо звездную Уранию и Каллиопу, записывающую деяния богов и людей (заметим, что принадлежащий ей *стиль*, то есть устройство для ведения записей, акцентируется в рисунке 12 раз). Так, вслед за Гесиодом, особо выделявшим Каллиопу, римский мозаичист воздает особую честь богине, ведающей началами начертания букв, цифр, схем, первичных художественных образов и призванной обучить людей своему мастерству. Две оставшиеся Музы из других «малых квадратов» — Талия или Терпсихора — тоже семантически могут соотноситься с Музой Трагедии. От радости и веселья до трагического исхода — один шаг. И в античной мифологии содержится множество таких историй: Орфей и Эвридика, Пан и Сиринга, Аполлон и Дафна, Дионис и менады.

Следующее в мозаике, что важно увидеть и понять зрителю: в центре таких малых подгрупп из четырех Муз находится божественный источник. Он отмечен крестиком в круге, солярным символом — знаком солнечного бога Аполлона, предводителя Муз. Обоюдоострые стрелки, идущие от центра и обратно к нему, несут идею вдохновения, которое может быть обретено у освященного крылатым Пегасом источника и оттуда привнесено в мир человека. Вращаясь группами вокруг благодатных источников под звуки кифары Аполлона, Музы могут меняться местами: и тогда на место трагедийной Мельпомены в центр всей экспозиции поочередно могут заступать другие восемь Муз.

Солярные знаки Аполлона, помещенные в восьмигранные ячейки, образно воспроизводят соты, наполненные янтарным медом. Согласно преданиям, Музы позволяют прикоснуться устами к божественной амброзии лишь тем, кому благоволят. В геометрии же рисунка внимательный зритель увидит контуры восьмиобразного тельца, головки, усиков и ножек пчелы — собирательницы нектара. Два медальона, параллельные туловищу пчелки, образуют ее невесомо-прозрачные резные крылышки с нанесенными на них пестрыми рисунками в виде симметрично расположенных образов богинь. Так древний мозаичист закладывает еще один из способов появления сюжетных линий в новых мифах.

Основу каждого из 9 медальонов составляет единообразный геометрический узор, напоминающий очертания цветка с округлой сердцевинкой и четырьмя лепестками-полукружьями. В средоточии 9 цветков расположены портреты Муз. Возможно, по видению древнего мозаичиста, здесь реализуется миф о том, что юные девы, испробовавшие нектар благоуханной Флоры, готовы наделить своих талантливых избранников (поэтов,

музыкантов, летописцев, ученых) сакральными знаниями и даром велеречивой «медвяной» речи.

При созерцании мозаичного панно узорчатые сцепления нитей создают ощущение сложного ткачества ажурного полотна. Собственно, так прочерчиваются многочисленные фабульные линии, постепенно складывающиеся в мифологические истории, связанные с именами геликонских искусниц. В ткани рисунка открывается утонченно зашифрованная мозаичистом топографическая определенность мифа о Музах. Вся картина обрамлена зеленоватой гирляндой из лавра, по свидетельству Гесиода, произраставшего на горе Геликон. Изогнутые ветви лавра и витой фон мозаики напрямую отражают и этимологию названия горы, на которой обитали Музы и Аполлон, и архетипическую основу их хороводного действия. Так, Геликон (Helikon) — это гора высотой 1748 м, название которой происходит от *helix* (*helikos*) «витой», «изогнутой»⁶.

Иное композиционное оформление мы встречаем в мозаике более раннего периода с названием «Аполлон и музы» (Национальный музей г. Суса, II в.). Солнечноликий кифаред (*Musagetes*) представлен в окружении девяти Муз. Сквозь песчано-коричневые оттенки тунисской мозаики проступают богатые терракотовые цвета. В каждой женской фигуре зритель может ощутить оригинальную символику мифологических смыслов и уловить благосклонные к человеку-творцу взгляды геликонских дев. Здесь замысловатым образом соотносятся круглые и полукруглые эмблемы, вписанные к тому же одна в другую. Объединенные гирляндами, они своеобразно воссоздают хоровод Муз.

В центральной эмблеме мозаичист изобразил Аполлона — греческого бога музыки, поэзии, прорицания, света и исцеления, предводителя Муз и одну из его божественных спутниц. Прекрасно выполненная фигура с тщательно прочерченными грудными мышцами выложена розовыми мраморными тессерами правильной формы. Златокудрый Феб, венчанный божественным нимбом, опирается на 7-струнную кифару. Греки и римляне в ее семи струнах видели отражение мировой гармонии. Рядом с покровителем Муз представлены его культовые предметы — треножник (др.-греч. τρίποδος; *Tripodion*), украшенный веткой лавра.

Созерцая мозаичное панно, последуем за мыслью античного песнопевца Месомеда Критского (II в. до н. э.), оставившего нам свои нотные записи, позволяющие расшифровать ритмический такт эллинской речи. Вслушаемся в его гимн Аполлону-Солнцу: «Да умолчат весь эфир, земля, моря и ветры. Пусть безмолвствуют горы и долины, голоса и пение птиц. Ведь к нам собирается прибыть Феб нестриженовласый, с прекрасной шевелюрой. Отец нежноочесой Зари, ты гонишь розовую колесницу по крылатым следам ее коней, гордясь своими золотыми кудрями, спле-

тая гибкие лучи по хребту беспредельного неба, вращая по всей земле многозоркий источник сияния. Реки бессмертного огня рождают из неба радостный день. Хор ясных созвездий ведет для тебя хоровод по владычному Олимпу, вечно воспевая долгую песнь и наслаждаясь Фебовой лирой. Голубая Луна водителствует впереди над временами года в сопровождении белых барашков. Тебе радуется благотворный разум, вращая многодорожным миром»⁷.

Справа от Мусагета расположена Муза любовной лирической поэзии *Эрато*. Одной рукой она опирается на семиструнную лиру, а в другой держит костяной плектр для игры на инструменте. Изящно струятся по ее груди и бедрам свободные одежды: длинный *пеллос* из одноцветно-розовой ткани с напуском по талии, так называемым *колпосом* (здесь представлен пышный ионический стиль, который сложился в Древней Греции в V–VI вв. до н. э. с появлением тонких тканей из шерсти, льна, восточного шелка, хлопка)⁸. Мышцы лица Музы напряжены. Рот открыт. Губы стянуты в трубочку. Очевидно, Муза пытается что-то напеть.

По прошествии тысячелетий образ античной Эрато будет воспет в стихотворении А. Фета «Муза» (1854)⁹, наделенный внешней красотой: «Отягощала прядь душистая волос / Головку дивную узлом тяжелых кос» — и томной печалью: «Отрывистая речь была полна печали, / И женской прихоти, и серебристых грез, / Невысказанных мук и непонятных слез».

Речитативным призывом к «любезной Эрато» — сойти с Парнаса («с горы зеленой, двухолмистой»), захватив с собою «арфу сладкогласную», начинается стихотворение Г. Р. Державина «Любителю художеств» (1791)¹⁰. Облик Музы «в одежде белой, серебристой», «украшенной венцом и поясом из золота», весьма живописен. Ее небесная природа отражена в пространственных перемещениях: «Как белый голубок, она / То вниз, то вверх под облачком / Перелетает...». «Ритмически прихотливый узор полета Музы напоминает “движение” в барочной живописи; богиня “оживает” и как бы сходит с полотна»¹¹. Сошествие остальных Муз сопровождается их природными (зрительными, звуковыми) преобразованиями: «...Лазурны тучи краезлатны, / Блестящие рубином сквозь <...> Стремятся по эфиру вкось <...> На них сидит небесных Муз собор, / Вкруг гениев крылатых хор».

Но продолжим созерцание древней мозаики. На втором панно изобразительный ряд представлен ликами юных дев и их божественными атрибутами. Образы Муз персонифицированы: они круглолицы, с большими миндалевидными, словно подведенными, глазами. Портрет каждой из Муз индивидуален: со своей прической, цветом волос, женскими украшениями, нарядом, подчеркивающим не только функциональную атрибутику Музы, но и ее женскую природу. В частности, это выражается в нежном румянце дев, выложенном разными оттенками розового мрамора. По своей графи-

ческой структуре вся эта композиция напоминает цветок с многослойными рядами лепестков (заостренной либо округлой формы). На этих лепестках то персонально, то попарно, то в сочетании с изящноперистыми птицами (павлином, цесаркой, фазаном и др.) изображены прекраснотелые девы.

Вне сомнений, древний мозаичист очень тонко сочетает здесь несколько мифов. В частности, о способности Муз наделять поэтов, танцоров, летописцев, исследователей окружающего мира сакральным знанием через пригубление ими волшебного напитка — божественной амброзии, состоящей в основе из цветочного нектара («небесной росы», по выражению Гесиода).

Мозаика также напоминает миф о мистической сущности Муз, нетерпимых к соперникам, оспаривающим у них право первенства в видах искусства. Изображения птиц в окружении Муз воскрешают историю о том, как понапрасну пытались состязаться с Музами в музыкальном мастерстве девять дочерей македонского царя Пиэра, уничтожительно отозвавшихся о перевоплощении новоявленных богов Олимпа в представителей фауны, когда те пытались спастись от страшного змееподобного Тифона. Небесная кара не замедлила последовать: тщеславные царские дочери были превращены в сонм крикливых сорок¹².

Но основной миф, представленный в мозаике, предъясняет историю о гармонизации мира под звуки кифары солнечноликого Аполлона и хороудного пения божественных созданий — душевно щедрых Муз, в честь которых с античных времен поэты слагали стихи, а художники изображали их с особой любовью.

Обратим внимание на лики, прорисованные на лепестках чудесного мозаичного цветка с берегов Средиземноморья. На античной мозаике Муза танца *Терпсихора* держит четырехструнную формингу (малую лиру с четырьмя струнами, натянутую на рога жертвенного козла). Много столетий спустя современной поэтессе Елене Косцынич, посвятившей Музам цикл стихотворений, эта богиня предстает в таком описании: «Глядит с улыбкой Муза Терпсихора — / Движеньем танца зачарует и заманит, / И властью от мажора до минора, / Сердечной радостью и мукою одарит»¹³.

Далее следует златовласая *Каллиопа*. Муза эпической песни изображена с дощечками для записей. Алкман, представитель хоровой лирики VII в. до н. э., обращаясь к ней, просит, начав «прелестную / Песню», с особым пафосом «страстно зажечь покоряющий гимн» и в итоге «сделать приятным хор» для самих исполнителей и его слушателей¹⁴. В эпоху позднего эллинизма эпический гимн в честь Каллиопы создает Месомед Критский, который, прося ее благосклонности, взывает: «Пой, милая Муза, и возглавь мою песнь. Ветерок с твоих рощ пусть действует на мой разум. О Каллиопа, мудрая предводительница восхитительных Муз...»¹⁵.

«БЫЛО ВСЁ ЛИШЬ КРАСОТОЮ СВЯТО...»
(ОБРАЗЫ АНТИЧНЫХ МУЗ В ПОЭЗИИ
И ИСКУССТВЕ МОЗАИКИ)



«Музы» (мозаика). III в. (Национальный музей Бардо, Тунис)



Аполлон и Эрато



Урания



«Аполлон и музы» (мозаика). II в. (Национальный музей г. Суса, Тунис)

В стихотворении «Муза»¹⁶ («Не в сумрачный чертог наяды говорливой», 1854) Афанасий Фет представил Каллиопу как «богиню гордую в расшитой епанче», в руках «с гитарой золотой иль из кости слоновой». Лоб ее скрыт «под ветвию лавровой». Она воспевает героев и их подвиги, пленяя слух рассказами «о щитах, героях и конях, / О шлемах кованых и сломанных мечах». Эпический слог Музы («...могучий, / И гибкий, и простой, и звучный без созвучий») отнюдь непросто для восприятия на слух.

На мозаичном панно Муза комедии *Талия* держит гротескную маску, вполоборота обращенную к зрителю. В «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков отметит: «Свойство комедии — издевкой править нрав; / Смешить и пользовать — прямой ея устав»¹⁷.

Безошибочно узнаваемо изображение Музы лирических песен *Эвтерпы* с двумя флейтами-авлосами в руках. А. С. Пушкин напишет стихотворение «Муза», выразив благоговение перед ней, вручившей ему «семиствольную цевницу» и научившей игре на свирели, так что «Тростник был оживлен божественным дыханьем / И сердце наполнял святым очарованьем»¹⁸.

Традиционно со скорбной маской и палицей изображена на древней мозаике *Мельпомена*. В нач. XIX в. Анри-Огюст Барбье посвятит ей стихотворение, в котором назовет «подругой Еврипида», облаченной «в узорчатый наряд священной красоты», и строго спросит с нее за утраченный по истечении веков величественно-трагический облик:

...Где медный блеск волос и важные котурны,
Где рокот струн твоих, торжественный и бурный,
Где складки плавные хитона твоего,
Где поступь важная, где блеск и торжество?
Где пламенный поток твоих рыданий, дева,
Божественная скорбь в гармонии напева?
Гречанка юная, мир обожал тебя...

(Пер. П. Г. Антокольского)¹⁹

Далее на тунисской мозаике следует *Уrania*. Ее голова округлой формы напоминает глобус (как основной атрибут Музы астрономии). Глаза (к сожалению, фрагмент мозаики утрачен и к нашему времени сохранилось только одно око) — словно крупные звезды, сияющие путнику в ночи. Цвет струящихся одежд под стать темно-зеленоватому небу в ясную лунную пору. Складки на груди хитона выстраиваются в очертания циркуля — измерительного прибора, позволяющего просвещенному люду определять расстояния, в том числе в условных единицах на карте звездного неба. Образ и деяния этой Музы привлекали Фета, Тютчева, И. Бродского²⁰ и др. Так, в «Музе» (1882)²¹ Фет подчеркивает ее божественное начало эпитетами *заветная, незримая, нетленная*. А ее вне-временность выра-

жена в последней строфе, где Муза нисходит к поэту в небесном одеянии: «Все та же ты, заветная святыня, / На облаке, незримая земле, / В венце из звезд, нетленная богиня / С задумчивой улыбкой на челе». С древних времен Урания олицетворяет силу научного познания и призывает погрузиться в созерцание величественного бега планет и звезд.

На старинной мозаике из г. Суса Муза истории *Клио* держит древний свиток. Современная поэтесса Г. Терешкова называет ее «хранительницей лет»²², чье предназначение, «держа ответ вдвойне», стремиться справедливо разграничивать добро и зло. В оде «Вольность»²³ Пушкин тоже апеллирует к Клио, называя ее «свободы гордой певицей» и возводя в символ всеобщей социальной справедливости. Предназначение этой Музы — даровать народам гуманные законы.

Наконец, на девятом лепестке восхитительного мозаичного цветка изображена *Полигимния*, тоже в плотной накидке. Г. Р. Державин наделяет ее, как вдохновительницу его творчества, чертами пылкой Сафо: «...румянощека, чернокудра, / Агатовоокая дева! <...> Ах, как солнце твоя красота!». Атласно-розовые уста Полигимнии орошают строки поэта премудростью «древнего слова», витиеватостью «эольского напева»: («очаровательна мечта / Всю душу мою наполняет / *Пеньем твоим песен моих*. — / Буду я, буду бессмертен!»)²⁴. «Муза» Е. А. Баратынского (1829) лишена внешней привлекательности: «Красавицей ее не назовут, / И юноши, узрев ее, за нею / Влюбленную толпой не побегут. / Но поражен бывает мельком свет / Ее лица необщим выраженьем...»²⁵.

Визуальная презентация Муз древними художниками позволяет заключить, что рассмотренные нами мозаики схожи между собой интерпретацией атрибутики и изображением самих Муз, что говорит о хождении в эллинистическом мире художественных «альбомов» с греко-римскими мифологическими образцами. Это подтверждается обнаруженным в турецком городе Зевгма на берегу Евфрата, близ границы с Сирией (в ноябре 2014 г.), мозаичным панно с девятью Музами (II в. до н. э.). Культ Муз, ведающих направлениями искусства, прижился в веках. Впоследствии каждый образ получил свое продолжение в изобразительном и словесном искусствах.

Образ Муз, «вездесущих и всезнающих все в поднебесной» («Илиада», II, 485), зародившись в античной поэзии, зримо воплотился в мозаичных покрытиях эллинических полов, барельефах саркофагов и впоследствии обрел широкую гамму значений в европейской и русской сентиментальной, классицистической и романтической литературной традиции. Новый интерес к античности возникнет благодаря полемике вокруг идей И. Винкельмана, отраженных в известном труде «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755), где он «провозгласил искусство греков нормой и образцом для подражания, а достижением греков считал

создание идеальных героических образов. По Винкельману, греческое искусство стояло над жизнью, воплощало идею подавления личности и ее страстей»²⁶.

В творчестве немецких классиков Древняя Греция оживает. Стихотворение Ф. Шиллера «Боги Греции»²⁷ (1788) проникнуто глубокой грустью и сожалением о безвозвратно исчезнувшем мире счастья и гармонии: «Жизнь была совсем, совсем иной / В дни, когда цветами, Киферея, / Храм увенчивали твой!» (пер. М. Лозинского). В мире его стихов правит «колесницей светлой Аполлон», там «на высях» живут Музы-ореады, в рощах — нимфы дриады, в реках и морях — наяды. По мысли поэта, «там, где пела нежная Эрато», воспевалась красота античного искусства, радость бытия: «Было все лишь красотою свято, / Не стыдился радостей никто». Оплакивая забвение греческих традиций, Шиллер восклицает: «Где ты, светлый мир? Вернись, воскресни, / Дня земного ласковый расцвет!».

В лирике И.-В. Гёте Музы вписаны в новый для них контекст — мир земной природы. В стихотворении «Питомец муз» лирический герой, воспевая красоту окружающего, говорит, что он «музой окрылен». В одах, или Больших гимнах, созданных в подражание Пиндару (сер. I в. до н. э.), Гёте стремится освоить античную традицию («Песнь странника в бурю», «Ганимед», «Бравому Хроносу», «Прометей» и др.). Его лирический герой, в своем намерении сравниться с богами, обретает черты титанизма. Так, «Песнь странника в бурю» (1772) — это развернутый монолог героя во время бури, в эпицентре самой стихии. Природа переосмыслена как среда обитания античных божеств (гениев, Муз, харит). «Ко мне слетайтесь, музы, / Роем радостным! / Это — влага, / Это — суша, / Это — сын текучих вод и суши, / Я по ним ступаю, / Брат богам!»²⁸. Безымянные Музы, как крылатые творения, охраняют Поэта: «Кто храним всемогущим гением, / Тот взнесен над топким илом / На крылах зардевших...». Ощущая духовное родство с божественными созданиями, герой поет им дифирамбы в натурфилософском стиле эпохи Просвещения:

Ihr seid rein, wie das Herz der Wasser,
Ihr seid rein, wie das Mark der Erde,
Ihr umschwebt mich, und ich schwebe
Über Wasser, über Erde,
Göttergleich.

Вы чисты, словно сердце влаги,
Вы чисты, как руда земная,
Вы со мною, и парю я
И над влагой, и над сухой,
Брат богам!

(Пер. Н. Вильмонта)

В оригинале этого стихотворения использована несколько иная, нежели в русском переводе, грамматическая форма глагола (императив вместо настоящего времени): «*Будьте вы чисты*, как сердце воды / *Будьте вы чисты*, как сердцевина Земли...» («*Ihr seid rein*, wie das Herz der Wasser, / *Ihr seid rein*, wie das Mark der Erde...»). Этот образ, в основе которого

заложено понятие *чистоты*, отражает эстетические взгляды немецких классиков: «...во всяком индивидуальном человеке, как бы по предрасположению и назначению, живет *чистый идеальный человек* (выделено нами. — Н. Л.), и великая задача его бытия заключается в том, чтоб при всех переменах согласоваться с его неизменным единством»²⁹. Представители веймарской школы утверждали, что «чувственного человека красота ведет к форме и к мышлению, духовного человека красота направляет к материи и возвращает к чувственному миру»³⁰. У Гёте в этом стихотворении возникает великолепная символика на основе метонимических сращений. Собственно, что такое «сердце влаги», от которого требуется «чистота»? Несомненно, в этом поэтическом образе скрыт освященный божественным присутствием Муз Геликонский источник. А что такое «сердцевина Земли»? Это ее внутреннее ядро, разгоряченная магма, которая из глубин преисподней вырывается навстречу пылающей стихии солнечного Аполлона. Так «чистота» душевных порывов Муз оказывается сродни хрустальному источнику, пробитому Пегасом, и плазменной стихии огня из кузницы Гефеста.

В стихотворении «Капли нектара» Гёте создает собственный миф о зарождении феномена искусства, щедро наделяя этим мифом мир не только людей, но и самой природы: Минерва «в угоду Прометею» спускает с неба людям чашу, «*полную нектара*», чтобы «осчастливить и вложить им / В грудь святой порыв к искусствам»³¹. Испробовать небесную амброзию к каплям нектара слетаются пчелы, мотыльки и даже урод-паук, чтобы успеть «счастье высшее — искусство — / С человеком разделить». Эту идею Державин положит в основу стихотворения «Любителю художеств»³² с мифологическим контекстом: цель деятельности «просвещенных» Муз — вознаградить «народы, / Которы красота природы / Искусством могут подражать / Как пчелы мед с цветов собирать». Согласно античной мифологии, пчела — носительница «дара муз (“сладкомедового голоса”) <...> посредством пчел музы передавали своим избранныкам “медоворечистый голос”»³³.

В стихотворении «Моя богиня» Гёте моделирует и воспевает образ десятой Музы («богини Вдохновения»):

Кто среди всех богинь	Вечно изменчивой,
Высшей хвалы достоин?	Вечно новой,
Ни с одной я не спору,	Странной дочери Зевса,
Но одной лишь воздам ее,	Самой любимой, —

Фантазии³⁴.

Рождение ее поэт возводит к прекраснеликим девам из гесиодовской «Теогонии»: «неувядаемо юная богиня» Фантазия — «странная дочь Зевса», которая «мила ему / Сумасбродством». В стихотворения она противо-

поставлена сестре Надежде (которая «степенней и старше») и «старухе-светкрови Мудрости». Однако, в отличие от бессмертных небесных Муз, слетающих с заоблачных высот и наделяющих поэтов-лирников знаниями и пением, гётевская Фантазия наиболее хрупкая в своей природной стихийности и красоте:

Дано ей ступать, Увенчавшись цветами, По долинам средь лилий, Летних птиц покоряя, И устами пчелиными Росную влагу Пить с лепестков.	Ей также дано, Взвевя волны волос, Со взором мрачным Промчаться в вихре Вкруг скал отвесных, И тысячецветной, Как утро и вечер, И в смене вечной Луне подобной Являть себя смертным!
--	---

Такое описание сродни картинам Боттичелли и Ф. Буше, изображающим цветущий мир единения человека и природы. Следуя барочному принципу рисования живописцев, Гёте в облике Фантазии объединяет черты всех древних Муз: влюбленной Эрато, танцующей Терпсихоры, торгующей гармоничные звуки Эвтерпы, медовоустой Каллиопы, гневающейся Мельпомены, переменчивой в судьбе Клио, многозвучной Полигимнии, противоречивой Талии, луноликой Урании. Поэт слагает собственное пестрое мозаичное панно, уточненно сочетая «опознавательные знаки» из «биографий» девяти Муз, которым самим небом даровало право «устами пчелинными / Росную влагу / Пить с лепестков».

Суть главного знания, открывающегося нам при созерцании и прочтении шедевров античного искусства и последующих им подражаний, состоит в том, что божественный культ Муз максимально приближен к ипостаси человека-творца. Так, в гомеровском Гимне к Музам читаем: «...Блажен человек, если Музы / Любят его: как приятен из уст его льющийся голос!». Древние эллины даровали человечеству сокровенное знание о том, как смертные могут обрести жизнь в веках. Искусство и созидание! В представлении древних творческий человек и Музы находятся в единой связке.

По А. Ф. Лосеву, после тысячелетней хтонической истории, после стихийных и оргийных ступеней своего развития классические Музы в греко-эллинской древности стали «воплощением и олицетворением всяких искусств и художественной мысли, всякого эстетического вдохновения и восторга». Это не просто богини, создавшие искусство. Они — «сама действительность со всей своей материальной стихией». Субстанция Муз — это «действительность преобразенная, просветленная, совершенная, безболезненная, всегда светлая и радостная, всегда мудрая, прелестная, простая, всем понятная»³⁵.

Мозаики Туниса, изображающие геликонских дев, наделены живописной образностью и колоростическим наполнением. «Переместившись» в литературные произведения разных времен, Музы выступают определенным кодом, переводящим художественное произведение и реальную личность поэта в иное над-временное смысловое измерение. И то, что в авторском «Гимне Музам» поэта I века Прокла³⁶ произносилось как *мольба* смертного человека-творца к светлым богиням, в веке XXI звучит как сокровенная *заповедь* планетарного масштаба. Внемлем же патетическим ямбам древнего Поэта, созданным во славу провозвестниц прекрасного — Муз, побуждающих благородство разума, души и речи в Человеке:

Музы, молю — из толпы многогрешного рода людского
Вечно влеките к священному свету скиталицу душу!
Пусть тяжелит ее мед ваших сот, укрепляющий разум,
Душу, чья слава в одном — в чарующем уме благородчье.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Музы // Antiqua : энцикл. древнегреч. и древнеримск. мифологии : [Электрон. ресурс]. URL: <http://greekroman.ru/muses.htm>

² Каптерева Т. П. Римская мозаика. Африка. М. : Белый город, 2008. С. 9.

³ См.: Горматюк А. Мозаики Северной Африки. Вопросы истории // Искусство. 2006. № 5; Сидорова Н. А., Чубова А. П. Искусство Римской Африки. М., 1979; Шедевры музея Бардо : минипутеводитель / Р. Олдани, Д. Сантори. Милан, 2009; Якуб М. Каменная живопись. Мозаика музея Бардо. Тунис, 2005.

⁴ См.: Ельцова Е. Н., Лекомцева Н. В. «Человеческие судьбы трогают душу» (читая «Энеиду» и созерцая мозаичную панно «Вергилий, вдохновляемый музами») // Кормановские чтения. Ижевск, 2014. Вып. 13. С. 406–417.

⁵ См.: Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / СПб. гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2002. С. 133–144 : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.twirpx.com/file/461703/>; Акимова Л. И. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности : материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1985». М., 1988. Вып. 18. Ч. 1. С. 60–98 : [Электрон. ресурс]. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Shahmat.html

⁶ См.: Поспелов Е. М. Географические названия мира : топоним. словарь. М. : АСТ, 2001; Словари энциклопедии на Академикe : [Электрон. ресурс]. URL: <http://popular.academic.ru/847>

⁷ Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М. : Мысль, 1996 : [Электрон. ресурс]. URL: <http://sno.pro1.ru/lib/losev2/22.htm>

⁸ См.: Блохина И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля. Минск : Харвест, 2009. С. 14–15.

⁹ Фет. А. А. Собр. соч. : в 2 т. М. : Худож. лит., 1982 // Электрон. б-ка отеч. и заруб. поэзии XIX–XX в. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/istochnikstihov.html>

¹⁰ Державин Г. Любителю художеств : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.dержавин-poetry.ru/poems/izbrannoe/lyubitelyu-khudozhestv.html>

¹¹ Данько Е. Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.derzhavin-poetry.ru/articles/izobrazitelnoe-iskusstvo-v-poezii-derzhavina.html>

¹² См.: Менар Р. Мифы Древней Греции в искусстве. Глава 17. Музы : [Электрон. ресурс]. URL: <http://zaumnik.ru/mifologija/mify-o-muzakh.html>

¹³ Косцынич Е. Муза Терпсихора // Изба-читальня : лит.-худож. портал. URL: <http://www.chitalnya.ru/work/114272/>

¹⁴ Цит. по: Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. Указ. ресурс.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Фет А. Муза («Не в сумрачный чертог наяды говорливой») : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.allpoetry.ru/?s=1513>

¹⁷ Сумароков А. П. Эпистола о стихотворстве : [Электрон. ресурс]. URL: <http://rus-shake.ru/original/Sumarokov/epistle/>

¹⁸ Пушкин А. С. Муза : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/pushkin400.html>

¹⁹ Барбье А.-О. Мельпомена : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.worldpoetry.ru/barbe/?p=22>

²⁰ Медведева Н. Г. «...Муза объясняет судьбе то, что надиктовала» (об одной мифологеме в поэзии И. Бродского) // Кормановские чтения. Ижевск, 2014. Вып. 13. С. 8–17.

²¹ Фет А. А. Музе : [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/fet227.html>

²² Терешкова Г. Муза истории Клио // Изба-читальня : лит.-худож. портал. URL: <http://www.chitalnya.ru/work/1034735/>

²³ Пушкин А. С. Ода «Вольность» : [Электрон. ресурс]. URL: http://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0217_22/1817pl/0023.htm

²⁴ Державин Г. Полигимнии : [Электрон. ресурс]. URL: <http://stih.pro/poligimnii/ot/derzhavin>

²⁵ Баратынский Е. Муза : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/baratynskij109.html>

²⁶ Ионин Г. Н. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.derzhavin-poetry.ru/articles/anakreonticheskie-stihi-karamzina-i-derzhavina.html>

²⁷ Шиллер Ф. Боги Греции : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.rupoem.ru/shiller/v-dni-kogda.aspx>

²⁸ Гёте И.-В. Песнь странника в бурю : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/gete79.html>

²⁹ Цит. по: История немецкой литературы : в 3 т. / пер. с нем. ; общ. ред. А. Дмитриева. М. : Радуга, 1986. Т. 2. С. 32.

³⁰ Там же. С. 32–33.

³¹ Гёте И.-В. Капли нектара (пер. С. А. Ошерова) : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/gete40.html>

³² Державин Г. Любителю художеств : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.derzhavin-poetry.ru/poems/izbrannoe/lyubitelyu-khudozhestv.html>

³³ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб. : Алетей, 1995. С. 16–17. (Античная б-ка).

³⁴ Гёте И.-В. Моя богиня (пер. С. А. Ошерова) : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/gete59.html>

³⁵ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. Указ. ресурс.

³⁶ Прокл Диадох. Гимн Музам : [Электрон. ресурс]. URL: <http://reweiv.livejournal.com/65166.html>

В. Н. Денисов

Заметки о коллекциях русского фольклора в звуковом архиве УИИЯЛ, собранных на территории Прикамья

В звуковом архиве Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН хранятся значительные коллекции записей фольклора народов, проживающих в Удмуртской Республике. Систематические записи фольклора с использованием магнитофонов начались в самом начале 1960-х годов¹. Как правило, этим занимались научные сотрудники Удмуртского научно-исследовательского института (ныне это УИИЯЛ УрО РАН) и преподаватели Удмуртского государственного педагогического института (сейчас это УдГУ), которые регулярно выезжали в экспедиционные поездки.

Среди тех, кто начинал собирательскую деятельность с использованием новой на тот период звукозаписывающей техники были Петр Кириллович Поздеев² и Ариадна Николаевна Голубкова³. В июле–августе 1964 г. в д. Пазял Можгинского р-на они записали несколько удмуртских и русских лирических, свадебных, обрядовых и других песен. Кроме того, в коллекции этих собирателей присутствуют разговорная речь и исполнение танцевальных мелодий на музыкальных инструментах (скрипка, баян). Именно с их записей начинаются фольклорно-лингвистические коллекции УИИЯЛ, зафиксированные на магнитофонных лентах.

В дальнейшем, как показывает анализ предварительного каталога звукового архива УИИЯЛ, с нач. 1960-х гг. до настоящего времени в создании фольклорных коллекций принимали участие около 140 собирателей, представляющих Удмуртию и другие регионы, включая зарубежных исследователей из Эстонии, Финляндии и Венгрии. За этот период фольклорные экспедиции посетили все без исключения районы Удмуртии. Экспедиционные поездки совершались в соседние и дальние регионы, где компактно проживают удмурты: в Татарскую АССР (ныне Республика Татарстан) (Агрызский, Балтасинский, Кукморский р-ны), Башкирскую АССР (Республика Башкортостан) (Бураевский, Калтасинский, Татышлинский, Янаульский р-ны), Марийскую АССР (Республика Мари-Эл) (Мари-Турекский р-н), Кировскую область (Вятско-Полянский, Зу-

евский, Малмыжский, Фалёнский, Унинский р-ны), Пермскую область (Пермский край) (Большесосновский, Куединский, Кудымкарский р-ны), Свердловскую область (Красноуфимский р-н), а также Красноярский край (Бирулюсский р-н) и Томскую область (Чаинский, Усть-Бакчарский р-ны).

Как выше отмечено, в ходе экспедиций записывались образцы не только удмуртского фольклора, но и других народов, населяющих этот регион. В целом территория Камско-Вятского междуречья уникальна, поскольку здесь длительное время проживают представители многих народов: удмурты, коми-пермяки, бесермяне, марийцы, русские, татары и др. Как правило, записи происходили во время комплексных экспедиций с участием студентов УдГУ или аспирантов института. Так в фондах УИИЯЛ, помимо образцов фольклора названных народов, оказались записи башкир, украинцев, а также единичные записи на немецком и венгерском языках.

Долгое время собранный материал на магнитофонных лентах и в компакт-кассетах не имел постоянного места хранения: большая часть находилась в отделах института и хранилась в обычных шкафах. Другая же оставалась у самих собирателей и была в работе. Но основная проблема заключалась в том, что не было единого каталога, в котором каждой коллекции, каждой кассете, входящей в коллекцию, и даже отдельной записи был бы присвоен свой персональный номер. Для составления такого каталога прежде всего было необходимо объединить все собранные коллекции института и перевести их в современный цифровой формат. Ученые института уже давно задумывались над тем, как надежно сохранить собранные коллекции для будущих поколений, однако финансовые и технические возможности академической структуры не позволяли осуществить это в течение короткого времени и в полной мере.

В 2010 г. Удмуртскому НИИ удалось получить международный грант от Британской библиотеки, в котором основным партнером выступила Фризская академия (Нидерланды), а техническим консультантом по организации современной звуковой лаборатории — Фольклорный архив Эстонского литературного музея, один из наиболее современно оснащенных звуковых архивов Европы. В сравнительно короткий срок, с 2011 по 2013 год, участникам проекта удалось провести дигитализацию (оцифровку) всех фольклорных коллекций института, используя самые современные технологии цифрового архивирования, рекомендованные Международной ассоциацией звуковых архивов (IASA)⁴, которая работает под эгидой ЮНЕСКО. Одновременно был составлен предварительный каталог фольклорных коллекций в формате Excel. Этот формат для ведения каталогов звуковых коллекций, рекомендованный Британской библиотекой, используется во многих звуковых архивах мира. После детального анализа образцов каталогов нескольких ведущих звуковых архивов в Европе мы пришли к выводу, что формат Excel наиболее подходит для составления каталога УИИЯЛ. Но лимит времени позволил составить пока лишь предва-

рительный каталог, без подробного описания всех единиц хранения. Для подробного каталога требуется значительно больше времени и усилий, но есть уверенность, что эта работа будет завершена в течение ближайших двух-трех лет. Тем не менее даже предварительный каталог, составленный в формате Excel, позволяет легко провести любой статистический анализ, включая количество собирателей и экспедиций, объем собранного ими материала, места посещения для сбора образцов фольклора (район, деревня) и др. Кроме того, можно вывести данные о собирателях и исполнителях в отдельный список. В перспективе использование Excel для составления полного каталога фольклорных коллекций Удмуртского института позволит легко интегрировать его в единую республиканскую сеть и сделать доступным для исследователей.

На сегодняшний день объем звукового фонда УИИЯЛ, переведенный в цифровой формат, составляет около 1,3 Тб, длительностью звучания более 600 час., а всего это 657 фольклорных коллекций, включающих в себя 6125 единиц хранения (звуковых файлов). Эти звуковые материалы в WAV-формате размещены в специальном сетевом хранилище на жестких дисках, куда доступ разрешен только техническим специалистам. Для повседневной работы с фольклорными коллекциями в институте дополнительно создан пользовательский фонд в формате VorbisOGG, доступный для исследователей.

Многие собиратели параллельно с удмуртским фольклором записывали также русский. Коллекции русского фольклора составляют примерно пятую часть звукового фонда УИИЯЛ. Иногда записи проводились во время одной и той же экспедиции. Но наиболее активно и целенаправленно русский фольклор записывался в составе экспедиций; кроме того, самостоятельно его вели С. В. Стародубцева (Толкачева), А. С. Мутина, М. Н. Роготнева. При непосредственном участии С. В. Стародубцевой⁵ собрано 38 коллекций, общим звучанием около 130 часов. В общей сложности она участвовала в 38 экспедициях, 8 из которых были самостоятельными. Информацию обо всех собранных записях она внесла в предварительный каталог лично, поэтому описание ее фольклорных коллекций в каталоге наиболее подробное.

Основные исследования русского фольклора проводились по окраинам современных границ Удмуртской Республики: в Базезинском, Глазовском, Ярском, Кезском, Дебесском, частично Красногорском и в некоторой степени — Вавожском районах, где на субтрадиции и жизненный уклад русскоязычного населения оказала влияние старообрядческая культура. Ценность представляют также материалы, собранные на территории Шарканского, Воткинского и Каракулинского районов УР. На основе материалов упомянутых экспедиций было опубликовано ряд работ по теме регионального русского музыкального фольклора⁶. В частности, в монографии С. В. Стародубцевой «Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья»⁷ исследуются особенности бытования хороводной культуры в полиэтническом пространстве Удмуртии. Работа снаб-

жена приложением, в котором обширно представлены карты, рисунки-схемы, этнографические рассказы, нотные образцы. В список вошли 169 хороводно-круговых и плясовых песен с расшифровками и нотациями к ним. Кроме того, представлен богатейший фольклорно-этнографический материал, включающий в себя святочные приметы и поверья, святочные гадания, описание игр на святочных вечерках, рассказы о святочных ряженых, об изготовлении качелей на пасху, о праздновании Троицы, о предсказаниях погоды, а также прогнозы на урожай. Приведем пример предсказания из с. Сергино:

В Базезинском районе следят за погодой в *цветье*: если погода ясная, то в сенокос (месяц июль) будет сухо. Осадки на Крещение предвещают ясное лето:

— Ржаное цветье — это когда рожь цветёт... Дак ведь щас запоминают: какое цветье, такое и лето будёт. Если цветье холодное, не несёт, не пурга — значит хороший сенокос будёт. А если несёт да тепло — это уже плохо...

— Раньше и ягоды, и грибы тожо по определяли, по цветью... Если наоборот снег пойдёт — значит ягоды много будут.

— А почему «ржаное» цветье? [– С. С.]

— Ак в эту пору как раз рожь цветёт... Петров да июль сходяца. Июль да ягоды как раз. Там уже травы поспевают. Ржаное цветье — оно будет летом. Так совпадаеца как: январь — июль. Говорили: «Ой, цветье хорошее — значит сенокос хороший, не дождливой». Не бывает осадки⁸.

Приведем также описания летних игр (уже, к сожалению, утерянных), которые записаны в сельских районах Удмуртии (Каракулинском, Вавожском, Дебесском, Шарканском), а также в Ижевске. Автор приводит запись в д. Кулюшево Каракулинского р-на: «...собирают несколько лаптей в одну кучу, около которой втыкают жердь. К колу привязывают веревку. Водящий бегаёт вокруг лаптей, держась за веревку и “охраняет” их от играющих, которые стремятся растащить лапти. Когда лаптей не остается, все дружно колотят водящего, что тот не уберег их лапти. Если водящий сумеет кого-то поймать, то пойманный становится водящим...». Здесь же приводится оригинал текста, позволяющий оценить красочность и богатство народного языка:

— Лапти по всей деревне соберём и на верёвку заколат, и в верёвку, и бегашь! Вот отопки уташат — тоже колотят... А это не знай как называли. Вот кол — в такой ребятишки колотят да и всё. И вот за верёвку держишша и бегаешь, и вкруг кола-то — лапти. Все отопки по деревне собирам, и чё, к месту их клали. Вот все лапти разворуем. <...> А лапти-те успевают воруют. Поймаешь ково-другова — верёвку-то отдаёшь⁹.

Еще пример описания игр в Троицу (д. Смольники Дебесского р-на):

Значит, собираеца молодежь, все взрослые, от старые и до млада, как говорица, средь деревни, и начинаеца гулянье там. Бывает, хороводы водят, песни, игры, пляски и тому подобное, как говорица, што как, кто что мог, тот доказывал. Так проходили наши праздники летние. <...> Но таких гуляний сейчас, можно сказать, не стаёт, все начинает забываца, ну, што можем, што помним — то знаем. А у молодёжи уже этих песен не стаёт...¹⁰.

К сожалению, хороводно-игровые, песенные и устные фольклорные традиции теряют свое бытование и постепенно уходят в историю. Между тем, подлинные уникальные источники рассказывают нам о том, что народ когда-то думал, как чувствовал и переживал... Поэтому важно, чтобы звуковые образцы устного и песенного фольклора в сочетании с рукописными материалами надежно сохранялись в фольклорных архивах как часть нашего уникального культурного наследия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отметим, что фольклорные и языковые коллекции народов, проживающих на территории Удмуртии, начали собираться значительно раньше. Первые известные фонографические записи, собранные немецким лингвистом Робертом Пелисье (Robert Pelissier) еще в 1911–12 гг. в Верхнем Прикамье, в том числе и на территории современного Глазовского р-на УР, хранятся в Берлинском Фонограммархиве. На 27 восковых валиках зафиксирован устный и песенный фольклор удмуртов, коми-пермяков, русских и татар. Подробнее об этом см.: Денисов В. Н. Из истории первых фонографических записей удмуртов и коми-пермяков в 1911–12 гг. на территории Верхнего Прикамья // Ежегодник финно-угорских исследований / науч. ред. А. Е. Загребин ; сост.-ред. А. В. Ишмуратов, Р. В. Кириллова ; отв. ред. Д. И. Черашняя. Ижевск : Удмуртский университет, 2014. Вып. 4. С. 30–35.

² Известный удмуртский писатель, литературовед, член Союза писателей РФ, фольклорист (1931–2007).

³ Музыковед, педагог, член Союза композиторов РФ; в 1964–1983 и в 1985–1991 гг. работала в УдНИИ ст. научным сотрудником и зав. сектором искусствоведения.

⁴ Подробнее об этих рекомендациях см.: Сохранение звукового наследия: этические аспекты, принципы и стратегии. Вариант 3. Дек. 2005 г. / IASA. Технический комитет. Стандарты, практические рекомендации и стратегии / пер. с англ. В. Н. Денисов, Н. Д. Светозарова : [Электрон. ресурс]. URL: http://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_Russian.pdf

⁵ Этномузыковед, член Союза композиторов РФ, и. о. ст. науч. сотрудника УИИЯЛ УрО РАН, совмещает работу на кафедре музыкального искусства Института искусств и дизайна УдГУ.

⁶ См., напр., работы С. В. Стародубцевой (Толкачевой): Аутентичная музыкальная традиция русского населения Удмуртии // Удмуртская Республика : историко-этнографические очерки / УИИЯЛ УрО РАН. Ижевск, 2012. С. 169–172; Русский музыкальный свадебный фольклор Удмуртии : учеб.-метод. пособие / М-во образования и науки РФ, Ин-т искусств и дизайна, ФГБОУ ВПО «Удмуртский гос. ун-т», каф. муз. искусства, УИИЯЛ УрО РАН. Ижевск : Удмуртский университет, 2013. – 60 с.; а также: Мутина А. С. «Катится изюминка...»: Современный русский детский фольклор Удмуртии : монография / УИИЯЛ УрО РАН. Ижевск, 2005. – 592 с.

⁷ Стародубцева С. В. Русская хоровая традиция Камско-Вятского междуречья / отв. ред. Т. Г. Владыкина ; науч. конс. Н. Ю. Данченко ; УИИЯЛ УрО РАН. Ижевск, 2001. – 421 с.

⁸ Там же. С. 138.

⁹ Там же. С. 160.

¹⁰ Там же. С. 156.

И. И. Борисова

ОРЛОВСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ГЛИНЯНАЯ ИГРУШКА

Древние символы в пластике изобразительного фольклора не исчезли. Они остались в природе творчества народных мастеров. Древнейшие символы забыты как божества, но остались как пластические образы духовного понимания жизни.

М. Н. Некрасова

Статья посвящена традиционной глиняной игрушке, следы давнего бытования которой были обнаружены в Орловской области в 1968–1969 гг. в д. Плешково Ливенского р-на и д. Чернышино Новосильского р-на во время экспедиционной деятельности Орловского музея изобразительных искусств. В Плешково игрушечный промысел сопутствовал «горшечному», в отличие от Чернышино, где он развивался самостоятельно.

Самое раннее упоминание о плешковском промысле встретилось в газете «Орловские губернские ведомости» за 1866 г.: «Горшечное производство в <...> Плешково Ливенского уезда»¹. В «Указателе промыслов по Орловской губернии» за 1880 г. относительно Плешково сказано: «промысел давний». «Указатель кустарных промыслов, встречающихся в Орловской губернии» (изд. в 1895 г.) сообщает о существовании в Плешково кирпичного и гончарного промыслов. Какие-либо упоминания о плешковском игрушечном промысле в этих источниках отсутствуют.

В книге историка — краеведа Орловской губернии Г. Пясецкого «Исторические очерки Ливен и его уезда...» (1893) приводятся выдержки из «Переписной книги за 1678 год в царствование Федора Алексеевича». Здесь находим первое упоминание о деревне Плешково (в составе села Введенское): «...в ней 10 помещиков, все однодворцы: Дорофеев Гаврила Федорович, Юрьевы, Мальцев, Нестеров, Головин, Иванников, Малютин Кирилл Потапович»².

По преданию местных жителей, название деревни связано с местоположением ее на большой поляне («плеши») среди окружающего леса. Однако современный ливенский краевед, уроженец д. Плешково О. Якубсон, склонен к другой версии: «Правда относительно происхождения названия деревни обнаруживается значительно глубже. После возрождения Ливен в 1586 году Ливенский край стал быстро заселяться. Главную услугу в этом отношении оказывали служивые люди, дети боярские. Г. Пясецкий приводит список первых поселенцев из нач. XVII в., называя среди них такие фамилии, как Баранов, Ревякин, Вахнин. Эти имена до и сего дня носят сёла: Бараново, Ревякино, Вахново. Есть там и фамилия Плешков». Свои рассуждения О. Якубсон поды-

тоживается так: «Вывод напрашивается сам собой — деревня “носит фамилию” своего основателя». Он подчеркивает также, что занятие сельским хозяйством не обеспечивало в местном крестьянстве безбедного существования, так как не было для этого достаточного количества хорошей пахотной земли: «Вокруг Плешково плодородной земли не было. Жители Плешково имели наделы в районе Плоты, не доезжая до Долгого. Да и этой земли приходилось чуть более 1,5 десятин на едока.

Плешковцев подтолкнуло к занятию гончарным промыслом прежде всего месторождение уникальной огнеупорной глины. Пользоваться этой глиной получили право только жители Плешково»³. Это была их привилегия как однодворцам. «Земля небогатая сверху, а копнешь — открываются залежи глины. Сначала — желтая, поглубже — серая, красная, а еще глубже — белая, маслянистая, легкая в работе. Вертели на гончарном круге посуду, объемную, легкую, тонкостенную. В ней и керосин держать можно было — не промокала»⁴. Мальчиков с восьмилетнего возраста сажали за гончарный круг, а девочек приучали к лепке игрушки-свистульки. Создание свистулек постоянно сопровождало «горшечное» производство, и они были хорошо известны в округе и за ее пределами.

«Устраивались в Ливнах ярмарки, на которые съезжались люди не только из окружающих деревень, но и из Орла, Ельца. На площади торговой устанавливали палатки и балаганы. Под навесом продавали разный товар. Не обходилось торга без предметов для увеселения души — гармошки — ливенки и плешковской игрушки»⁵.

Егор Егорович Красов (он единственный в деревне продолжал работать за гончарным кругом) в связи с той давней ливенской ярмаркой нам рассказывал следующее: «Наш товар завсегда был хорош. Бывало, что плешковцев и поколачивали... А вот чего... Наши-то горшки раскупались вмиг, потому у других задерживались... Ну, и попадало иной раз... Тогда стали устраиваться со своим товаром где-нибудь не на виду всего базара. А бабы как начнут свистеть, а свист отменный! Ну, тогда покупатели устремляются на этот свист. Горшки, а заодно и игрушки вмиг раскупали <...> И опять плешковцы первые распродают товар. Ну, после другие горшечники и отстали, обходилось без битья...».

Другой потомственный мастер, один из «самых старых» в деревне (и по этой причине давно не работавший за гончарным кругом), Прокофий Дмитриевич Малютин нам поведал, что «гончарный промысел в Плешково возник в 1701 году, так старики сказывали». Временем возникновения больших промыслов в Ливенском уезде и можно считать конец XVII – нач. XVIII столетия, период, когда свое влияние в экономике Ливенского края стало иметь развившееся судоходство по реке Сосне. Это обстоятельство не могло не повлечь за собой общее оживления в торговле, включая и гончарными изделиями.

В д. Плешково из работающих мастериц-игрушечниц мы застали только двоих — Александру Михайловну Иванову (1911–1990) (*фото 1*) и Ольгу Даниловну Малютину (1885–1974) (*фото 2*), обжигавших игрушки в горне Егора Егоровича Красова (1905–?). А Ольга Даниловна Малютина часто пользовалась и малым земляным горном (40 см в глубину), устроенным ею на своем огороде.

Изделия горшечника раскупались жителями «в радиусе 20–25 км», свистульки же мастерицы шли продавать на ярмарки на Николин день (весной) и Димитров в селах Евланово и Сосновка, что в 5 и 7 км от Плешково. Здесь их «раскупали вмиг».

Из поколения в поколение потомственные гончары-горшечники и игрушечницы с раннего возраста приобщались к ремеслу. «Завсегда ребяшня в глине забавлялась, и все мал мала меньше. С трех лет уже ручонками в глине забавлялись, бывало, перемажутся... Глину заготавливали заранее, тщательно ее разминали и замачивали киснуть на всю зиму. Работы с глиной было много, чтобы для скорой работы годилась». Женщины помогали у гончарных печей, снимали с круга только что созданные изделия, ставили сушить на открытом воздухе. Обжиг производили круглый год. Обжигали и зимой. Ставили горн и на нескольких хозяев. Игрушки обжигали вместе с посудой, укладывая их между кубанами. На обжиг игрушек уходило 3–4 часа, посуды — до 12 часов. Изделия медленно остывали. Игрушки можно было обжечь и в домашней печи, при варке пищи. «Противень с игрушками вначале ставили в стороне от огня, а затем — на угли. Закрывали трубу и заслонку, когда над углем исчезали голубые язычки пламени и сверху появлялся налет золы. Оставляли до утра».

Гончарные емкости делали самые разные по форме, размерам и назначению: кухонные и цветочные горшки, корчажки, кувшины, плоски, тарелки, кружки, огромные сосуды на 10–20 литров — макитры, квасницы для приготовления кваса, хранения сыпучих продуктов, зерна и многое другое. Посуду украшали линейным орнаментом и поливой глазурью внутри и частично снаружи.

Над посудой трудились с особым усердием, не каждому удавалось усвоить технологию изготовления. Поэтому имена мастеров произносились с особым уважением.

Создание свистулек тоже требовало накопленного навыка. Для удобства работы при лепке их размеры не превышают ширины ладони⁶. А. М. Иванилова вспоминала: «Бывало, заготовим посуду на продажу. Забот при этом много, работа не из легких, а потом спохватится кто-нибудь: “А про игрушки-то забыли!” Десятка два-три свистулек сделаем. Выручки от них на копейку, мороки много, но без них скучно. На ярмарку ехать без игрушек нельзя — ребятишкам большая обида будет»⁷.

В соседних деревнях нам рассказывали: «Плешковские гончары неистово работали в течение пяти дней в неделю, на шестой ехали на базар. Шум

и грохот стояли по деревне. В телеги укладывали горшки, макитры, блюда, корчаги, а вместе с ними — игрушки, казавшиеся подрумянившейся сдобой из отменной белой муки. Всей семьей обозами покидали дворы. Сбывали товар в основном в Колпне и Ливнах, в восемнадцати и двадцати пяти верстах от Плешково. Вернувшись домой, всей деревней гуляли. В воскресенье опохмелялись. А в понедельник снова бледные, измазанные глиной, сидели за гончарным кругом».

Единоличный гончарный промысел был главным источником существования деревни до создания колхоза (1930). С этого времени в Плешково была организована артель гончаров, работавших от колхоза на специальном комбинате. В 1952 г. коллектив распался из-за нехватки рабочей силы. Во время артели и в последующие 1950-е годы в Плешково было 15 мастериц-игрушечниц. Когда мы узнали о существовании плешковской игрушки (1968), Ольге Даниловне было 80 лет, Александре Михайловне Иваниловой — 58. Они оставались верны своему ремеслу, к которому приобщились с детства. Ольга Даниловна Малютина переняла мастерство от бабушки и матери, а Александра Михайловна Иванилова — от матери, Анны Ивановны Мальцевой (1885–1926).

Сюжеты игрушек-свистулек характерны: барынька, конь и конь с седоком, козел, баран и корова, курица, утка и петух. Все эти известные в Плешково сюжеты лепила Александра Михайловна, а Ольга Даниловна предпочитала ограничиваться барынькой, конем и конем с седоком. Столпообразная фигурка седока вытягивалась из спины коня (*фото 5*). Игрушки архаичны по форме. Общий контур фигур плавный, мягкий. Манера исполнения несколько грубовата. Фигурки различались между собой по форме рогов; утку определяли по клюву (*фото 6*), петуха — по стилизованным сережкам и более крупными, чем у курочки, гребню и бородке.

Непременными спутниками женских фигурок во всех центрах производства глиняных свистулек и были всадники, кони и птицы, домашние животные. «По размеру они никогда не делались больше женских фигурок, хотя в натуре их соотношение иное. Трудно сказать, что лежало в основе такой диспропорции — привычный мастеру модуль собственной руки, разворачивавшей фигурку по вертикали, или отголоски бывшего главенства Женщины-Природы над символами подчиненных ей стихий. Если женские фигурки, как правило, статичны и фронтальны, то животные и птицы изображены в профиль. Такое положение не только лучше выявляло характерный облик зверя, но позволяло также передать его в движении»⁸.

Глиняный пантеон Богини-Матери-Земли широко известен у славян. Восточные славяне, в первую очередь русские, сохраняли культ Матери-Земли в его архаичных проявлениях.

Плешковские мастерицы раскрашивали фигурки в виде «лепеточков», то есть произвольно положенных пятнышек. Красную краску добывали из тер-

того кирпича, зеленую — из сока лопуха, синей были школьные чернила. Краски разводили на молоке и еще муки добавляли, чтобы лучше ложилась на обожженную глину. Мастерницы не воспользовались подаренными им орловскими художниками фабричными кисточками. Они считали, что такие кисточки, даже очень качественные, не пригодны для их работы. Они предпочитали пользоваться птичьим пером или спичкой с закрученным на конце кусочком ваты, благодаря которым «линия тянется дольше и не прерывается, и не надо их то и дело, как фабричную кисточку, в краску макать, а это несподручно для скорой работы». Глиняные фигурки возникали в руках мастерниц как бы «между делом», среди домашних забот.

Историками-археологами Орловского областного краеведческого музея на правом берегу реки Тим (это на границе с Ливенским и Должанским районами) при раскопке древнего селища обнаружена свистулька из плешковской глины в виде животного с вертикально поставленной относительно туловища шеи⁹. Голова и большая часть ног у фигурки не сохранились, но конструкция фигурки та же, что мы наблюдали в руках А. М. Ивановой и О. Д. Малютиной. Та же вертикальная относительно горизонтали туловища постановка шеи животного, та же утолщенность ног, тот же наклон и устройства свистка с отверстиями, что позволяет говорить об очень устойчивой стилистике лепки, присущей мастерницам Плешково с древнего времени.

Исследователи подчеркивают, что, несмотря на строгое соблюдение приемов в построении глиняных традиционных фигурок по заданной канонической схеме, их пластика ничуть не обезличена, не схематична для восприятия. Наоборот, характерно создание цельного, крепкого образа, имеющего внутреннюю силу, — именно то, что столь присуще произведениям народного искусства. Канону следовали неукоснительно, и не каждой мастернице при обязательном соблюдении его удавались все сюжеты игрушек. В этом плане нас заинтересовало сетование Ольги Даниловны Малютиной о том, что ей «не удавалась утушка», и она ее «никогда не лепила». Это подтверждает наблюдения крупных исследователей, что создание глиняной игрушки в руках любой потомственной мастерницы не было простой совокупностью различных технических операций. Изображение в исконно традиционной глиняной игрушке — не что иное как выражение некоей внутренней, таинственной космологической схемы божества-символа.

Канонически устойчивая схема внутреннего устройства фигурки обеспечивала скорую и ладную работу, а также предельную выразительность игрушки. А. М. Иванова говорила: «Главное в игрушке строй, тогда у нее вид будет». Лепку игрушек мастерница обычно начинала с барыньки. Комочек глины между ладонями превращался в подобие шарика, а из шарика — в жгутик («морковку»), который «прорастал» под пальцами мастерницы в формы женской фигурки. Вначале мастерница принималась за юбку — делала ее полую, для этого

нижнюю часть «морковки» насаживала на указательный палец левой руки. Юбке придавала форму почти цилиндрическую, при этом «лишнюю» глину «намывала» движениями пальцев с юбки на верхнюю заготовку. В верхней заготовке возникала голова на широкой шее, на уровне плеч — выпуклые заготовки для руки и свистка. Руку вытягивала намывными движениями пальцев от левого плеча, и оно становилось покатым. Сама рука барыньки — короткая и плотно прижата к туловищу, и около талии ее «кисть» вмазана в туловище игрушки. Или же под рукой барыньки была малая столбообразная фигурка «ребенка», головка которого как бы нежно прикасалась к голове барыньки (*фото 7*). А. Фрумкин, по поводу того, что плешковская барынька с одной рукой, другая рука — свисток, сделал такое предположение: «По-видимому, перед нами тот этап эволюции традиционного образа, когда женская фигурка из божества-амулета превратилась в игрушку-свистульку»¹⁰.

Лицо барыньки плоское, но щекастое, с носом-защипом или отсутствием его вовсе, глаза и рот обозначены заостренной палочкой в виде точечных углублений. На голове — шапка с круглым краем и невысоким заостренным верхом, который возникает в момент лепки головы. Края шапки делаются из валика, накатанного между пальцами, который затем прилепляется к «тулье». Специфично оформление головы в виде вытянутого плоского полукружия с поперечными прорезями (*фото 7*). Это оформление головы плешковской барыньки можно сравнить с отростками-«волосами», исходящими от голов женских божеств в вышивке Севера архаичного типа. Возможно, это отзвук воспроизведения лучистых нимбов на голове неолитической Богини. Различная фактура материала диктует разные способы воспроизведения этого древнейшего символа-знака. Сама мастерица называла эту деталь на голове барыньки «уложенной косой».

Расписывая барыньку, А. М. Иванилова обозначала на уровне шеи мысик (*фото 7*) — деталь, которая ассоциируется с наблюдением Л. А. Динцева относительно археологической женской фигурки времени Древней Руси: «...трактованный плоскими валиками мысообразный вырез на груди <...> неожиданно для представления о древнерусской одежде, и это в более древние времена могло быть особым знаком в облике Богини»¹¹.

Если при создании плешковской барыньки в процессе лепки специфично вертикальное положение морковки-столбика, преобразуемого в женскую фигурку, то при лепке животных и птиц позиция столбика горизонтальная. Специфично то, что левая его часть приподнимается относительно горизонтали туловища под прямым углом. Это заготовка для шеи и головы животного. Затем намечаются заготовки для передних и задних ног животных, а посередине заготовок указательным пальцем правой руки делается сквозное вдавление, и из раздвоенной заготовки формируются пары ног — они получаются короткими, толстыми и поставленными под углом относительно горизонтального ту-

ловища. Свисток в задней части туловища слегка приподнят по силуэту. При рассмотрении готовой фигурки остается впечатление, будто животные — кони, бараны, коровы — остановились в напряжении (после могучего, стремительного бега?). Животных и птиц не всегда расписывали, считая, что они и так привлекательны благодаря белой глине с природными блестками слюды в ее фактуре. А. М. Иванилова украшала грудь животных и птиц в виде «защипов». Это может, на наш взгляд, ассоциироваться с «лучами», украшающими подобные персонажи в вышивке Севера России архаичного типа.

Однажды мы обратили особое внимание на приговорку О. Д. Малютиной при лепке коня — ее излюбленного сюжета: «Один волю, другой холю, шик-брык, гороховая ножка!». *Волю, холю* — эти слова в русских пословицах, поговорках трактуются в значении добротности, благополучия, физической зрелости, довольства. Например, одобрительная поговорка «В воле да в холе» гласит о безбедной, благополучной жизни¹². *Шик-брык* в орловском говоре означает: сделать что-то разом, быстро (это и «чик-брык»¹³). Словосочетание «гороховая ножка» не встретилось в печатных изданиях по фольклору. Но горох в фольклоре вообще популярен и связан с символикой роста, плодovitости; имеет свою символическую значимость в сказках, пословицах, поговорках. Например: «Завидное дело: горох в поле, да девка в воле (или в холе)»¹⁴.

Конь как символ у славян и других племен связывается с небом. Конь — слуга солнца, несущий его благодать. Воспроизведение культовой езды на коне движения солнца для благоприятного воздействия на урожай — широко практиковалось у славян.

Козлу (козе) в земледельческих религиях приписываются особая плодovitость и соответствующая ей сила: «Где коза ходит, / Там жито родит. / Где коза хвостом, / Там жито кустом. / Где коза ногою, / Там жито копою. / Где коза рогом, / Там жито стогом»¹⁵.

Баран (тучный), корова (с «полным молока выменем») — символизируют богатство, благосостояние (*фото 8*).

И петух, и курочка, и утка также причастны к символу плодородия, но петух еще особо почитаем как предвестник дневного небесного света и как сильный оберег от нечистой силы. Загадка о петухе: «Ни родился, ни крестился, а все дивятся, что его черти боятся»¹⁶.

В 1980-е годы А. М. Иванилова с семьей стала жить в г. Ливны, в купленном здесь доме. Продолжала лепить свистульки «по заказам, которые приходили в письмах из разных мест, даже от школьников из Закавказья».

Наряду с Плешково нами были обнаружены следы бытования глиняной игрушки в Новосильском районе, в бывшей владельческой д. Чернышино (название ее от барина Чернышина). В отличие от Плешково, здесь не оказалось работающих мастериц. Однако игрушки для музея согласилась слепить Полина Павловна Кленина (1911–2000) (*фото 3*), пообещала это сделать вме-

сте с родственницей, которая через какое-то время должна была приехать «из Москвы, чтобы напоследок посмотреть на родину». Свое обещание Полина Павловна выполнила. От нее в музей поступили такие образцы, как две «куклы», две кукушки, конь, конь с седом. Они оставались необожженными и нерасписанными. По словам Полины Павловны, игрушечным делом в деревне занимались в двух домах (родах) — Чумичевых и Валуховых. Сама П. П. Кленина — потомственная игрушечница из рода Чумичевых.

Пелагея Павловна переняла мастерство лепки игрушки от своей матери Чумичевой Прасковьи Павловны (1885–1995). Лепила она также вместе с сестрами — Фоминой Марией Павловной (ум. в 1974) и Аленкиной Татьяной Павловной.

Игрушечный промысел в д. Чернышино существовал вплоть до Великой Отечественной войны, промелькнул эпизодически в военное лихолетье и в страшный голодный год 1947-й. Тогда чернышинские мастерицы обменивали игрушки на кусок хлеба или яйца: «Вместо денег яйцо давали за свистульку, были матери, что брали детям в утешение».

Первым исследователем чернышинской игрушки был В. Н. Глаголев (ум. в 1937), учитель черчения и рисования в школе г. Новосилия, краевед, собиратель фольклора. В нач. 1930-х гг. он подарил Загорскому музею игрушки коллекцию чернышинских «кукол», «коньков» и других сюжетов, сопроводив этот дар рукописью и альбомом с зарисовками образцов чернышинской игрушки. Впервые об этом в 1971 г. сообщил орловский журналист-краевед А. И. Макашов¹⁷. Сведения о малоизвестном исследовании расширились в более поздних публикациях Г. Л. Дайн и А. У. Грекова — в их статьях в сборнике по материалам конференции, прошедшей в Орле в 2005 г.¹⁸ Оказалось, что некоторые образцы чернышинской игрушки еще до войны поступили в Орловский областной краеведческий музей и в 1980-е гг. были представлены в экспозиции из его фондов.

У одной из фигурок тулья очень длинная и подвернута наперед поверх головы. Кончик тульи прилеплен к голове. В других фигурках отмечаем шляпку-капор или многослойные круглые шляпки. Их конфигурация в условной, обобщенной форме как бы «воспроизводит» моды XIX в. и начала XX-го. Присуще также подобие крестьянских головные уборов различной конфигурации, бытовавших в Новосильском уезде. В них «угадываем» и сороки местных «казаков» и «чепики» (повойники) чернышинских крестьянок... Мастерица прилепляла над лицом куклы накатанные между ладонями «червячки». Они изображали «кудри». При этом «червячки» были уложены над лицом барыньки в виде двух парных закруглений-спиралек, одна внутри другой. Создавалось впечатление кудрей, видных из-под шляпки.

Сочетанием капора с кудрями чернышинские «куклы» напоминают воронежские образцы, представленные, например, в альбоме И. Я. Богуславской

«Русская глиняная игрушка» (Л., 1975), только у капора последних и туляя иная, и края его более рельефные, а кудри расположены на уровне шеи.

В других примерах отмечаем две округлые выпуклости, прилепленные на уровне висков, по одному с каждой стороны. Они воспринимаются и как «пушки» — элемент крестьянского головного убора.

Лицо куклы обозначено точечными углублениями — глаза, рот. Вместо росписи набором точечных углублений или малыми круглыми прилепами могли быть обозначены низки бус на шее женских фигурок, бусины на головном уборе.

Чрезвычайно характерны груди чернышинских кукол: выпуклые, вылепленные перпендикулярно туловищу. Они или маленькие, «упругие», или очень вытянутые вперед и острые, напоминающие при этом Богиню с острова Крит... У одной из кукол, хранящихся в Орловском музее изобразительных искусств, груди очень крупные, «полные». Чувствуется, что мастерица при их лепке представляла крестьянку «крепкую, здоровую, с грудями, что те кубаны».

Характерно и движение рук: они опущены вниз от покатых плеч, плотно прилегая к телу; сложены под самой грудью; кисти соединены вместе и вмазаны в туловище фигурки.

У чернышинских кукол-кормилок (няней) руки остаются под грудью, но несколько раздвинуты в стороны. В левой руке они держат ребенка. Или у куклы по одному ребенку в каждой руке. Ребенок изображен в виде столпообразной формы, нижняя часть которой скошена и вмазана в туловище женской фигурки. Руки ребенка опущены вдоль тельца или приподняты. Точечными углублениями обозначены глаза, рот. На голове — шапочка, кудри или круглые прилепы такие же, как и у кормилки. Туловище ребенка откинута в сторону. Такое положение ребенка в сочетании с динамично выпуклыми грудями кормилки придают всему изображению особую, повышенную экспрессивность, которой не встречаем в женских фигурках других регионов России. Образцы представлены в экспозиции Художественно-педагогического музея игрушки Государственной Российской академии образования в Сергиевом Посаде (Загорск до 1991 г.).

Характерно также, что юбка чернышинских кукол расширяется книзу, абрис ее вариативный, не такой, как в плешковской игрушке, где юбка почти цилиндрической формы.

Роспись чернышинских кукол, представленных в Орловском областном краеведческом музее, «проста»: полосами, косыми и прямыми клетками, волнистыми линиями, кругами-«пятнышками», с заштриховкой и перекрещиваниями.

У кукол верхняя часть туловища бывает покрыта одним красным цветом, который крупными, ударными заливками окрашивает спину, плечи, руки, грудь, а в иных образцах — даже шею, что оставляет впечатление высокого воротника. Или красным в верхней части туловища покрыта часть груди, а на красной юбке спереди обозначено подобие узорного фартука (*фото 9*).

Головные уборы либо целиком покрыты красным, либо расцвечены в два-три цвета, соответственно линейному рисунку, украсившему фигурку.

Один из сюжетов — кукушка — «божья птица», предвещавшая сроки жизни и смерти, а также судьбу. Кукушка — женское божество в образе птицы, наделенной силой пророчества. Траву «кукушкины слезы» использовали в брачном обряде. Молодицы по корню этой травы гадали, каков пол будущего ребенка, пили отвар корней, приговаривая заклинание: «Кукушечка, уроди сынушечку-дочушечку».

Племянница П. П. Клениной, потомственная игрушечница А. Х. Афанасова (род. в 1929) (*фото 4*) с нач. 1960-х годов стала жить в городе Новосиле. С 1980-х она вернулась к своему традиционному навыку по созданию игрушки. Ее работы можно видеть в частных коллекциях орловских художников, искусствоведов, в Орловском музее изобразительных искусств (*фото 10*).

По ее рассказам, игрушки в Чернышино лепили на Троицу и на Преполовенье. Проявила лепку коня «на палке». Конь у нее получился типичный чернышинский. Голова коня опущена на 45%, так как левый конец палки, протянутый при лепке внутри жгута, не позволял высоко приподнять его шею. Конец этот приходился на место, где должно быть начало шеи.

Кукушка в ее руках возникала с вертикальной подставкой в самом материале. Мастерница пояснила, что лепка кукушек была обязательна на Преполовенье: «И вот за то, что мы кукушек делали, прозвали нас в народе “тетерешниками”. Наши мастерицы расписывали шею кукушек полосами, напоминающими оперение этой лесной птицы. Коньков-свистунков также расписывали полосами, по всему туловищу, с пятнышками-кружочками между ними. Роспись эту называли “кукушкиной”».

Куклу А. Х. Афанасова предпочитала лепить на конусе, а не на палке, — лепка на конусе тоже старый чернышинский прием. У кукол Афанасовой юбка конусообразная. Голова круглая на толстой шее. Груды куклы мастерица по традиции ставила перпендикулярно туловищу фигурки; они торчали не так, «чтобы как можно выше», а ниже того уровня, что на куклах 1930-х гг. и кукол, поступивших в наш музей от П. П. Клениной. Юбку А. Х. Афанасова расписывала гуашью или акварелью в виде клетки, торс — «пятнышками».

При всех различиях в приемах лепки чернышинской и плешковской игрушек отметим общую тенденцию лепить «на воздушях», не касаясь «до поры до времени» поверхности рабочего стола.

Плешковская и чернышинская глиняная игрушка, созданная потомственными мастерицами, носительницами давней традиции, ныне широко известна и обретает свое достойное место в изучении истории традиционной народной культуры Орловского края.

ОРЛОВСКАЯ
ТРАДИЦИОННАЯ
ГЛИНЯНАЯ
ИГРУШКА



Фото 1
Александра Михайловна
Иванилова



Фото 2
Ольга Даниловна Малютина



Фото 3
Полина Павловна Кленина



Фото 4
Анна Харитоновна Афанасова



Фото 5
Свистулька конь с седоком
(О. Д. Малиютина)



Фото 7
Свистулька барыня с ребенком
(А. М. Иванилова)

Фото 8
Свистулька уточка
(А. М. Иванилова)





Фото 8
Свистулька корова
(А. М. Иванилова)



Фото 9
Кукла
(из фондов Орловского областного
краеведческого музея)

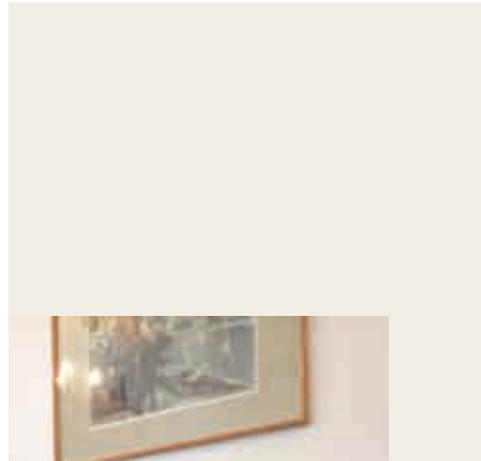
Фото 10
Свистульки конь с седоком
(А. Х. Афанасова)





«В этом здании с октября 1941 г. по 3 мая 1942 г. жил в эвакуации выдающийся филолог XX века Борис Исаакович Ярко. Похоронен на старом кладбище Сарапула. Могила неизвестна»

Памятный знак у дома № 34 по ул. Первомайской г. Сарапула (фото Владислава Турганевского)



Серджо Д'Анджело и Борис Мансуров

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Русский мифологический словарь. Екатеринбург, 2001. С. 161.
- ² Пясецкий Г. Исторические очерки города Ливен и его уезда в политическом, статистическом и церковном отношении. Орел, 1999. С. 142.
- ³ Якубсон О. Возможен ли плешковский ренессанс? // Актуальные проблемы изучения народно-художественной культуры региона: Декоративно-прикладное творчество : Материалы науч.-практ. конф. 3–6 дек. 2005 г. Орел, 2006. С. 39–40.
- ⁴ Рыжкин Г. В. Плешковская игрушка // Орловская правда. 1984. 25 авг. С. 3.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Якубсон О. Возможен ли плешковский ренессанс? С. 41.
- ⁷ Орловская традиционная игрушка : каталог / автор вступ. статьи, сост. И. И. Борисова. Орел, 2007. С. 4.
- ⁸ Богуславская И. Я. Русская глиняная игрушка. Л., 1975. С. 10.
- ⁹ Краснощекова С. Д., Булатников О. Н. По дорогам минувших столетий : историко-краеведч. очерк. Ливны, 1995. С. 25.
- ¹⁰ Народное гончарство России. Сохранившиеся центры. Пути возрождения : каталог выставки / сост. С. Барановская, М. Никитин, А. Фрумкин. М. : Сов. художник, 1987.
- ¹¹ Динцес Л. А. Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. М. ; Л., 1936.
- ¹² Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1989.
- ¹³ Быков В. История и современность русского арго // Русистика. Берлин, 1991. № 2.
- ¹⁴ Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1989.
- ¹⁵ Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. СПб., 1995. С. 122.
- ¹⁶ Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1989.
- ¹⁷ Макашов А. Чернышинская игрушка // Орловская правда. 1971. 9 янв. С. 5.
- ¹⁸ См.: Актуальные проблемы изучения народно-художественной культуры...

Т. В. Зверева

«НО ГДЕ СНЕГА БЫЛЫХ ВРЕМЕН?»

(рец. на: Уварова И. П. Даниэль и все все все. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. – 352 с. : ил.)

«Запечатленное время» всегда манило художников и писателей, ибо, по высшему — гамбургскому — счету, человеческая культура есть бесконечная работа по приручению времени. Новая книга Ирины Павловны Уваровой «Даниэль и все все все» — дань памяти ушедшей эпохе 60–80-х гг. XX века. В своих воспоминаниях Ирина Павловна переигрывает время, останавливая и удерживая его на трехстах с половиной страницах. После прочтения этой книги еще раз убеждаешься в очевидной истине — реальность обретает статус подлинности только при условии своего воплощения в слове. Вне слова не существует прошлого, точнее, оно грозит раствориться в небытии вместе с уходом свидетеля.

Эпоха, о которой пишет автор, одновременно и приближена к нам и бесконечно далека от нас. Подобное чувство возникает благодаря двойной оптике текста. Перелистывая страницы, невозможно освободиться от ощущения предельной близости описываемого. Пластически завершенные портреты героев (Ю. Даниэль, Б. Окуджава, М. Бахтин, С. Параджанов, В. Новацкий, Д. Покровский, А. Пятигорский, А. Белинков и др.) высвечиваются, отчетливо проступая сквозь время. И здесь сказывается не столько литературное, сколько собственно художественное дарование автора. Меткий взгляд художника является определяющим: «Был он [Ю. Даниэль] смугл, тонок, в шортах, а псы — в репьях» (84); «Глаза у него [М. Бахтина] крупные — у старых людей таких не бывает, зоркие и внимательные, хотя темная глубина их утратила блеск. Отчетливо выделялись скулы, чуть азиатские» (92); «Всё в ней [Д. Каминской] было контрастно: волосы темные, глаза не в масть светлые, в лице яркая смуглость, но и бледность...» (133); «Борис Биргер был рыж, тощ, стремителен, категоричен и пристрастен» (160); «У нее [Ю. Вертман] было тело. Не фигура, а тело. Грузное, от Рубенса, затянута в синий кремпленовый костюмчик, ножки тонкие и пучок на затылке» (331). Подобные зарисовки проходят через всю книгу. Волей автора читатель превращается в зрителя, становится непосредственным наблюдателем происходящего. Наверное, неслучайно в описаниях преобладает настоящее время (грамматически прошедшее время, свойственное воспоминаниям, по существу оказывается временем настоящим). Попутно отметим, что, как всякий художник, И. П. Уварова мыслит скорее существительными и прилагательными, нежели глаголами. Благодаря такому принципу изображения уничтожается дистанция между «веком нынешним» и «веком минувшим».

Вместе с тем запечатленный автором мир одновременно и далек, недосягаем. При чтении книги читателя не покидает чувство, что речь в ней идет о «потерянном рае»: «Рай на то и рай, чтобы было солнце, море, звери» (84); «Я возвращаюсь в золотую комнату, у меня письмо, старое как мир (Господи, как же давно все это было!)» (120). Подспудная горечь книги И. П. Уваровой в том и состоит, что на рубеже тысячелетий Россия пережила очередной катастрофический разлом. («Уже можно говорить, что наша культура обрушилась в два “приема”, в 17-м и 90-м», — констатировал недавно поэт Юрий Кублановский.) Священный «круг Биргера», о котором с любовью и подробно рассказано в одной из глав, распался. Это был круг, где взрослые люди — Юлий Даниэль, Алла Демидова, Белла Ахмадулина, Фазиль Искандер, Борис Сарнов и др. — продолжали играть в священные детские игры и делать подлинное искусство. Очерченная художником линия утратила свою магическую силу, и внешний мир безжалостно уничтожил этот круг. Увы, нашему времени до «других берегов» Ирины Павловны не дотянуться...

Парадоксальные близость и дальность изображаемого мира порождают удивительные эффекты. «Да неужели всё это было...», — постоянно звучит вопрос автора, заставляя усомниться в существовании былого. Совершенно очевидно, что пространство России отмечено действием только одного постоянного закона — отрицания прошлого, о котором когда-то писал А. П. Чаадаев в «Философических письмах». Подобно театру-мистерии, где предметы искусно выводятся исполнителями из «тени» на «свет» (О. М. Фрейденберг), И. П. Уварова высвечивает портреты героев, сперва максимально приближая их к читателю-зрителю, а затем растворяя в «густом и таинственном фоне» (166). Всего точнее об этом сказала Б. Ахмадулина, имя которой не раз упоминается в книге:

И вот тогда — из слез, из темноты,
из бедного невежества былого
друзей моих прекрасные черты
появятся и растворятся снова.

Образ главного героя — Юлия Даниэля — соткан из воздуха эпохи, из людей, его окружавших; портрет его неотделим от эпохального портрета — «всех всех всех». В результате книга предстает перед нами как своеобразная энциклопедия культуры советского периода 60–80-х гг. Смысловое сгущение былого происходит за счет прихотливой игры человеческой памяти — избирательной и привязчивой к бытовым мелочам. Ирина Павловна свободно изменяет ход своих рассуждений; казалось бы, нечаянные отступления неожиданно обретают черты самостоятельного сюжета; имена, случайно всплывая в памяти автора, порождают мощнейшее ассоциативное поле. Пожалуй, по силе воздействия на читателя эти воспоминания сравнимы только с книгой А. П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени...».

Портреты многочисленных героев, уже обретших хрестоматийный глянец (к счастью, время быстро забывает свои ошибки и расставляет всё на свои места), даны в особом ракурсе. Так, память свидетеля с «ужасной отчетливостью» сохранила последнее пожелание уходящего из земного мира М. М. Бахтина — «свежие помидоры». Свежие помидоры на исходе марта... Красное пятно на фоне почерневшей и еще не оправившейся после долгой зимы Москвы... И эта (цветовая? смысловая? вкусовая?) деталь врезается в память читателя навсегда. И как забыть, что в комнате Бахтина висел балаганный кот — «вальяжный, породистый, сидевший за старинным бюро, лапа в рыцарской перчатке, ну и плащ, конечно» (коллаж, сделанный Ириной Павловной и подаренный автору великой книги о Франсуа Рабле). Только читая эти воспоминания, я наконец поняла, кого мне всегда напоминало лицо Бахтина — безусловно, кота (никогда не виденного мною кота, в котором философ безошибочно узнал себя). Ведущий принцип книги — бесконечные (подчас резкие) переходы между бытовым и бытийным. При этом автор ничуть не боится карнавального «снижения» образов, ибо уроки М. Бахтина усвоены прочно. В этой книге нет границы между значительными и незначительным, высоким и низким, профанным и сакральным.

Нельзя не сказать отдельно и об иронии, сопровождающей воспоминания И. П. Уваровой. «Кажется, ирония — единственный способ не испытать смертельного ужаса перед чудовищами бездны» (205), — отмечает она в главе, обращенной к А. Пятигорскому. Далее пронзительное суждение о том, что «легкую шпагу иронии, равно как и шутовскую маску, культура выдает лишь своим избранникам, других снабжает оружием более тяжелым» (210). Не вызывает сомнения, что «легкая шпага» досталась и автору этой книги. Очень важные с точки зрения культурно-исторического процесса события почти всегда подаются с точки зрения «чеширского кота». Именно поэтому звучат фразы подобные такой: «О том, что нужно менять всю систему, я впервые услышала от водопроводчика» (176).

Когда-то прадед Ирины Павловны пешком пришел в Ясную Поляну к Л. Н. Толстому, чтобы получить ответ на вопрос, в чем суть: «Дошел, звонил в колокол. А вышел не граф, а Софья Андреевна и отправила искателя истины обратно в Кишинев, оберегая покой великого старца» (90). «*В чем суть?*» — как ни странно, но книга «Даниэль и все все все», кажется, прежде всего, об этом...

Е. Ю. Куликова

О ПОЭТИКЕ МУЗЫКАЛЬНОСТИ,
«ПОЭТИЧЕСКОМ ГИПНОЗЕ» И «ТАЙНЕ СЛОВА»

(рец. на: Алехина Н. М. Французский символизм в художественной и критической рецепции И. Ф. Анненского : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014¹)

Диссертационное исследование Нины Михайловны Алёхиной представляет собой анализ «художественной и критической рецепции И. Ф. Анненским французского символизма» (3). В центре внимания диссертантки находятся переводы стихотворений Ш. Леконта де Лиля, Сюлли-Прюдона, П. Верлена, С. Малларме, собранные Анненским в сборник приложений «Парнасцы и проклятые», критические статьи французских поэтов и Анненского, книга стихов «Тихие песни». Приложение к «Тихим песням» «Парнасцы и проклятые» рассматривается на фоне философско-эстетических трудов Сюлли-Прюдона, Леконта де Лиля, писем Малларме. Переводы с французского (как стихотворений, так и теоретических работ и писем) сделаны Ниной Михайловной Алёхиной, и это подчеркивает ценность проведенного исследования.

Влияние французских авторов на художественное и критическое творчество Анненского описывается в диссертации через подробные анализы отдельных поэтических текстов, сборников переводов и стихов в целом, философских статей и писем. Перед читателем встает картина литературного процесса вт. пол. XIX – нач. XX в.: работа Анненского не ограничивается передачей материала («эстетической информации», как пишет автор исследования) с одного языка на другой, перевод отражает «поэтическую саморефлексию» Ин. Анненского, который представляет свою «версию» оригинального текста.

В первой главе «Теоретические и методологические аспекты изучения художественного перевода» рассматриваются современные теории перевода, особенности переводческих стратегий серебряного века и место переводов Ин. Анненского среди них. Кроме того, анализируется приложение «Парнасцы и проклятые» как часть стихотворного сборника «Тихие песни». С самого начала автор диссертации ставит вопрос о том, что такое художественный перевод. Обязан ли «переводчик... слепо следовать за автором», как считал Н. Гумилев, или же он, по определению В. А. Жуковского, может быть «соперником», то есть интерпретатором, создателем своего варианта произведения? Н. М. Алёхина приводит мнения многочисленных исследователей, обосновывая возможность существования различных концепций перевода — лингвистической, литературоведческой, «психогерменевтической», культурологической. Называя метод Анненского «вольным переводом», диссертантка указывает на элементы «со-

творчества»: поэт создает новый текст, зачастую отказываясь от структуры исходного или даже вступая в полемику с оригиналом. По мнению Н. М. Алёхиной, можно выделить три переводческих позиции Анненского: «герменевтический перевод», «интерпретационный перевод» и «перевод-версия».

Анализируя приложение «Парнасцы и проклятые», автор исследования группирует тексты по трем «блокам», так как Анненский располагает переводы не по авторам, а согласно своей собственной идее композиции: «1) “поэзия, искусство поэзии, поэт и его ипостаси”; 2) “философия земного существования”; 3) “диалог с потусторонним миром”» (66–67). Кроме того, некоторые стихотворения в приложении расположены парами — эксплицитными и имплицитными. Например, «Два Парижа» Т. Корбьера — явно заданная пара: город ночной противопоставлен дневному. Хочется особенно отметить работу Н. М. Алёхиной над осмыслением имплицитных, открыто не выраженных пар. «Песня без слов» Верлена сочетается со «Сплином» Бодлера, «Последнее воспоминание» Леконта де Лиля — со «Слепыми» Бодлера и т. д.

Вторая глава «“Парнасцы” в переводческой и критической рецепции И. Анненского: Леконт де Лиль и Сюлли-Прюдом» посвящена изучению переводов поэтов-«парнасцев» — Леконта де Лиля и Сюлли-Прюдома. Переводы из Леконта де Лиля диссертантка рассматривает в аспекте античных идей, близких размышлениям об искусстве и эстетике Анненского. Н. М. Алёхина подчеркивает: для Анненского «новизна творчества Л. де Лиля определяется тем, что, сделав разворот к античному мифу, а значит, и к традиции, французский поэт обновил поэтическое сознание во французской литературе» (84). И поскольку Анненский считал именно французскую классическую литературу прямой приемницей античности, то Леконт де Лиль был для него образцом неозеллинизма. Анализируя мотив жертвы в переводах Анненского из Леконта де Лиля, автор диссертационного исследования использует и критические работы поэта, и его переводы стихотворений «L'Holocauste», «La fille de l'Emurg», «Christine», «La mort de Sigurd». Н. М. Алёхина сопоставляет текст Леконта де Лиля и версии Анненского, делая интересные наблюдения.

Рассуждая о переводах из Сюлли-Прюдома и теории «отражения» у Анненского, диссертантка берет для изучения как поэтическое творчество французского автора в переводе Анненского («Сомнение», «Bonhomme», «Тени», «Посвящение», «Идеал», «У звезд я спрашивал в ночи...», «С подругой бледною разлуки...», «Когда б я Богом был...», «Агония»), так и философские сочинения Сюлли-Прюдома.

Хотелось бы внести несколько небольших добавлений к представленным автором работы анализам. Первое касается разбора стихотворения Анненского «Листы», которое Н. М. Алёхина сопоставляет с сонетом «Сомнение». Помимо связи с текстом Сюлли-Прюдома, «Листы» отзываются (и ритмически, и семантически) на известный тютчевский афоризм:

О, нашей мысли обольщеньк,
Ты — человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?²

Ср. у Анненского:

Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало,
И нет конца и нет начала
Тебе, тоскующее я?³ (Курсив И. Анненского. — Е. К.)

Кроме того, осмысление воли Творца, власти какого-то абсолюта (или его отсутствия) над личностью, над происходящим в мире людей и явлений — один из вопросов, интересовавших Тютчева. Его «Problème» послужила источником мандельштамовского сборника «Камень» и размышлений акмеистов о «строительном материале» поэзии — *слове*:

С горы скатившись, камень лег в долине —
Как он упал? никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут волею чужой!..⁴ (Курсив Ф. Тютчева. — Е. К.)

Столетье за столетьем пронеслося,
Никто еще не разрешил вопроса⁵.

Стихотворение Тютчева, как и сонеты Сюлли-Прюдома «Bonhomme» и «Сомнение», близки философским мыслям Спинозы. У Тютчева как будто обыгрывается шутка Спинозы в письме к Г. Г. Шуллеру: если бы камень обладал сознанием, он мог бы вообразить, что летит по собственной воле.

Второе добавление/со-размышление относится к переводу Анненским стихотворения Сюлли-Прюдома «Mal ensevelie» («Плохо погребенная») — «С подругой бледною разлуки...». Возможно, некоторые неточности версии Анненского объясняются двойной отсылкой — не только к оригиналу, но и к известному стихотворению Пушкина «Для берегов отчизны дальной...»:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Я длго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленье страшное разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала⁶.

А. С. Пушкин

С подругой бледною разлуки
Остановить мы не могли:
Скрестив безжизненные руки,
Ее отсюда унесли.

Но мне и мертвая свиданье
Улыбкой жуткою сулит,
И тень ее меня томит
Больнее, чем воспоминанье (265).

И. Анненский

Помимо совпадения размера (впрочем, классического для русской поэзии 4-стопного ямба с чередованием женских и мужских клаузул), можно отметить перекличку рифмы *разлуки/руки* (у Пушкина *руки/разлуки*). Скорее всего, именно поэтому Анненский не вводит мотивы глаз и зрения в первые строфы своего «перевода», у него «работает» иная ассоциация — с элегическим движением Пушкина. Эпитет «безжизненные» напоминает о «хладеющих» руках пушкинской героини. И сюжеты текстов имеют общие черты: гибель возлюбленной и намек на встречу за гробом. Кроме того, в поэтическом рисунке Анненского подспудно проступает «Заклинание» Пушкина. Но если лирический герой у Пушкина зовет «возлюбленную тень», то героя Анненского она пугает и «томит». В «Заклинании» мистическое свидание спасает от разлуки, и элегическая любовь сильнее смерти. У Анненского отражен страх перед мертвой — «бледной подругой». Третья строфа стихотворения уводит от Пушкина к Сюлли-Прюдому и Анненскому, видящему, скорее, гоголевские бездны (см. его статью о «Портрете» в связи с данным стихотворением). «Глаза мертвой, — указывает автор диссертации, — подчеркивают противостояние тела, “остроты единообразно-пошлой телесности” и духа. Несомненно, Анненского привлекло и это рассуждение Сюлли-Прюдома» (134).

Анализируя философские и критические работы Сюлли-Прюдома и Анненского, Н. М. Алехина затрагивает вопрос о «психологии творчества, психологии воспринимающего сознания» (140). «Поэтический гипноз», «сила внушения», «музыка недосказанного» — эти понятия, столь важные для понимания творческого процесса, как нам кажется, у Анненского корнями своими уходят в суггестивную лирику В. А. Жуковского, о которой Г. А. Гуковский писал: «Слово должно звучать как музыка, и в нем должны выступить вперед его эмоциональные обертоны, оттесняя его предметный, объективный смысл. Значение слова поэта в этой системе — не в словаре, а в душе читателя, ассоциативно откликающейся на призыв словесной мелодии»⁷. Анненский — не вполне символист, начавший, тем не менее, эту линию в литературе, своим переживанием творчества связан с эпохой романтизма. И стихами, и переводами, и теоретическими работами он «отрефлексовал» поэтическое состояние, «чувство невыразимого», введенное когда-то в лирику Жуковским. Было бы интересно, если бы автор исследования продолжил развивать тему влияния французской поэзии на Анненского с учетом «русской ветки», т. е. соединив в своей работе ориентацию поэта, с одной стороны, на Сюлли-Прюдома, с другой — на Жуковского, Пушкина, Тютчева.

В третьей главе «Переводы французских символистов и становление собственной эстетики и поэтики: П. Верлен и С. Малларме» изучаются переводы Анненского из лирики Верлена и Малларме, исследуются особенности влияния Малларме на поэтику символизма Анненского, показывается, что сонетная форма у Анненского генетически связана с французским символизмом.

Место Верлена во французской литературе и его рецепция в творчестве Анненского определяется «открытием» им не только символизма, но и поэтики «музыкальности», того самого «поэтического гипноза», столь важного для Сюлли-Прюдома. И черты импрессионизма, присущие Верлену, вошли в плоть произведений Анненского. Сопоставляя французский оригинал и русскую версию, а также приводя свой подстрочник, Н. М. Алехина демонстрирует механизм творческого процесса, направленного на создание текста, музыкальность и ритмичность которого господствует над семантикой. Диссертантка подробно анализирует два стихотворения Верлена в переводе Анненского: «Il pleure dans mon coeur» («Песня без слов») и «Mon rêve familier» («Привычный сон»), который Анненский переводит дважды: в форме сонета («Сон, с которым я сроднился»), и с сохранением названия подлинника «Mon rêve familier» (это стихотворение, написанное двустихиями). «Песня без слов» рассматривается также в переводах В. Брюсова и Ф. Сологуба. Автор исследования обращает внимание на игру ассонансов и аллитераций в текстах русских поэтов, интерпретирующих верленовский оригинал, на особенности синтаксиса, а, рассуждая об образах и мотивах, подчеркивает их символичность, развоплощенность и неопределенность.

В дополнение к замечательному разбору, сделанному Н. М. Алехиной, можно только заметить, что, к сожалению, ни Анненский, ни Брюсов, ни Сологуб не передали внутренние рифмы, присутствующие в начале каждой строфы у Верлена (в 1-й, 2-й и 4-й строфах — в первом стихе, в 3-й — во втором):

(I)	Il <i>pleure</i> dans mon <i>coeur</i>
(II)	O <i>bruit</i> doux de la <i>pluie</i>
(III)	Dans <i>ce</i> <i>coeur</i> qui <i>s'ecoeure</i>
(IV)	C'est <i>bien</i> la pire <i>peine</i> ^a (курсив мой. – Е. К.).

Характеризуя воздействие Малларме на Анненского, диссертантка подчеркивает роль символа, «тайны слова», «поэтику намека», без чего невозможно представить лирику Анненского, наконец, тягу к форме сонета, которая обусловлена, по мнению Н. М. Алехиной, особой любовью Малларме к этому жанру. Автор исследования обращается к «Ненужным строфам» и «Третьему мучительному сонету» Анненского — текстам, посвященным трагическому процессу творчества, где описывается тот момент, когда поэзия видится жертвой, а стихи — «отверженными созданными». Более чем через сто лет после «Тихих песен» поэт-концептуалист Дмитрий Пригов будет составлять «букеты» из отбракованных стихов — вариация «ненужных строф» Анненского.

Завершает диссертационное сочинение параграф о сонетах из «Тихих песен», поскольку, считает Н. М. Алехина, «генезисом жанра явилось пространство работы Анненского с французскими символистами» (197). Автор работы отмечает наличие микроциклов стихотворений, связанных с сюжетом времен года, три текста из этого «цикла» написаны в форме сонета: «Июль» (I), «Но-

ябрь», «Конец осенней сказки». Вероятно, желая соединить второе стихотворение «Июля» с первым (сонетом), диссертантка находит в стихотворении «Палимая огнем недвижимого светила...» композиционные черты сонета и излишне увлекается этим сближением: так, вычерчивая схему рифм 12-строчного текста (состоящего из 3-х катренов), Н. М. Алехина «добавляет» туда два лишних стиха: ABAB CDCD EFFE GG (202). Между тем схема должна быть такой: ABAB CDCD EFFE. Действительно, последняя строфа имеет напоминающую сонет опоясывающую рифмовку, кроме того, два последних стиха короче на одну стопу (вместо 6-стопного ямба — 5-тистопный) и потому они похожи на финальную коду английского сонета. Но всё равно это стихотворение, состоящее из 12 строк, расположено в соседстве с «правильным» сонетом «Когда весь день свои костры...».

Изысканный анализ сонета «Ноябрь» с описанием созданной Анненским «художественной миниатюры» (204) можно было бы дополнить переключкой с «Вечером» Тютчева — стихотворением, которое начинается тоже с анафоры «как», выражающей восклицание (1 раз) и сравнения (2 раза):

*Как тихо веет над долиной
Далекий колокольный звон —
Как шорох стаи журавлиной,
И в шуме листьев замер он...*

*Как море вешнее в разливе,
Светлея, не колыхнет день...⁹ (Курсив мой. — Е. К.).*

У Анненского:

*Как тускло пурпурное пламя,
Как мертвы желтые утра!
Как сеть ветвей в оконной раме
Всё та ж сегодня, что вчера... (62) (Курсив мой. — Е. К.).*

Примечательно то, что сонет Анненского непрямо отзывается на зимние пейзажные образы как Тютчева, так и Пушкина (сопоставление с «Зимней дорогой» которого проводится в работе). Однако четкость графики пушкинских образов («Сквозь волнистые туманы / Пробирается луна»; «Ни огня, ни черной хаты, / Глушь и снег...») и яркая живописность тютчевских («Околдован, лес стоит... Солнце зимнее ли мечет / На него свой луч косой — / В нем ничто не затрепещет, / Он весь вспыхнет и заблещет / Ослепительной красой») у Анненского превращается в размытые импрессионистические пятна, сочетающиеся с каким-то поистине матиссовским извивающимся орнаментом:

...сеть ветвей в оконной раме...

*...Налет белил и серебра
Мягчит пушистыми чертами
Работу тонкую пера... (62) (Курсив мой. — Е. К.).*

Возможно, наверное, провести параллель с еще одним стихотворением Пушкина: как ни неожиданно, но «Ноябрь» Анненского инверсивно «отзвучивает» «Зимним утром». Всё начинается с взгляда в окно, радостного — у Пушкина («погляди в окно: / Под голубыми небесами / Великолепными коврами, / Блестя на солнце, снег лежит»), печального — у Анненского («Как тускло пурпурное пламя, / Как мертвы желтые утра! Как сеть ветвей в оконной раме / Всё та ж сегодня, что вчера»). А в финале обоих стихотворений — мечта о путешествии по снегу в санях:

Но знаешь: не вельет ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Скорей бы сани, сумрак, поле,
Следить круженье облаков, —

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня¹⁰.

Да, упиваясь медным свистом,
В безбрежной зыбкости снегов
Скользить по линиям волнистым... (62)
И. Анненский

А. С. Пушкин

И это композиционное сходство с пушкинскими строками, сюжет которых «скользит» между радостью и печалью, вечером и утром, вьюгой и солнцем, счастьем и одиночеством, пробуждает ощущение легкости и гармонии в печальном сознании лирического героя Анненского.

Интересны анализы «Первого фортепьянного» и «Второго фортепьянного» сонетов, сделанные Н. М. Алехиной. Музыкальная тема у Анненского, безусловно, связана с французскими поэтами, ими напитана и проработана в духе собственной поэтики. Вероятно, еще можно указать на фетовский претекст «Первого фортепьянного сонета»:

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостинной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнию твоей¹¹.

Анненский пишет как будто о книге стихов Фета тем же 6-стопным ямбом:

Есть книга чудная, где с каждою страницей
Галлюцинации таинственно свиты:
Там полон старый сад луной и небылицей,
Там клен бумажные заморозил листы (67).

Возможно, созданная в 1915 г. Б. Пастернаком «Импровизация» несет в себе отклик на фетовско-анненские мотивы:

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.

Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть¹².

Исследование Н. М. Алехиной настолько интересное и глубокое, что побуждает к активному со-размышлению и со-творчеству, именно стремлением к диалогу и вызван ряд сделанных нами добавлений.

Сложность и неоднозначность фигуры Анненского в русской поэзии обусловлена многими причинами, и одна из них — это его ориентированность на французских авторов, без которых нельзя представить литературный процесс XX века в России. Несмотря на наличие глубоких и серьезных исследований о творчестве Анненского, изучение его лирики является задачей, обладающей бесспорной актуальностью и новизной, поскольку можно обнаруживать всё новые и новые аспекты для его осмысления.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Работа была защищена 25 декабря 2014 г. в дис. совете Д 212.267.05 на базе федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет».

² Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и письма : в 6 т. М., 2003. Т. 2. Стихотворения 1850–1873. С. 34.

³ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л. : Сов. писатель, 1990. С. 58. Далее цит. по этому изд. указанием страницы в скобках.

⁴ Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и письма : в 6 т. М., 2002. Т. 1. Стихотворения 1813–1849. С. 246. Первоначально у Тютчева было: «Или низвергнут *мыслящей* рукой?» (курсив Ф. Тютчева. — Е. К.).

⁵ Там же. С. 150.

⁶ Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М., 1959. Т. 2. Стихотворения 1823–1836. С. 326.

⁷ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 48.

⁸ Verlaine P. *Fêtes galantes. Romances sans paroles. Précédé de Poème saturniens.* Paris : Gallimard, 2002. P. 127.

⁹ Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений... Т. 1. С. 55.

¹⁰ Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. Т. 2. С. 257–258.

¹¹ Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л. : Сов. писатель, 1986. С. 166.

¹² Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями : в 11 т. М. : Слово/Slovo, 2003. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912–1931. С. 98.

Е. И. Зейферт

ОТ «УЛИССА» ДО АННЫ МАЛЫШЕВОЙ

(Сафронова Е. Все жанры, кроме скучного. М. : Вест-Консалтинг, 2013. — 114 с.; Сафронова Е. Диагноз: Поэт : критико-публицистические статьи. М. : Арт Хаус медиа, 2014. — 60 с.)

Критиком можно назвать далеко не каждого, кто пишет рецензии в литературные журналы, даже в известные «толстяки». Поэтому к книгам критиков относиться с максимальной строгостью. Не потому ли, что, по мнению Сергея Чуприна, «критик — самое редкое литературное дарование»?

Еще С. Чупринин считает, что «поэтом и прозаиком можно быть везде, а критиком только в Москве». Елена Сафронова живет в Рязани. С одной стороны, не так и далеко от Москвы. С другой — очень далеко, ведь изнутри небольшого города взгляд на литературную ситуацию иной. Тем не менее, она активно откликается на события в жизни литературной Москвы, проводит в столице презентации и собственных книг. Елена — редактор отделов прозы, критики, публицистики в московском журнале «Кольцо А», ассистент Андрея Немзера и Дмитрия Бака на совещании молодых писателей Союза писателей Москвы. Она — как раз пример, позволяющий спорить с С. Чуприным. Пожалуй, критик может жить где угодно, если он мобилен, готов читать книги-новинки с монитора и, главное, обладает особым зрением — умением подняться над тем литературным бытом, в котором обитает по месту своего проживания. К счастью, литература создается и за пределами МКАД, и критики в регионах понимают ее лучше.

Книга, о которой я пишу, в 2013 г. удостоилась премии Союза писателей Москвы «Венец». Автор — лауреат Астафьевской премии в номинации «Критика и другие жанры» (2006), премии журнала «Урал» в номинации «Критика» (2006). В литературной среде Елену Сафронову знают и к ее мнению прислушиваются.

Однако передо мной лежит одна и именно эта книга, и я хочу рассмотреть ее, не имея в виду других заслуг автора.

Аннотация к книге-новинке Е. Сафроновой «Все жанры, кроме скучного» представляет ее как «критика-публициста». Википедия сообщает, что работает она в жанре критической публицистики. Конечно, это не жанр, однако мой интерес к такому литературному явлению в свете прочтения книги Елены не меняется.

Вступительная статья «Елена Сафронова — эксперт в области культуры» (от издателя книги Е. Степанова), заявляющая о «могучем потенциале этого критика», об «этой замечательной книге», создает скорее антирекламу автору. Вольтеровская цитата в названии ее книги, конечно, вторична, но как нельзя

лучше отражает и композицию целого (в каждом разделе оценивается тот или иной жанр), и содержание этих жанров: «Авторская песня», «Военная проза», «Контркультура», «Развлекательное чтение», «Эсхатологические романы».

Легкий ли это путь — разбить книгу по жанрам? Лишь на беглый взгляд, да. Жанр — категория ментальная, «мыслящая», требующая к себе предельного внимания. Елена Сафронова знает особенности развития жанров. Вот, к примеру, ее размышление: «История искусств демонстрирует, что когда сходят на нет активная жизнь и популярность жанра, начинается его изучение». Тем не менее, критик рассуждает, к примеру, об умирании авторской песни. А по Юрию Тынянову — жанр не умирает, а лишь уходит из центра в периферию. С правом вернуться в трансформированном виде. Когда и какой вернется авторская песня, Бог весть.

Авторский почерк Елены Сафроновой узнаваем. Она обозревает художественное явление, будь то авторская песня или постмодернистская военная проза, создавая его целостный образ. Дает ряд найденных ею признаков. Ищет истоки. Прогнозирует судьбу. В этих случаях иногда сбивается на научный стиль, дает историю вопроса, использует термины типа «полисемия». Язык критики такие понятия (имеющие привычные уху синонимы — здесь «многозначность») не терпит. Но переход к научному слогу случается редко. Напротив — Сафонова находит живые метафоры, помогающие объемно передать ее мысли. Вот хороший развернутый образ авторской песни как «ручейка чистой воды, пробивавшийся через бетон официальной культуры»: «Но где-то некрепко сложили друг с другом плиты, и через щелочку день и ночь струится родничок толщиной со спичку. Капля камень точит — и он неприметно, исподволь расширяет русло, пополняя водоем. Наконец вода сравнялась с краями...».

Не будучи «филологом, лингвистом и бардом» (лингвист — он же филолог, и при чем здесь лингвистика?), критик благодаря своей интуиции и эмпирическому опыту нащупывает само существо авторской песни. Считаю, что как раз в обзорах Елена Сафронова максимально приближается к критической публицистике: «статья о жизни» сопрягается с критической оценкой, что для Сафроновой становится одной из ее стилевых примет.

В статье об авторской песне Елена Сафронова упоминает мужа Вячеслава, знатока и фаната авторской песни. Последовав ее примеру, я со своим мужем, представителем «поэтической песни» (когда музыка и исполнение *авторские*, а слова — другого человека) Юрием Вайханским, провела читательский эксперимент. Попросила его прокомментировать фрагмент из книги Елены Сафроновой: «Наиболее известные деятели авторской песни считаются крупнейшими бардами России: Владимир Высоцкий, Михаил Анчаров, Виктор Берковский, Юрий Визбор, Александр Галич, Александр Городницкий, Вероника Долина, Александр Дольский, Александр Дулов, дуэт «Иваси» Алексея Иващенко — Георгия Васильева, Юлий Ким, Евгений Клячкин, Арон Крупп, Юрий

Кукин, Новелла Матвеева, Олег Медведев, Олег Митяев, тандем Дмитрий Сухарев — Сергей Никитин, Булат Окуджава, Михаил Щербаков, Тимур Шаов».

Мы обратили внимание на то, что Булат Окуджава в этом списке третий от конца. Элементарно нарушена иерархия. А ведь чуть выше Елена пишет о том, что само название «авторское песня» дал ни кто иной, как Булат Шалвович и его имя носит премия «за выдающийся вклад в русскую поэзию и вклад в авторскую песню, соизмеримый с вкладом Булата Окуджавы».

Нам обоим показалась сомнительной равноправность в этом списке имени стилистически иного Тимура Шаова. Олег Митяев тоже фигура неоднозначная (через несколько страниц сама Елена говорит: Олега Митяева чаще считают деятелем эстрады). Вызвал сомнения Виктор Берковский, который, как известно, сам стихов не писал. Среди крупнейших бардов оказались авторы разных весовых категорий.

«Не будет ошибкой поставить во главу этого списка Александра Вертинского», — продолжает Елена Сафонова. На мой взгляд, это явное логическое несоответствие: Вертинский — крупнейший бард России. Приглашаю Елену к полемике.

Сафонова добровольно берется за обзор контркультурных сайтов типа «Фак.ру.нет». Она не боится испачкаться, цитирует реплики с нецензурной лексикой, вступает в диалог с обитателями сайта, чья позиция «непременный переход на личности с целью оскорбить и унижить противника». «КК-шники» — хорошее словцо для обитателей этих сайтов. Критик приходит к выводу, что КК-сайты действуют как антидепрессанты, их назначение психотерапевтическое, «чтобы совсем крышу не снесло». Люди, зажатые рамками, раскрепощаются на контркультурных сайтах под *никами*. Елена права в том, что для постижения «настроений, умозрений, веяний эпохи начала миллениума очень убедительны как источники личные блоги и сайты любителейских и публицистических опытов». Увлечение КК-культурой, по выводам Елены, — «подростковая болезнь» общества, точнее его членов, не прошедших инициацию. Это душой и умом не выросшие люди.

Новое поколение «пепси», по мнению критика, не способно сохранить и авторскую песню. Для песенно-музыкального продукта, созданного по образцу и подобию бардовской песни, нужно искать другое определение.

Елена Сафонова описывает «албанское мышление», в основе которого — упрощение человеческой речи, моральных принципов, нивелирование личности. Может возникнуть вопрос — зачем ей обращаться к низовой культуре? Но если мы все будем писать только об интеллектуальной культуре, кто оценит другие стороны жизни?

Литературоведу, конечно, прекрасно исследовать Рильке или Арсения Тарковского. Живешь в силовом поле настоящего поэта, питаешься импульсами творчества исследуемых авторов. Но если каждый литературовед будет

анализировать только высокохудожественную литературу, кто же займется массовой? Я сама в свое время взялась за пласт неизученной литературы российских немцев, большинство из представителей которой авторы не первого ряда. Кто если не ты? Литературовед всеяден. И в поле внимания публициста — живой процесс. А в нем не только вершинные явления.

Всею душой понимаю Елену Сафронову. Как публициста. А вот критик рецензент на мелочи не разменивается: у него и враг должен быть достойным.

Вот отстаивает она право на жизнь «литературы для отдыха». Анна Малышева, Александра Маринина... Критик утверждает, что их произведения — средство для отдыха. Трудно сказать. Я пробовала читать произведения Александры Марининой и моей землячки, уроженки Караганды Анны Малышевой. Хотя бы для того, чтобы быть готовой дать ответ своим любознательным студентам: «А что вы скажете о современных женских детективах?». Увы, я не могу отдыхать с такими книгами в руках. Для меня это утомительное чтение. Хотя названные авторы на ранг выше Дарьи Донцовой — из нее я смогла «продегустировать» только 20–30 страниц. Лучший отдых для меня — с томиком Рильке.

Но, возможно, для большей части читателей отдых — именно с книгами Марининой и Малышевой. Однако жаль! Елена Сафонова ставит их произведения в контекст ставших классиками в определенных жанрах Агаты Кристи, Александра Дюма, Майн Рида... Но такой расклад может подтвердить только время, но не миллионные тиражи современных детективов.

По мнению Елены Сафроновой, произведения Лидии Скрябиной о «новых русских» располагаются между «Трое в лодке, не считая собаки» и «Москва–Петушки». Она пишет: «На мой взгляд, писателей и критиков не красит снобизм», — и осмеивает деление литературы на «настоящую» («толстожурнальную») и «ненастоящую» (коммерческую), а как аргумент против этого приводит судьбу произведений Стругацких. Эти книги не устарели! Но почему Стругацкие, с их социально-философской фантастикой, вдруг зачислены критиком в «ненастоящую» литературу?

Недавно в Интернете случайно наткнулась на видеоролик, где Дарья Донцова вполне внятно размышляла о семейных отношениях. Возникло уважение к этим рассуждениям. А в книге Елены Сафроновой приводится цитата от лица Донцовой: «Благодаря мне и прибыли от меня издательство может выпускать для таких, как вы, всякие там томики всяких там Ахматовых, заранее убыточные». Без комментариев. Елена Сафонова пишет: «Да и Достоевский так же, как и Татьяна Устинова, писал свои вещи на продажу». Не поспоришь. Но вздрагиваешь от сравнения ...

Опять обращаюсь к С. Чупринину: «Критик должен писать только о тех книгах, которые он готов купить и поставить на свою книжную полку». На моей книжной полке книги Марининой и Малышевой не стоят. Но я и не пишу о них. Елена Сафонова ставит произведения этих авторов на полку, кладет в свою сумочку и благосклонно пишет о них. Один визави сказал ей о ней же самой:

«Тот, кто переходит от “Улисса” к Анне Малышевой, — недостойный собеседник». Не соглашусь с ним. С Еленой я бы с радостью лично познакомилась и поговорила. Но мне бы не хотелось, чтобы она писала рецензии типа «От принцессы до лягушки. Модельные туфли любовной прозы» — о книге Елены Минкиной-Тайчер «Женщина на заданную тему». Довольно пустая работа для такого толкового критика, как Елена Сафронова, и могут возникнуть (ложные!) предположения, что эта работа заказная. Пусть такими романами занимаются литературоведы, исследующие массовую литературу.

Сафронова — человек смелый, и не боится развенчать маститого автора: «“Асан” Маканина разочаровал литературно». Она эрудированный, осведомленный о разных сторонах литературного процесса критик. Внутри ее статей радуют интересные композиционные решения. Цельная работа нередко делится на части, как бы ниспадающая каскадом. Возникают всё новые и новые ступени — «Вместо эпилога», «Пост-эпилог»... Мне нравится, как порой метко именуются литературные явления. К примеру, изобретается оксюморон *эсхатологический бестселлер* (о «Сумерках» Д. Глуховского, «Палаче» В. Угарова и М. Якимовой).

Порой Елена Сафонова слишком щедра на определения: «Александр Карасев — писатель, отталкивающийся от русской классической традиции, но имеющий собственный стиль и слово». Пожалуй, на такие веские оценки имеет право только время.

В самом начале 2014 г. в новой серии журнала «Современная поэзия» «Критический минимум» вышла из печати вторая книга критики Елены Сафроновой «Диагноз: Поэт». Предполагалось, что она будет первой, но чуть задержалась в печати. Эта книга — о поэзии, в то время как «Все жанры, кроме скучного» — за исключением авторской песни, преимущественно о прозе.

Название «Диагноз: Поэт» может вызвать эффект обманутого ожидания: быть может, критик оценивает поэтический дар авторов и ставит им диагноз? Но заглавие этой книге дало известное эссе, написанное Еленой Сафроновой в соавторстве с психологом Сергеем Зубаревым и опубликованное в журнале «Урал» (2009). Эссе спорное и вызвало немало шума. Авторы его характеризуют личность, именуемую ими Поэт (с большой буквы), как психически неполноценную, болезненно самолюбивую, не терпящую критики в свой адрес. Это энергетический вампир, нередко и материально живущий за счет других. Такой типаж, конечно, существует, и зачастую — как автор низкого уровня дарования.

Спорность эссе мы видим в ином. Авторы ненароком (?) проецируют творчество этого типажа на настоящую литературу. К примеру, пассаж в контексте преподавания литературы, преподнесения книги не как «учебника жизни»: «Литература — это колосс чьих-то страстей, комплексов, пороков, болезней, душевных мук, бреда и галлюцинаций, заблуждений и амбиций, обид и раскаяний, успешно канализованных их авторами посредством письма». Слово «канализованных» коробит. Поэт (с большой буквы) осуждается за депрессивность:

«Без порчи чужой крови, без воровства частичек чужой души Поэты физически не способны существовать. Это доказывают миллионы метров стихов, несущих читателю исключительную боль поэтов». Но как быть, к примеру, с «депрессивным», но великим экзистенциализмом? Всегда ли в нем печаль светла?

А ведь читается это эссе с интересом. Все ли читатели правильно поймут основную мысль авторов увлекательного эссе? Не упадет ли еще одна тень на литературу, которая и так сейчас в загоне?

Оригинальность стиля эссе проявляется уже в наименовании Поэтов — (Омега, Дельта, Омикрон, Каппа, Тета) и присвоении им статусов *местных* (М), *столичных* (Ст), *сетевых* (С), имеющих *всероссийскую* известность (Р). Не всегда это, однако, смешно: например, когда речь идет об их смерти.

Но нередко эссе вызывает и улыбку: «Переводят стрелки на обсуждение творчества самого критика, доказывая, что такой косорукий недоумок не имеет права оценивать их».

Елена Сафронова и Сергей Зубарев правы, описывая некий определенный типаж. Но подлинное творчество, по моему давнему убеждению, — это здоровье. Творчество стимулирует в авторе и дарует реципиенту оздоровление. Психическое нездоровье возникает не по причине самого творчества, а вследствие его — к примеру, под давлением общества.

Небольшая книга состоит из пяти работ и строится на антитезе: ироническая статья об определенном творческом типе и уважительные «портреты поэтов» — Веры Павловой, Александра Городницкого, Валерия Прокошина. Если такова концепция книги, то ее композицию нарушает статья «Братство бессмертных», лежащая между материалами-антиподами. Она написана о ростовской Заозерной школе, которую Елена Сафронова называет направлением, течением. Поспору: *школа* и *направление* — понятия разные. К *школе* как к локальному явлению примыкают литераторы, находящиеся между собой в непосредственном контакте (такова ситуация в Заозерной школе). Но эта статья важна в книге как весомая критическая составляющая. Если Верой Павловой, Александром Городницким и Валерием Прокошиным автор только восхищается, то поэтами Заозерной школы (обоснованно!) не всеми.

В «портретах поэтов» Елена Сафронова пользуется бесспорным правом критика — с любовью рассказать о творческих людях, ей самой интересных, достойных ее пристального внимания. Общие штрихи в каждом портрете — впечатления от личных встреч критика с поэтами: «...увольте, это не тот случай, когда надо регулировать проявления симпатии. Даже — Любви». Но я бы убавила пафос на несколько регистров, особенно в названии: «*Великий поэт русской провинции* (портрет Валерия Прокошина)», и в тексте «портретов» тоже.

За Елену Сафронову нельзя не порадоваться. Она энтузиаст, каких мало. И человек неравнодушный. «Равнодушный критик» ведь вообще оксюморон, нейтрализующий сам себя.

М. В. Субботина

О ВЕЛИЧАЙШЕМ ФИЛОЛОГЕ XX ВЕКА — Б. И. ЯРХО¹

«В Саратове умер Б. И. Ярхо. Очень жаль мне его» (обжигающая запись в «Дневнике военных лет» Леонида Тимофеева, 25 августа 1942 года).

Как поздно дошла печальная весть о кончине одного из величайших филологов XX столетия, одного из самых образованнейших людей в Союзе, блистательного переводчика. И через какие руки еще добралась она до столиц — через пяты, через десятки?

Поправим географию: нет, *не в Саратове* — в *Сарапуле* умер Борис Исаакович Ярхо — *Бобочка* из волошинского круга, милый, пленительный, так изумлявший глубиной и блеском учености, так и сыпавший остротами и броскими эпиграммами («И вот в страну, где серп и молот, / Я возвратился серб и молод!», «Нет, с электрификацией ничего не выйдет — на каждую лампочку Ильича найдется выключатель Виссарионича!»).

«...высох, как Кумская Сивилла»

Совсем отступила злая зима, прошла льдом Кама, ожил лес, придвинутый к берегам. В апреле, накануне кончины, Борис Ярхо пишет свой последний текст — малюсенькую записочку Елене Александровне Миллиор, на ул. Азина, дом 42: завтра его увезут в больницу, они теперь долго не увидятся, считает долгом известить, сердечный привет Марии Борисовне [маме Елены Александровны. — *Ред.*]...

Ярхо, маленький, пухленький, кругленький, даже шарообразный, высох в Сарапуле от милиарного туберкулеза — *как Кумская Сивилла*. Единственная газета Советского Союза — местная — дважды поместила некролог о кончине ученого, всем сердцем любившего науку. Текст от 10 мая 1942 г.: «Гороно, сотрудники по работе с прискорбием извещают о смерти профессора, доктора филологических наук Бориса Исааковича Ярхо. Похороны состоятся 10 мая в 12 ч. дня, из городской больницы». И от 12 мая:

3 мая в 10 часов вечера после тяжелой и продолжительной болезни скончался московский профессор филологических наук, член-корреспондент американской Академии наук Б. И. Ярхо. Научная работа Бориса Исааковича отличалась исключительной широтой. Свободно владея двадцатью языками, он оставил ценнейшие труды по литературе и языкам — славянским, романским и германским. Кроме того,

¹ Впервые: Субботина, Марина. «Вид из нашего окошка» // Удмуртская правда. 2015. 20 февр. С. 14.

он был талантливым поэтом и драматургом. Почти всю жизнь Борис Исаакович посвятил исследованию эпоса (народного творчества) многих народов Европы. Он никогда не замыкался в узком кругу кабинетной работы. Живо и общительный от природы, он всегда стремился ближе познакомиться с жизнью и бытом различных народов. Прекрасный рассказчик, он необычайно образно передавал свои впечатления о многочисленных путешествиях по Европе и Африке. Многие исследования и переводы Бориса Исааковича стали достоянием широкого круга читателей. Несмотря на тяжелую болезнь, Б. И. Ярхо не прерывал своей творческой работы. В Сарапуле, уже лежа в постели, он изучал «Слово о полку Игореве» и написал трагедию из жизни средневековой Франции. Борис Исаакович умер с пером в руке, вдохновляя каждого самоотверженно и до конца трудиться на своем посту.

Нестеренко, Миллиор, Соломоник, Кулакова и др.

Ну, а как и что еще могли написать для печати об умнейшем и таком несчастливом сотоварище по эвакуации, с которым, может быть, вместе стояли в очередях за хлебом и ставили номера чернилами на ладонях, эти восхитительные женщины, будущие крупные историки, лингвисты — Нелли Миллиор (ЕАМ, преподаватель педучилища, доцент кафедры истории Удмуртского государственного пединститута [преподаватель античной истории и литературы, греческого, латинского и немецкого языков. — *Ред.*]), Элла Соломоник (после войны читала лекции в УГПИ по древней истории)? Только одни они, наверное, и всплакнули над могилкой Ярхо, от всего сердца пожалели человека.

«Самая главная свинья — эта московская жизнь!»

Тучи над медиевистом после долгих служебных, научных неприятностей, интенсивной академической и служебной возни, травли «начальства» совсем сгустились в тридцать пятом году. То время — быстротечный период завершения разгрома историко-филологической науки, теории литературы, гонимых как «безыдейные», «буржуазные», и вообще как лженауки, морального уничтожения самых образованных наших ученых, «культурных ископаемых».

Арестовали Бориса Исааковича по нескончаемой 58-й статье УК, по сфабрикованному органами госбезопасности делу о «немецко-фашистской контрреволюционной организации на территории СССР», неофициально оно называлось «делом немцев-словарников». Как-то еще прошли мимо карательных органов ярховские пьесы, публиковавшиеся в 1920-е годы в пражском эмигрантском журнале «Воля России».

Пропал ученый, мечтавший о создании Института точного литературоведения, готовый его обеспечить работой на 100 лет. Пропал человек — с нулябающимся сердцем, неприкаянный, одинокий, страдавший — отчаянно, несправедливо.

Возвратившись из сибирской ссылки, он чуть ли не наугад ищет место на карте СССР, чтобы хоть где-то приткнуться: въезд в Москву и Ленинград ему

запрещается. Некоторое время живет в подмосковных Старках на даче друзей, потом пытается найти квартиру в Малом Ярославце, в Ржеве, в Можайске и, наконец, оседает во Владимирской области, в городе Александрове. Умоляет Наркомпрос дать ему работу «по специальности» в каком-нибудь НИИ, пишет заявление в Отдел печати при ЦК ВКП(б). Его специальности: среднелатинская, старофранцузская, провансальская, древне- и средне-немецкая, англо-саксонская и староскандинавская литературы; средневековая эпическая, драматическая и лирическая поэзия; стилистика (общая и русская); метрика (особенно по теории русского стиха); поэтика; русский фольклор; славянский фольклор (особенно сербский); сербский язык и литература (особенно дубровницкая поэзия); история и теория драмы... Кроме того, он глубокий и оригинальный теоретик, сумевший значительно продвинуть методологию литературоведения, историческую поэтику, стилистику и стиховедение. Работы по его «специальности» и квалификации нигде, ни в одном научном сов. учреждении «не имеются».

После унижительных скитаний, унижительных поклонов, после открытого издевательского отношения, ему предлагается (вымолил? слово замолвили?) в Курском пединституте место профессора по кафедре всеобщей литературы. Кафедра ходатайствует о присуждении Борису Исааковичу ученой степени доктора филологических наук, и 20 июня 1941 года, перед самым началом войны, решением Ученого совета ЛенГУ он был удостоен докторской степени *honoris causa*. Утвердить это решение ВАК не успел, а профессора вместе с сослуживцами эвакуировали в Удмуртию, в Сарапул, и около семи месяцев живет он в рубленом доме с удобствами во дворе.

Из писем семье — матери Розалии Осиповне и брату Григорию (1942 г.):

...Раздобыл отдельную конуру в частном окружении, снабдил ее кроватью, тюфяком, столиком, провел в нее электричество, добился права на свет, достал дешевые дрова и достал бумагу в количестве достаточном для окончания «Слова о полку Игореве»... Получаю ежедневно не сытный, но вкусный обед. Умственно я более чем работоспособен, физически крайне слаб. Планов, научных идей, драматических проектов — уйма: так и роятся в голове. Поскорее бы кончить «Слово», дорваться бы до своих книг... Мне кажется, я смогу написать бесконечно много...

...Я смертельно страдаю от одиночества, заброшенности, дикого, грубого окружения. Мне нужно (после семилетних скитаний) немного тепла, немного внимания. Вот единственное, о чем я прошу. Если меня в Самарканде ждет такой же прием, какой я встретил, вернувшись из Сибири, то это будет для меня <...> разочарованием, которое повергнет меня в окончательное отчаяние. У меня такая болезнь, что я теряю в день больше жидкости, чем принимаю, проще сказать, что я весь высох, как Кумская Сивилла. Кожа на теле висит ключьями. Обидно погибать в самом расцвете умственной потенции, но выхода не вижу.

...Зачем нам библиотеки? Разве нам еще надо учиться? Нам надо в первую очередь есть и есть... Я вот один из самых образованнейших людей в Союзе, а ничего, кроме горя, от этого не вижу. Зато какой счастливой вегетативной жизнью мы заживем, если ты создашь те условия, о которых я прошу. От тебя теперь зависит,

будем ли мы иметь спокойную старость, или я сдохну в Сарапуле, где все вызывает у меня тошноту и отчаяние. Вчера я справлял седьмую годовщину своих скитаний. Пора отдохнуть на земле или в могиле. <...>

Надеюсь, ты за эти годы понял, что все блага, которыми мы пользовались, исходили вовсе не из моих заработков, а, в конечном счете, от этой высшей умственной деятельности, которую вы с мамой так презирали за ее непрактичность и оторванность от жизни...

...Уехать удастся, может быть, только с началом навигации. У меня большая радость: нашлись чудные попутчики, большие мои друзья и благодетели. В больнице кормят отлично. Уход внимательный, отношение сердечное. До свидания, дорогие мои. К лету, может быть, будем все вместе. Крепко-крепко целую. Боря.

Он хотел выбраться, вырваться из Сарапула в Самарканд — к матери, к старшему брату еще в холода. Доктор предупредил: с повышенной температурой его просто ссадят на первой же станции, и он умрет, как Лев Толстой.

В том же тяжелом военном году после Бориса умерла его мать Розалия Осиповна.

Одни китайские тени

Братья Григорий и Борис — сыновья знаменитого московского доктора Исаака Леонтьевича Ярхо, потомственного почетного гражданина, баловни по рождению. Стиляги, позыры, гоняющие на лихачах, возмутители «приличного» общества.

В московском лингвистическом кружке Ярхо-младший выделяется энциклопедическими познаниями и лингвистическими способностями. В 26 лет — приват-доцент, профессор Московского университета. В 37 лет — действительный член Академии наук, действительный член американской Академии средних веков, признанный медиевист.

Потом «прекратительный» образ жизни, *одни китайские тени*.

Из письма Максимилиану Александровичу Волошину в Коктебель (25.12.1925):

...Попавши в Москву, я окунулся прямо в самый сироп. Отовсюду полетели на меня квартирные, служебные, научные неприятности. Контраст оказался таким чувствительным, что я впал в некое мрачное отчаяние и уже не мог сдерживаться даже при людях, в силу чего мне приходилось избегать общества. К счастью, я вскоре заболел паратифом, с которым провозился около двух месяцев. Когда я встал, квартира моя оказалась настолько урезанной, что я стал чувствовать себя на улице лучше, чем дома. Тогда-то я и изобрел вышеупомянутый «прекратительный» образ жизни, который заключается в том, чтобы не бывать дома и спать как можно меньше. Тогда ходишь на службу, как во сне; сидишь в научных заседаниях, и мозг работает сам по себе, точно в безвоздушном пространстве; люди кажутся ненастоящими; идешь и не чувствуешь пола под ногами, после трех таких дней спишь целую ночь, как убитый, и потом начинаешь снова: до 11 служба и заседания; от 11 ч либо научная или переводная работа, либо вино и беседа с масками

обоего пола — все это совершенно нереальное, не оживленное никаким чувством моего личного участия в этой кутерьме, Не жизнь, а китайские тени...

«Уважим в нем несчастья...»

«Умственный раб» из подвида «б» («а» пожинают плоды добросовестного и одухотворенного труда еще при жизни), умерший в безвестности, Ярхо так и не успел напечатать ни одного из своих главных трудов, не напечатал и фундаментальную рационалистическую «Методологию точного литературоведения», где используются методы вариационной статистики. Работа создавалась в тюрьме, в ссылке, в скитаниях — без всякой литературы, по памяти. Чтобы создать такой научный труд, новаторский даже по современным научным меркам, надо быть... ну разве что гением.

Из Предисловия:

Не стану скрывать, в тайниках души мне мерещится участь Менделя: через 10–20 лет выкопают, откроют и т. д. Самая наивность этого миража уже действует на меня освежающе...

Из того, что я, заживо умирая, пишу именно научное завещание, можно сделать вывод, будто я фанатик науки. Это было, но давно миновало. Давно уже я не стою на коленях перед наукой: она моя законная жена, хотя нас всю жизнь пытались разлучить. И в этом (1935-м) году мы справляем одновременно и серебряную свадьбу и поминки <...> по мужу. За многие годы совместной жизни я познал и прелести ее и слабости; я люблю ее, но знаю ей цену.

Выкопали, открыли...

В городе Сарапуле есть улица *Бориса Ярхо*. У дома, где он жил в эвакуации, установлен памятный знак. Чем не «Вид из нашего окошка»? Есть у Ярхо такая пьеса...

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Пеганова Т. «Самоотверженно и до конца служил на своем посту...» // Красное Прикамье. 2009. 3 дек.
2. Запорожцева Н. «Смертью не всё кончается...» // Красное Прикамье. 2012. 2 авг.
3. Записка Б. И. Ярхо Е. А. Миллиор [Из «ижевского» архива Елены (Нелли) Миллиор] // Вестник Удм. ун-та. 2000. № 10. С. 80–81.

Б. М. Мансуров

«ДЕЛО ПАСТЕРНАКА»

В 2012 г. исполнилось 90 лет известному итальянскому журналисту Серджо Д'Анджело. Это был и год юбилея — 100-летия — со дня рождения Ольги Ивинской (1912–1995), любимой женщины и музы Бориса Пастернака.

Серджо работал корреспондентом в Москве, и в 1956 г. получил от Бориса Пастернака рукопись романа «Доктор Живаго» для публикации в итальянском издательстве «Фельтринелли», учредитель которого, коммунист, миллионер Джанджакомо Фельтринелли, был истовым поборником свободы и финансировал мероприятия ИКП. Передавая экземпляр рукописи романа, Пастернак сказал Серджо: «Вы меня пригласили на мою казнь». Пророчество поэта сбылось!

Впервые «Доктор Живаго» вышел в Милане в ноябре 1957 г. Возмущенный давлением со стороны руководства Итальянской компартии, Фельтринелли вышел из ИКП, но роман издал. Фельтринелли погибнет в Италии в марте 1972 при стран-ных, до сих пор не выясненных обстоятельствах.

Книга О. Ивинской «В плену времени», о ее жизни и любви с Борисом Пастернаком, вышла во Франции в 1978 г., а также в 20 странах мира, но к изданию в СССР была запрещена.

В 1992 г. в России, после провала путча, ее книгу сумел издать сотрудник Госкомчернобыля РФ, ученый в области микроэлектроники Борис Мансуров, который в 1988 году познакомился с Ольгой Ивинской, стал частым гостем у нее, сделав записи увлекательных и откровенных бесед с ней, а также с ее сыном Митей (1941–2004). В этих беседах раскрыты многие белые пятна в жизни и творчестве Бориса Пастернака. На этой основе Б. Мансуров написал книгу «Лара моего романа», изданную в России в 2009 г. (М. : Инфомедиа-Паблшерз).

Встреча Мансурова с Д'Анджело впервые состоялась в Москве в сентябре 2008 г. на представлении книги Д'Анджело «Дело Пастернака. Воспоминания очевидца» (М. : НЛО, 2007). В Италии она была опубликована в 2006 г. Оба издания вышли благодаря усилиям и спонсорской поддержке президента «Русского дома» в США и Американского университета в Москве, проф. Эдуарда Лозанского.

В книгах Д'Анджело и Мансурова одной из неразгаданных осталась роль фото-репортера из Германии Инге Шенталь в судьбе и гибели Фельтринелли. Не будучи официальной женой Фельтринелли, она родила ему в 1962 г. сына Карло и, после неожиданной гибели Джанджакомо, стала распорядительницей его издательства и многомиллионного состояния.

В сферу этой загадки входит и активное участие в судьбе О. Ивинской западногерманского журналиста Хайнца Шеве, которого Фельтринелли, по совету Инге, назначил для Ивинской своим представителем в Москве в 1959 г.

Журнал «Континент», выходивший в Вашингтоне при поддержке «Русского дома», организовал интервью с Д'Анджело и Б. Мансуровым.

Действующие лица «дела Пастернака»: ведущий — Кор.; Д'Анджело — Д'А; Мансуров — Б.М.

Кор.: Уважаемый Серджо, вы были доверенным лицом Фельтринелли, работали в его издательстве и непосредственно соприкасались с госпожой Инге. А как она познакомилась с Фельтринелли?

Д'А: В июле 1958 года Фельтринелли, вскоре после расставания со своей второй женой, навесил своего друга-издателя Ровольта в Гамбурге. На вечеринку в честь Фельтринелли пришла фотокорреспондент Инге в эффектном наряде и смогла очаровать миллионера Фельтринелли. Подробный рассказ о «пути Инге Шенталь в кресло хозяйки дома Фельтринелли» написал журналист Альдо Гранди в книге «Джанджакомо Фельтринелли — династия, революционер», которая вышла в Милане в 2000 году.

Кор.: Затем они уехали в Милан и соединились узами брака?

Д'А: Давайте по порядку. Верно, уехали в Милан, но жениться они не могли, так как Фельтринелли был официально еще женат. В Италии развод по католическим законам — дело очень сложное. Позже Фельтринелли расстанется с Инге и заведет отношения с юной Сибиллой Мелегой, последней из своих жен.

Инге получает место руководителя по связям с иностранными издателями и авторами. Она сопровождает Фельтринелли в его путешествии по Америке, где обсуждались и издательские проекты.

Б.М.: В книге известного пастернаковед проф. Стенфордовского университета Лазаря Флейшмана приведено письмо писателя Владимира Набокова, который был раздражен выходом романа «Доктор Живаго». В этом письме к издателю Гринбергу Набоков упоминает о своей встрече с Фельтринелли в Америке.

Д'А: Главное, Москва задумала втянуть «борца за свободу» — миллионера Фельтринелли в финансирование очагов повстанческого движения, которые она организовывала в странах третьего мира.

Кор.: Видимо, Москве надо было направлять действия Фельтринелли в эту стезю. И как в этом деле участвовала Инге?

Д'А: После нешуточной борьбы за роман с советской системой и выхода «Доктора Живаго» в Италии возник ошеломляющий успех романа в мире. Это дало издателю многомиллионную прибыль. Возникли естественные сложности с передачей полных авторских прав, гонорара и издания других работ Пастернака, которого советская власть угнетала и поставила под контроль КГБ. Инге убеждает Фельтринелли приставить советчиком к Пастернаку и Ольге Ивинской своего гамбургского приятеля, журналиста Хайнца Шеве, корреспондента западногерманской газеты «Ди Вельт» в Москве. Речь шла и о правах на экранизацию романа.

Б.М.: Ольга Ивинская говорила мне об опасениях Бориса Леонидовича относительно трактовки его позиции в отношении белых и красных при возможной экранизации его романа. Кстати, в обстоятельной работе проф. Флейшмана приведены публикации из газет Белой эмиграции. В них резко осуждался роман «Доктор Живаго» за «представление жестокости белых в отношении красных в гражданской войне, превышающих жестокости красных в отноше-

нии белых». Хотя суть романа Пастернака состояла в том, что он осуждал дикость и жестокость в России во время революции и гражданской войны как со стороны белых, так и со стороны красных.

Д'А: Да, Пастернак много раз говорил, что боится опошления. Однако, вернемся к Шеве. Пастернак и Ивинская с полным доверием принимают посланца Фельтринелли, западногерманского журналиста. Он становится частым гостем в доме Ольги и ее детей. Однако его поведение становится странным в период болезни и после смерти Пастернака (30 мая 1960 года).

Кор.: А что по этому поводу писала Ивинская в своей книге?

Б.М.: Есть важные свидетельства о Шеве в ее книге «В плену времени».

- 1) Во время предсмертной болезни Пастернака, апрель-май 1960, Шеве вдруг пропал. Саму Ивинскую, как «антисоветчицу», не пропускают к умирающему поэту. Пастернак ждет Шеве и пересылает Ольге специальную записку с разрешением для прохода Шеве к нему на дачу. Однако, пока был жив Пастернак, Шеве не появляется. В день похорон Пастернака 2 июня 1960 Шеве объявляется и постоянно находится рядом с Ольгой на кладбище, отгоняя журналистов, задающих Ивинской важные вопросы.

- 2) В июне 1960 Ольга пишет важное письмо к Фельтринелли и просит Шеве срочно отправить его в Италию. Однако Шеве отговаривается, ссылаясь на занятость. Он передает это письмо итальянскому коммунисту Гарритано, работающему в Москве. Этого сотрудника в процессе поездки в Италию через Грузию «случайно» обворовывают, похищая все бумаги Ивинской. Потом это «пропавшее» письмо к Фельтринелли будет фигурировать на суде против Ивинской и ее дочери Ирины, а также в советских публикациях за рубежом об «антисоветчице» Ивинской.

- 3) 3 июня 1960 г. сотрудники КГБ отнимают у Ольги рукопись пьесы Пастернака «Слепая красавица». Ивинская срочно встречается с Шеве в Переделкине и передает ему копию пьесы. Они идут к ж-д станции, но замечают слежку и возвращаются к даче, но Шеве исчезает. Ольга видит огонек такси в глухой деревне. Она мчится в Москву, думая, что вскоре появится сообщение о «трупe неизвестного в Переделкине». Утром пытается узнать о судьбе Шеве, но вдруг — звонок в дверь квартиры... На пороге стоит улыбающийся Шеве, который, с его слов, вчера поехал и спрятал рукопись пьесы «в надежном месте». Позже пьеса оказалась в ее деле в КГБ, а затем перекочевала в ЦГАПИ...

Д'А: Узнав о смерти Пастернака, я организую посылку средств Ольге для достойных похорон и на жизнь, понимая, что она остается без всякой поддержки. Ольга сообщает об этом Шеве, а тот говорит ей странную фразу: «Теперь мы пропали!». Вскоре арестовывают Ивинскую и отбирают весь ее архив. Об этом Шеве сообщает Фельтринелли, а тот, скрывая от меня факт ареста Ольги, рекомендует мне поехать в Москву «для встречи с Ивинской»?!

Кор.: Вот это номер.

Б.М.: Добавлю важные подробности, о которых написала Ивинская. Перед арестом Ольги был изгнан из Москвы отравленный жених ее дочери Ирины, аспирант из Франции Жорж Нива. А утром 5 сентября 1960, в день приезда Серджи в Москву, была арестована и Ирина, также отравленная и в состоянии полного изнеможения. На свободе оставили сына Ивинской 19-летнего Митю, в квартиру к которому была заселена сотрудница органов.

Д'А: Верно, я пришел 6 сентября с женой на квартиру Ивинской в Потаповском переулке, где находился испуганный Митя. На мои вопросы он сбивчиво отвечал, что мама и Ира уехали в санаторий, а с ними по телефону общается журналист Хайнц Шеве!? Знаками Митя показал мне, что деньги оставлять нельзя, что я принял к сведению, оставив для Ольги только какие-то вещи, а деньги унес с собой.

Кор.: Значит, Митя был оставлен органами в квартире, чтобы выполнять роль приманки?

Д'А: Совершенно верно. После нашего ухода из соседней комнаты выбежали «гаврики», схватили сумку в надежде найти в ней деньги, но обнаружили только вещи. Это не позволило им арестовать меня, что входило в план операции, разработанной КГБ с участием «помощников» из Италии. Ольга и ее дочь Ирина были осуждены в закрытом порядке и приговорены к длительным срокам заключения.

Ни об аресте Ольги и ее дочери, ни о суде и приговоре Шеве не написал ни строчки в своей свободной газете «Ди Вельт». А ведь Пастернак при жизни просил и его лично *«бить во все колокола, если после его смерти арестуют Ольгу»*.

Кор.: Как реагировал Фельтринелли на результаты вашей поездки?

Д'А: Когда, вернувшись из Москвы, я рассказал ему об отсутствии Ольги и Ирины, о странном поведении Мити, то Фельтринелли бросил мне в лицо, подлое по сути, обвинение в том, что это я явился причиной ареста Ивинской. Я высказал в резкой форме свое мнение о его поведении со мной и в отношении заветов Пастернака защищать Ольгу от советских властей. Фельтринелли сразу уволил меня из редакции. Инге сделала вид, что это дело ее не касается.

Кор.: Видимо, они и внедряли в голову Фельтринелли мысль, что вина за арест Ивинской лежит на вас?

Д'А: Несомненно. Фельтринелли проверил меня в столь горячем и сложном деле, как изнурительная борьба с ИКП и советами за роман Пастернака «Доктор Живаго». И доверял мне абсолютно во всем, до появления Инге. Как бы то ни было, 17 января 1961 года уже сам Шеве предъявил мне обвинение в интервью газете «Коррьере дела Сера». По его заявлению, я после смерти Пастернака переслал Ольге пачку советских денег. КГБ это обнаружил, отсюда арест и затем приговор за контрабанду валюты. Однако Шеве передергивал и скрывал факты...

Уже с начала 1958-го Фельтринелли пересылал деньги в рублях Пастернаку за роман. Пастернак крайне нуждался в помощи, потому что с 1957 г. началась его травля за роман, переданный в Италию. Власти лишили его источников заработка. Кстати, Шеве «забыл», что в 1959-м несколько раз сам привозил Пастернаку деньги от Фельтринелли.

Кор.: Да, вспоминаю письма Пастернака о наступившем безденежье. Тогда в СССР был наложен запрет на публикацию произведений Пастернака.

Б.М.: О восьми случаях присылки денег от Фельтринелли к Пастернаку пишет его сын Карло в своей книге. Есть запись самого поэта в его дневнике болезни, что большая сумма, присланная Фельтринелли в апреле 1960, позволила купить автомашину «Волга» для Лени. Никаких проблем у семьи с органами в связи с дорогой покупкой не было.

Д'А: Ольга сообщила Шеве, который постоянно приходил к ней, о получении денег. Она спрятала пачки с рублями в чемодан, заперев его на ключ, и отнесла чемодан к портнихе, обитавшей этажом ниже, как свою одежду и ткани. Ольга не делала никаких крупных покупок, которые могли броситься в глаза.

Кор.: Что еще написал Шеве о событиях тех дней?

Д'А: В упомянутом интервью газете, в котором он заклеил меня как виновника ареста, Шеве заявил, что Ольга, получив деньги, сразу же купила сыну мотоцикл. Так она попала на мушку агентуры. Но это — вранье, т. к. никакого мотоцикла Ольга сыну не покупала.

Б.М.: Митя говорил мне о выдумке Шеве с мотоциклом в 1960 г., что это была сознательная ложь.

Кор.: Мотоцикл нужен был, чтобы снять подозрение в доносе...

Д'А: Это сознательная дезинформация, для сокрытия источника предательства. Утром 16 августа, как рассказывает Ольга в своей книге, «гаврики» из КГБ ворвались прямоком в квартиру Ольгиной портнихи, вскрыли чемодан и забрали пачки советских банкнот. В тот день Ольги даже не было в Москве. Агенты КГБ знали точно, где находятся деньги, о которых понятия не имела портниха. Другие агенты КГБ на даче в Переделкине тем же утром арестовали Ольгу за «контрабанду валюты»!?

Кор.: А как Шеве комментировал этот факт?

Д'А: Совершенно немислимым образом. В интервью газете «Коррьере делла Сера» Шеве, не моргнув глазом, утверждает буквально следующее: «в сложившихся обстоятельствах советский суд не мог не осудить ее [Ольгу] и ее дочь Ирину». Шеве скрывает, что процессу предшествовали месяцы допросов и шантажа на Лубянке (куда попадают только политические узники). «Открытый и честный» советский суд был спешно проведен за один день в обстановке полной секретности, без свидетелей защиты и без возможности апелляции. Его дикое решение отменено было постановлением Верховного Суда РСФСР от 2 ноября 1988 года, полностью оправдавшим мать и дочь «ввиду отсутствия состава преступления».

Б.М.: Необходимо сказать о принципиальных фактах. В феврале 1959 года разразился международный скандал из-за публикации в Англии стихотворения Пастернака «Нобелевская премия». В нем есть такие строки: «И теперь почти у гроба / Верю я — придет пора — / Силу подлости и злобы / Одолеет дух добра». ЦК КПСС и КГБ расценили этот крик отчаяния поэта как призыв к свержению Советской власти. Пастернака выслали с 20 февраля до 6 марта 1959 г. в Тбилиси из Москвы на время приезда английской делегации. Ивинскую также выслали из Москвы в Ленинград, чтобы англичане не смогли встретиться с «Ларой романа Пастернака».

По возвращении из Тбилиси в марте 1959-го Пастернак был схвачен в Переделкине и привезен к Генпрокурору СССР Руденко. Ему сделали последнее предупреждение и взяли подписку с него «О запрете на встречи с иностранными корреспондентами». У Ольги Ивинской также взяли подписку «О запрете на встречи с иностранными корреспондентами». И несмотря на эти угрозы, слежку и «прослушку» со стороны органов за Пастернаком и Ольгой, в апреле 1959 г. к ним является Хайнц Шеве, корреспондент империалистической газеты «Ди Вельт» и начинает их беспрепятственно опекать и привозить им деньги от Фельтринелли.

Кор.: Значит, можно сделать вывод, что Шеве...

Д'А: Выводы сделаем чуть позже... Фельтринелли в письме увещевает Ольгу не доверять «никому, кроме Шёве», и, если этот «наш общий друг» покинет Москву, доверять лишь тому, кто предъявит ей «недостающую половину банкноты в 1000 лир», и которым она покажет «вторую половину» [к письму прилагались две половинки итальянской банкноты в тысячу лир].

Б.М.: Знаменательно, что в этом письме неожиданно появилась реальная валюта — тысяча лир! Как говорила Ольга Всеволодовна, наши органы, готовившие провокацию, не могли допустить появления в качестве «тайного знака» открытки с видом Милана или Рима, ведь это не валюта. Ивинская с опытом сталинского концлагеря с иронией отнеслась к этим глупостям.

Д'А: На сей счет не может быть никаких сомнений. Хочу заострить внимание на принципиальном моменте. На основании этого письма советские органы должны были счесть именно Шеве главным сообщником в преступной деятельности «валютных контрабандисток». И немедленно выслать поданного ФРГ Хайнца Шеве из СССР, как это делали с «империалистическими» журналистами. Однако Шеве остается в СССР, приходит к Ивинской, пользуясь «благоволением» сексотов из КГБ, следящих за каждым иностранцем.

Кор.: Борис Мансурович, а как комментировала всю историю с ролью Шеве в их деле сама Ольга Ивинская?

Б.М.: На эту тему Ивинская не хотела говорить подробно, сказав, что желает меня уберечь от возможных проблем. Она обратила мое внимание на один аргумент при оценке роли Шеве в их судьбе: «Очень знаменательным “наказанием” для Шеве стало то, что в 1962 году советские власти разрешили

ему жениться в СССР на советской актрисе. Такое позволено было гражданину империалистической страны только за его “исключительные” заслуги. Жениха Ирины, аспиранта из Франции Жоржа Нива, отравили и заключили под надзор в больницу, за несколько дней до их свадьбы».

Кор.: Право, факт — как «дымящийся ствол пистолета» в руках убийцы. Теперь вернемся к работе Инге и ее поездкам с Фельтринелли...

Д’А: Международный размах, который Инге ставит себе в заслугу, принимают поездки Фельтринелли с Инге по странам третьего мира с начала шестидесятых годов. Главным результатом этих поездок было приобщение миланского издателя к революционному движению. В перерыве между поездками в Африку Инге произвела на свет Карло (март 1962). Появление сына, которого отец признал и назначил в завещании единственным наследником, позволит Инге сохранить влияние на Фельтринелли и тогда, когда — довольно скоро — они перестанут жить под одной крышей, и в особенности после того, как он, несколько лет спустя, перейдет на нелегальное положение.

Кор.: Сам Шеве когда-либо написал о своих делах с Пастернаком?

Б.М.: Шеве написал книгу о своей работе в СССР через 14 лет после смерти Бориса Пастернака. Тогда он уже покинул Россию, как и свою русскую жену. Об истории с арестом Ольги и Ирины также пишет, что виноват в этом Д’Анджело. Одно положительно — в книге он подтверждает, что Фельтринелли завещал Ольге и ее дочери распоряжаться его гонорарами и изданиями за рубежом.

Кор.: Вернемся к Фельтринелли, который борется с империализмом. Как это происходит в его исполнении?

Д’А: Фельтринелли берет на себя публикацию итальянского издания журнала «Tricontinental», выходящего на Кубе, органа Организации солидарности с народами Азии, Африки и Латинской Америки. Фельтринелли появляется во многих «неспокойных» зонах мира, где вносит свой вклад в «борьбу с империализмом» деньгами или поставками военных материалов. Например, сразу после Шестидневной войны он встречается с Ясиром Арафатом и другими лидерами «Фатха» — разумеется, не только чтобы выразить им почтение.

Кор.: На издательские дела теперь у него мало времени... Расскажите подробнее.

Д’А: После освобождения Ольги (в ноябре 1964 года) я выступил с инициативой — предложил Фельтринелли через его адвоката *учредить и возглавить Премия имени Бориса Пастернака*. Для финансирования проекта я предлагаю в легальном порядке использовать письмо, которое Пастернак написал и передал мне в октябре 1957 г. в Москве при Ольге Ивинской. В этом письме Пастернак распорядился передать мне в качестве компенсации за высылку из СССР половину всех причитающихся ему за «Доктора Живаго» гонораров.

Кор.: Сумма нешуточная!

Д'А: Эквивалентная не одному миллиону долларов. На этом письме, которое по настоянию Пастернака я прочел в присутствии Ольги, я написал печатными буквами напротив касающихся меня строчек жирное «НО». Я объяснил Борису Леонидовичу, что надеюсь, что он рано или поздно получит возможность самому владеть столь значительным *гонораром*. Я привез это письмо Фельтринелли, и он показывал его многим сотрудникам издательства, хваля меня за «НО»...

Кор.: Но твой отказ не является юридической помехой в создании Фонда Пастернака, который ты предлагаешь Фельтринелли?

Д'А: Не является, потому что наследники Пастернака, «по политическим и моральным соображениям» так и не смогут востребовать «эти иудины сребреники». Такое постановление в октябре 1961 года вынесло руководство КПСС, за первой подписью Михаила Суслова. Но Фельтринелли отвергает это мое предложение о *Премии имени Пастернака* без всяких объяснений.

Кор.: И вы начинаете судебный процесс против издательского дома Фельтринелли?

Д'А: Именно так. Расходы на него я оплачивал из остатков фонда перечислений. Желаям изучить материалы дела можно обратиться в Государственный архив в Риме. Факты показывают на сговор между издательством (в котором господствует Инге) и советскими властями на протяжении всего процесса. Мои планы учредить *Премии Пастернака* всерьез встревожили Москву за судьбу живаговских, «иудиных сребреников», которые щедро шли «революционным движениям».

Б.М.: Уважаемый Серджи, очень примечательна хроника событий. Вы сделали предложение об учреждении *Премии Пастернака* в конце 1964 года, и советские органы всполошились. Ирина сообщает, как в 1965 году оба сына Пастернака, Евгений и Леня, неожиданно явились к ней. Они требуют от Ирины убедить мать отказаться от претензий на гонорары за роман «Доктор Живаго». Их напор столь агрессивен, что Ирина, которая в 1965 г. ждала ребенка, просит мужа Вадима Козового прогнать делегатов от власти. Ольга Всеволодова тогда заявила, что от воли Пастернака не отступит.

Д'А: Сам Фельтринелли никогда не мог допустить исключение Ольги из состава наследников романа. Однако она находилась за «железным занавесом» и была не свободна в действиях, тем более в наследственных делах, где в СССР правит бал орган ВООАП, подчиненный КГБ. Потому в мае 1966 года руководство КПСС срочно отменяет свое решение пятилетней давности, постановив, что дети Пастернака могут претендовать на доходы от «Доктора Живаго» (и, следовательно, могут вмешиваться в ход моего разбирательства), в качестве меры «*против возможного использования определенными кругами на Западе в антисоветских целях крупных сумм покойного писателя*».

Б.М.: Текст этого постановления, как и ряд других документов из спецархивов ЦК КПСС о деле Пастернака и Ольги Ивинской, опубликованы были

в книге «Борис Пастернак и власть» в 2001 г. Угроза потерять большие деньги вынудила ЦК КПСС, наплевав на высокие коммунистические идеалы «не прикасаться к иудиным сребреникам за антисоветский роман», захватить гонорары «предателя советских идеалов» Пастернака.

Кор.: Советская система отбросила «принципиальность», когда речь пошла о деньгах, которые и для них «не пахнут».

Д'А: Приведу еще пример их грязной операции, проведенной КГБ. В августе 1967 года, когда я готовил материалы к суду в Риме, вдруг появилась некая Галина Оборина, которая видела меня в Москве. Она заявила, что вышла замуж за итальянца и принесла мне копию машинописного письма, якобы полученного ею от самого Бориса Пастернака в 1960 году. Оборина сообщила, что является «давней подругой Пастернака», и он продиктовал ей письмо и подписал его за две недели до смерти, когда уже не вставал с постели. В этом письме, помимо прочего, писатель настаивает на том, чтобы я наконец согласился принять вознаграждение, которое он предложил мне во время нашей последней встречи у Ольги осенью 1957 года.

Кор.: Прошло очень много времени с того дня, коим датирована копия письма. Ты не сомневаешься...

Д'А: Вдруг, всплывшая из небытия, Оборина рассказала мне о зигзагах своей жизни, объясняющих задержку с доставкой письма. Меня это удивило, но это ее право, подать в суд свой документ. Она без малейших колебаний заверила копию письма у нотариуса. Заверенную копию я передал суду. И издательство, где командовала Инге, будто ждавшее это письмо, мгновенно возбудило дело о подлоге, представив сделанные под присягой заявления двух советских врачей, в которых утверждалось, что Пастернак на момент датировки письма был слишком болен, чтобы продиктовать и подписать письмо. Оборина изобразила испуг и отказалась выступить в суде. Ситуация с Обориной прояснилась позже: в «Архиве Митрохина» фигурирует фамилия Обориной как агента из второго управления КГБ. Одним словом, она — фальшивка, и письмо с фальшивой подписью Пастернака, и его опровержение — всё состряпано было в КГБ.

Б.М.: В книге «Лара...» я привел несколько случаев появления поддельных документов, подписанных якобы самим Пастернаком. Мне рассказала Ольга Ивинская, что в Союзе советских писателей был особый «писатель», мастерски подделывающий подписи Бориса Леонидовича. Пастернак знал фамилию этого шулера. К провокации Обориной как ни странно подходят воспоминания врача Анны Голодец из поликлиники Литфонда, дежурившей в мае 1960 г. на Большой даче у Пастернака. Она пишет, что 10 и 11 мая были самые светлые дни за время болезни Бориса Пастернака.

Кор.: Какие наследники Пастернака могли участвовать в суде?

Д'А: В этот период — его два сына, Евгений и Леонид. К ним, однако, из-за моей позиции и непреклонности Ольги, вскоре прибавляется Ольга Ивинская.

Кор.: Непостижимо, ведь она «антисоветчица» и «валютчица».

Д'А: Но ведь речь шла о больших деньгах. В конце 1969 года генеральный консул СССР в Риме Иван Юдкин приглашает меня на конфиденциальную беседу. После ожидания в приемной выглянул мой старый московский знакомый Лоллий Замойский (который потом будет фигурировать в «Архиве Митрохина» в ранге полковника КГБ) и подтвердил мою личность. Юдкин весьма любезен. Говорит, что ему очень жаль, что наследники Пастернака, в особенности моя дорогая Ольга, должны будут свидетельствовать против меня. Я заметил ему, что в Италии свидетелей в пользу самих себя не слишком принимают всерьез. Несколько дней спустя я со своими адвокатами встретился в Генконсульстве в присутствии Юдкина с заместителем председателя Инюрколлегии Андреем Коробовым и его ассистентом с физиономией надзирателя. Они вновь стали укорять меня, что я своим поведением демонстрирую неприязнь к Ольге (стало ясно, что Ивинская включена, чтобы оказать на меня давление). «Надзиратель» выкрикивает, что «сегодня надо решить, расstaемcя ли мы друзьями или врагами». Спокойным тоном я объясняю, что передо мной стоит серьезный выбор, и поэтому мне нужно время на размышление. Свидание окончено.

Кор.: Думаю, оно было последним.

Д'А: Разумеется. Всё же происходящее убеждает меня в том, что совместные маневры Милана и Москвы не позволят мне из-за финансовой нагрузки выиграть процесс и учредить *Премии Пастернака*. Но моя инициатива и твердость Ольги заставили советские власти включить Ивинскую в состав наследников Пастернака. Думаю, здесь сказалась и твердость Фельтринелли, который был благодарен Ольге за все годы ее любви и верности Пастернаку. Потому я поручил моим адвокатам передать, что я готов пойти на полюбовное соглашение при условии, что издательство возместит мне все расходы.

Кор.: Каков был ответ?

Д'А: Ответа не поступило, и дело о подлоге продолжало вяло тянуться за неявкой русских свидетелей. Однако происходит нечто странное вне зала заседания суда. 1 марта 1970 года издательство сообщает в мировой прессе о заключении соглашения с наследниками Пастернака (сыновьями Евгением и Леной плюс Ольга Ивинская).

Б.М.: Это соглашение 1970 г. я опубликовал в книге «Лара моего романа». Как считала Ольга Всеволодовна, в этом деле проявились воля и упрямство Фельтринелли.

Кор.: И как развивались события дальше?

Д'А: Худшее было впереди. 20 января 1972 года ряд крупных газет мира — от «Нью-Йорк Таймс» до «Коррьере делла Сера» — сообщают о том, что 19 января наследники Пастернака должны были предстать в качестве свидетелей перед судом, где «возникает» дело о подлоге. Но телеграммой наследники попросили перенести заседание на двадцать четвертое марта 1972-го. Причем

в списке наследников, написали газеты, появились изменения. *Ольгу убрали, а вместо нее фигурирует Катя, названная «дочерью писателя».* Сенсация заключалась в том, что у писателя никогда не было дочери. Катя Пастернак — грубая и наглая выдумка КГБ.

Кор.: Борис Мансурович, как вы считаете, почему, вдруг появилась эта странная, Катя?

Б.М.: На мой взгляд, здесь фальсификаторы из органов решили использовать то, что отложилось в памяти у миллионов читателей романа «Доктор Живаго». Ведь там присутствует персонаж — *девочка с именем Катя, дочь главной героини Лары.* Известно было, что и у Ольги Ивинской должен был родиться ребенок от Пастернака. Конечно, сама Ольга никогда не смогла бы предать Д'Анджело, если бы ее отправили на суд. Советские власти решили не рисковать и придумали эту липовую Катю, надеясь, что афера пройдет.

Сдается мне, что и Фельтринелли, узнав об этой афере, был возмущен и мог решительно потребовать встречи с Ольгой Ивинской. А эта встреча могла повернуть весь ход дела в сторону создания Фонда Пастернака, о чем мечтал и сам Борис Пастернак. Его прижизненные многочисленные случаи помощи талантливым, гонимым властями писателям широко известны. В том числе Пастернак это делал из сумм своего гонорара за роман «Доктор Живаго». Такие списки помощи есть в широко опубликованных письмах Пастернака к Фельтринелли и к Жаклин д'Пруайяр.

Кор.: Какова была главная цель фальсификаторов, придумавших псевдопастернаковскую Катю?

Д'А: Можно предполагать, что эта Катя, снабженная фальшивыми документами, могла заявить, что отказывается от своей доли наследства, чтобы выступить как свидетель. Но нам не суждено будет это узнать. Таинственная гибель Фельтринелли (14 марта 1972 года) за десять дней до заседания суда повлечет за собой отмену заседания. В результате, весь судебный процесс подходит к своему завершению. Издательство принимает мое предложение о любовном соглашении, сделанное в конце 1969 года — оно будет приведено в исполнение к концу 1972 года.

Кор.: Серджио, поговорим еще немного о революционной деятельности Фельтринелли, ставшей его «лебединой песней».

Д'А: После Шестидневной войны в Израиле Фельтринелли встречается с Ясиром Арафатом. Затем он летит в Боливию с крупной суммой денег в надежде помочь Че Геваре, за которым ведется охота в джунглях. Он также хочет освободить революционного интеллектуала Режи Дебре, взятого под стражу. В Ла-Пас к нему приезжает супруга, Сибилла Мелега. Однако даже деньги не срабатывают. Дело могло закончиться очень скверно, но, к счастью для него и для Сибиллы, ограничивается парой допросов и высылкой из Боливии. За этой авантурой последовал поворот во взглядах Фельтринелли.

Кор.: И когда это стало проявляться?

Д'А: На дальнейшие шаги Фельтринелли оказывают влияние события, происходящие в Милане в ноябре 1969 года: манифестация рабочих и студентов, переходящая в вооруженную стычку, где погиб молодой полицейский от удара железной трубой. А 12 декабря 1969 года в центре Милана в банке взрывается бомба, когда гибнет 18 граждан и ранено 88 человек. Возникает подозрение в том, что за этими терактами может стоять Фельтринелли. Судья в превентивном порядке постановил изъять у Фельтринелли заграничный паспорт, и он в тот же день пересекает швейцарскую границу, решив перейти на нелегальное положение.

12 марта Инге заявляет исполнительному и генеральному директорам издательства, искренне привязанным к Фельтринелли и обеспокоенным его судьбой, что уже ничего не поделаешь. «Больше никто не может его понять... he's lost [он пропал]», — запишет она в своем дневнике. И исполнительный директор предлагает ради спасения Фельтринелли устроить его арест.

Кор.: И в марте 1972 года его игра внезапно обрывается...

Д'А: Внезапно и странно. 13 марта в Милане должен открыться XIII съезд ИКП. Фельтринелли решает сорвать съезд «соглашателей», устроив массовый блок-аут в городе. С этой целью он создает восемь групп боевиков, одной из которых руководит сам. Эти группы должны будут взорвать восемь линий высокового напряжения, расположенных в пригородах Милана. Взрывы намечены на вечер 14 марта. Однако операция срывается. Кроме группы, в которую входил Фельтринелли и еще два человека, больше никто не является на задание.

Кор.: Значит, Фельтринелли попал в ловушку. Он оказался жертвой настоящего заговора, а не просто несчастного случая.

Д'А: Это не вызывает сомнений, но он этого никогда не узнает. Его ранило взрывом заряда, и он умер от потери крови, в то время как его спутники, бросив его умирать, приковав к опоре (!), скрылись на старом автофургоне. Его мертвое тело обнаружат местные крестьяне 15 марта. При нем были фальшивые документы, и его личность смогли установить лишь утром 16 марта. Следствие было закрыто за недостаточностью улик, уступив место слухам о самых разных виновниках его смерти: от неофашистов и коммунистов до итальянских спецслужб, КГБ или ЦРУ.

Кор.: А Инге выдвигала какие-либо предположения и пыталась ли найти убийц? Ведь ее финансовые возможности были велики.

Д'А: Честно говоря, нет. Я только знаю, что утром 15 марта, то есть на завтра после взрыва, она отправилась в Лугано вместе с сыном и нотариусом, объяснив исполнительному директору издательства, что Фельтринелли назначил ей встречу в этом городе в тринадцать часов для подписания документа, касающегося одной из его итальянских вилл. Несколько часов спустя она возвращается в Милан. С обескураженным видом в присутствии других

лиц она сообщает директору, что Фельтринелли на встречу не явился; и добавляет, не случилось ли что-то ужасное, он никогда так не вел себя, имея возможность повидать сына.

Кор.: Как, свидание на следующий день после теракта? Ведь скрываться надо. Все это более чем странно...

Д'А: В высшей степени странно. Возможно ли, чтобы Фельтринелли, считавший Инге своим «единоверцем и революционной подругой», скрыл от нее готовящиеся операции? Возможно ли, чтобы Фельтринелли назначил ей свидание в Лугано всего через несколько часов после терактов?

Я думаю, что в действительности Инге разыграла историю со свиданием в Лугано, чтобы засвидетельствовать — в случае, если бы на нее в ходе расследования пали какие-либо подозрения, — что она ничего не знала о готовящемся взрыве и, следовательно, она не может быть обвинена в недонесении или сообщничестве.

Кор.: Итак, мы подошли к финалу истории. Теперь я бы попросил вас завершить беседу общей оценкой подлинной роли Инге в жизни Фельтринелли и, как следствие, в деле Пастернака.

Д'А: До сих пор я приводил лишь реальные, неопровержимые факты. Они описаны в известных публикациях, характеризующих героев нашей истории. Эти факты никто и никогда не опроверг (я готов, если поступят просьбы, привести выходные данные этих публикаций с номерами страниц). К ним относятся протоколы и материалы моего судебного процесса, советские архивные документы, статьи ведущих газет Италии и других стран. Я могу утверждать, что эти факты и гибель Фельтринелли поднимают два серьезных вопроса.

Кор.: Каких именно?

Д'А: Первое: ее Инге ли, прямо или косвенно, по идеологическим убеждениям, по совету иных организаций или из корыстных соображений психологически манипулировала Фельтринелли, чтобы убедить его финансировать левые, террористические движения и поэтому разделяет ответственность, пусть даже моральную, за гибель миланского издателя?

Кор.: А второй вопрос?

Д'А: Не Инге ли на всем протяжении моей тяжбы с издательством координировала действия вместе с Москвой во всей той чехарде советских шпионов, поддельных документов, ложных свидетельств и попыток меня запугать? Это она помешала в итоге учреждению Премии имени Пастернака, ненавистной советским властям, и заодно добилась под давлением советских властей на наследников Пастернака контракта для издательства, который сам писатель никогда бы не подписал?

Кор.: Теперь многое стало совершенно ясно. Благодарю вас, Серджо, в том числе от имени многих моих друзей и читателей.

Д'А: Это вам спасибо за желание узнать истину.

Б. Ф. Егоров

ИЖЕВСКИЙ ДНЕВНИК 2001 г.

19 апреля. Оказывается, Б. О. Корман родился в международный день памяти жертв Холокоста. Грустное и тяжелое сближение.

В купе фирменного поезда «Москва–Ижевск» — тихий молодой инженер из Ижевска и шумная пара молодых «новых» — напились в ресторане и все лезли с расспросами, мало дали почитать.

Поезд в дороге опаздывал почти на час, но нагнал, пришел всего на 15 минут позже. По дороге — большие клочки снега в лесах; болота, разливы, деревни в воде. Но уже тепло. Гулял я в пиджачке на остановках. Прямо музей художественного стекла на станции близ Гуся-Хрустального. За бесценки отдавали хрустальные наборы. Грустно...

Встретила меня Д. И. Черашняя. Машина, гостиница — бывшая партийная, без вывески, ныне административная. Это, наверное, от Викт.<ора> Ив.<ановича> Чулкова: он ныне первый помощник удмуртского президента — как бы ижевский Ястржембский.

Я думал, собрание в честь Б.О. будет вечером, нет, днем, полпятого. Ой, нет, полчетвертого! А приехал я в гостиницу около трех. Значит, лишь успел под душ — и всё. Правда, народ и без меня устал, около шести уже стали расходиться, и я тоже вскоре. А в общем хорошо было. Надавали мне еды на целые сутки. Сейчас, посмотрев «Вести», попив чаю, дописываю и лягу спать как следует. Надо помнить, что в Ижевске часы на один час вперед.

20 апреля. Утром встал, как огурчик. Подготовился к лекции — на выход. Д.И. с шофером-леваком (сказала, что всегда опаздывает, поэтому леваки ее уже знают!). Перед зданием УдГУ спиленные деревья. Московский Церетели сделал Пушкина — будут сажать его, а вокруг — новые деревья.

К собственному удивлению, прочел браво две пары лекций подряд (правда, с царской таблеткой перед выходом). Каждая по 1 час. 20 мин. Белинский — славянофилы. Консерватизм. Студентов и преподавателей — полная большая аудитория. Сидели тихо и реагировали хорошо. Приятно. После лекции повели меня в столовую — очень вкусный обед, просто домашний. Не мог добиться, на чей это счет: кафедра? грант? Чулков? На конференцию кафедра получила грант от Сороса.

Д.И. — зав. кафедрой теории литературы и истории русской литературы, а Елена Алексеевна Подшивалова — зав. кафедрой истории русской литературы XX века и фольклора. 18 лет не видал Е.А. — помню, как за ней ухаживал сумасшедший Бакиров. Е.А. подарила мне интересный том «Романсовая

лирика Удмуртии» — полезный справочник по русскому романсу. Ничего там удмуртского — общерусский.

Сегодня я дважды смотрел «Культуру» — до чего же хорошо! Без всякой рекламы! 1) Концерт виолончельный Чайковского. Ростропович!! 2) замечательный фильм о Викторе Александровиче Галагане (родственник Гали?). Я не видел начала. Он — балетмейстер, учитель. Видно, очень пережил в сталинские годы. Ему 78 лет, а выглядит на 95. Изумительно хорошо сделано режиссерски и операторски.

21 апреля. С подъемом прочитал последних две пары лекций. Подействовал, как будто. Но устал. Оттуда, из университета, едем с Д.И. к ней домой (окраина города, поселок «Металлург», трамвай) вместе с Галиной — как уж ее? Мосалева! — она только что докторскую защитила в Екатеринбурге — первый профессор! — грех кафедральным специалистам, что до сих пор не защитились! Д.И. говорила, что у нее книга готова («Частотный словарь Мандельштама») — но ей не хочется тратить время на защиту, а будто бы Е. А. Подшивалова готова — ну, и нужно защищать!

<...> Д.И. размахнулась, еды горы. Я купил предварительно коробочку конфет Сарапульской кондитерской фабрики «Птичье молоко» — потрясающе вкусно. Мне еще целая сумка домой наворочена была. Я по пути домой — в фирменный магазин «Ассорти» (это от Сарапульской), и еще купил конфет.

По дороге и у Д.И. дома много интересных сюжетов. Особенно колоритен рассказ Д.И. о ее знакомой, химике, уезжающей в Германию. Собрала большую коллекцию книг Серебряного века, есть с автографами — не знает, куда деть, никто не покупает (Господи, пусть подарит!). Интересен ее рассказ, как она много лет назад в Москве не могла достать только что вышедший голубой томик М. Цветаевой (*издан в Большой серии «Библиотеки поэта», М.; Л., 1965*), лишь один какой-то жучок сказал, что достанет: увез ее на край Москвы, заставил стоять во дворах и из какого-то здания вынес искомый томик, сплупил 70 руб. — тогда это чуть ли не месячная зарплата (инженера. — *Ред.*)! Женщина тут же остановила какого-то левака с пассажирами, села на свободное первое сидение и уткнулась в покупку. Сзади женский голос: «Вы рассматриваете книгу Цветаевой?» — «Да». — «Приобрили?» — «Да». — «Сколько же заплатили?» — «70 р.» — «Мамины акции явно растут». Оказалась Ариадна Эфрон! Тут же привезла коллекционершу к себе, знакомство, и т. д.

А какая весна в Ижевске! Солнце, жара.

22 апреля. От Гитлера перешли к Ленину... (*Гитлер родился 20-го, Ленин — 22 апреля, а 21-е — день рождения моего внука Кирилла, поэтому семейная шутка: «между Гитлером и Лениным»*). Сейчас слушал общественное мнение, опрос: лишь половина граждан за похороны Ленина в землю. Еще много коммунистического старья!

А вчера забыл записать рассказ Д.И. — по «Культуре» передавали о Гумилеве. В том числе легенда. Выстроили во дворе ЧК — на расстрел, вдруг въезжает машина: «Кто здесь поэт Гумилев? Шаг вперед». Гумилев шагнул. «Садитесь в машину. Расстрел отменяется». — «Остальным тоже отменяется?» — «Нет». — Гумилев шагнул назад в ряд и произнес: «Тогда здесь нет поэта Гумилева, есть офицер Гумилев». Зная честь Гумилева — вполне правдоподобно, но даже если легенда — всё равно высоко. Д.И. рассказала о передаче своей младшей коллеге по кафедре — и та ночь не спала.

...Сегодня у меня оттаивание после лекций (надо сказать, к вечеру я уже отдохнувший). Хозяева решили сегодня показать мне Ижевск. Обе *завши* — Д.И. и Е.А. — нашли какого-то лошадного, машинного мальчика — и повозили меня часа полтора. Д.И. оказалась хорошим экскурсоводом. Вначале — на городской пруд, на плотину, перегородившую малую реку Иж, приток Камы. Еще при Елизавете Петровне, в середине XVIII века — эта плотина и первый завод, ныне — Ижсталь (в три года, когда город назывался Устиновым, хоккеисты из команды «Ижсталь» на вопрос, чего сидите, хохмили: «Мы Устали!»). А потом к нему присоединился знаменитый оружейный завод. Интересно. И величественно: пруд на 15 километров! Самое узкое место — 1½ км (во время экскурсии на катере дамы видели, как эту «горловину» переплывал лось!). За прудом хорошая панорама города.

Потом — собор (был кинотеатр, теперь же сияет золотом куполов). Потом — арсенал, квадратный громадный классицистский дом (двухэтажный, но на полкилометра) — бывший Арсенал, а ныне краеведческий музей. А рядом, ни к селу, ни к городу, прилепилось строительство резиденции президента. Всё им строить, собакам!

Оттуда — на окраину Ижевска, к Е. А. Подшиваловой — приглашение на обед. Мальчик довез. По дороге Д.И. — к себе, на другую окраину, на трамвае. У Е.А. большая квартира, комнаты 4 по крайней мере, старенькая мама Ольга Кузьминична. Вкусный рыбный обед (повезло: оба званых обеда — рыбные!). К концу обеда приехали две дамы: Марина Серова встретила с московским поездом из Иванова незнакомую мне (или забыл?) Наталью Васильевну Дзугцеву (она типично русопятая, а фамилия, наверное, по мужу?). Н.В., оказывается, хорошо знакома с Е.А. и будет у нее жить.

Обе — «ахматовки», всё вопросами меня донимали про Питер, а когда я на их прямой вопрос ответил — да, был знаком с А.А., тут уж они «все подробности» выспросили. Н.В. оказалась певицей русских и цыганских романсов, не стала ломаться, села за пианино, но, увы, оно было сильно расстроено — пообещала петь нам в пансионате.

Я попрощался — и на 7-м троллейбусе через весь город к себе. Тучи клубятся, но в дождь не вылились. Н.В. — ученица П. В. Куприяновского; говорит, что его выживали на пенсию, но она и другой ведущий на кафедре готовы были

отстегнуть от своих ставок по 0,25, чтобы оставили. Кажется, ректор усоветился.

Сегодня воскресенье, последний полный день я в гостинице. Хорошо, тихо, чисто — не один ли я в громадном 4-этажном здании? Никого не видеть.

Время бежит — вечером в пятницу надеюсь быть уже дома. Вчера мельком соединился с Соней (Софья Александровна, жена Б.Ф. — *Ред.*) — нужны были данные: всегда я забываю профессорский диплом! Так как звонил от Д.И., то неудобно было болтать, но я понял, что на дачу не уехали, раз Соня дома в субботу.

23 апреля. Вот и последние часы в гостинице. Что нам пансионат готовит? Редкий случай (может быть, потому и тянет в поездки?) — я почти сутки без срочных заданий и визитов: читаю, смотрю TV (вчера — Колю Сванидзе: хороша Матвиенко, с каждым месяцем к ней растет симпатия; а интерес к выставке белья меня смутил: пошловато и скучно, я выключил; имело бы смысл, если бы был социально-культурологический рассказ, а тут примитивно: вот какой лифчик, вот какой пояс...).

Долго ждал автобуса с приехавшими из Москвы — они явились ко мне в гостиницу на час позже. Оказывается, еще ездили по двум автовокзалам: вдруг кто-то придет! Не узнал М. Дарвина — так он изменился! Л. Горелик представляет Смоленск. 100 лет не видел Риту Спивак — она хорошо выглядит, хотя ей, наверное, уже под 60. Оказывается, она ближайшая подруга Т. Пирожковой. Много незнакомой молодежи.

Привезли нас за город (кажется, 9 км.?), в пансионат какого-то большого завода — «Березка». В самом деле — в лесу, в белой красоте берез. Снег уже почти сошел, тепло.

Номера, естественно, не как в партийной гостинице. На двоих (слава Богу — меня одного); в номере — две кровати, маленький, вроде журнального, столик, кресло, стул, тумбочка и, главное, раковина с двумя водами. Уборная — в коридоре. Два сомнительной свежести стакана. Постараюсь их не брать. Сладко поспал полчаса и перекусил — мы приехали после четырех, обеда уже нет, в 7 часов ужин. Посмотрим.

Ужин, я сказал бы, на четверку. Ничего. Погуляли с Дарвиним. Присмотрелся: он и верхотуру теперь стрижет, как у нашего Кирилла или у новых русских, и вся растительность ниже глаз тоже подстрижена. Да еще растолстел Миша, глаза чуть с заплывом — ну, вылитый новый русский.

Сейчас уже одиннадцатый час, собираюсь ко сну. Стук в дверь — со всякими извинениями Марина Серова, молодая сотрудница: очень просит Е. А. Подшивалова, а ее просят с радио — завтра в 8 утра прямой эфир, сказать несколько слов о конференции, о Б. О. Кормане — и приедут за мной в 7.30. Я разозлился: ну что бы им сегодня вечером приехать, и не надо везти в город, приехали бы с записью, я бы им рассказал, и завтра пошло бы в эфир! А вста-

вать в 6 утра перед конференцией — мне завтра в 10 утра открывать ее — нет, я отказываюсь решительно. Марина говорит, что очень хорошо меня понимает, и с извинениями уходит. До чего у нас радисты и телевизионщики нахальничают! А совесть тоже когтистый зверь: хорошо ли, что не расскажу о Б.О.?!

24 апреля. Начало конференции. И почти конец моего Ижевска: даже не верится. М. Дарвин соблазнился, вернее, его соблазнили — выступить рано на радио. Завтрак со сметаной. Миша рассказал, как в его заакадемическом поселке (кажется, Бердск?) — хороший деревенский рынок, и уже свои зеленщик, мясник, молочник... М. был три года в Тунисе, потом в Ницце — прикипел к прованской еде, например, к рулету из требухи (завертывается в желудок) — и как он сам в Новосибирске повторил: заказал желудок мяснику, и т. д. А новосибирцы мне рассказывали, что Миша большой гурман и сам хороший повар. Ему 53 года, второй раз женился.

Началась конференция. Мой доклад — первый. Второй — М. Дарвина, о «Современнике» Пушкина как целостном явлении (замечательно: в том же номере, что и «Нос» Гоголя — записки Дж. Теннера, где эпизод: племянник откусил в драке нос дяде!).

Третий доклад — Р. С. Спивак: об отличии русского и еврейского национальных характеров по русской литературе. Замах очень интересный, но его воплощение еще далеко до идеала. <...> Отличия оказались очень размытые. Важно начало, однако.

Обеденный перерыв, удалось даже потом поспать. После обеда 10 докладов, решили не делить на секции.

<...> ...екатеринбургский молодой человек И. В. Петров — живой доклад о Лукаче. Может быть, подарю ему комплект томов Лукача (*я имел честь состоять в переписке с Г. Лукачем и получить от него 6–7 томов сочинений, изданных в ГДР; недавно я их подарил германисту, ректору Владимирского университета В. Т. Малыгину*).

Очень живой доклад Гал. Мих. Ребель (Пермь) о «Накануне».

25 апреля. Ого, предпоследний день! Послезавтра в Питер! Роскошная погода, роскошный частокол берез. И тишина — наши просьбы относительно ревущих музыку динамиков увенчались успехом: ни утром, ни вечером — ни звука!

Вчера вторая половина докладов — как в тумане: я выходил гулять, писал письма Чумаковым (Юрию Николаевичу и Элеоноре Илларионовне — *Ред.*) и Баевским (Вадиму Соломоновичу и Эдде Моисеевне — *Ред.*), устал засесть. Много интересных разговоров потом. Особенно ценно — я потом долго гулял по дорожкам парка (прошлогодняя листва еще сырая, а кое-где и снежок) с перьяками: с Ритой Спивак и ее ученицей, понравившейся мне Г. М. Ребель, которая, оказывается, много лет — школьной учительницей на Украине — и лишь четыре года как в вузе, в пед. университете, читает литературную

критику. А Риту я не видел много лет, поэтому было интересно узнать о ее жизни. <...> Рита, молодец, держится хорошо. Наверное, ее еще красит судьба. После 10 лет одиночества она недавно вышла замуж — и, говорит, настоящее счастье! Как это редко! <...>

Вчера вечером простились с М. Дарвиным: так как его надо отвезить в Агрыз (километров 30) — там проходят сибирские поезда из Москвы, то его на ночь приютила Е. А. Подшивалова, чтобы утром его отвезти в Агрыз, поезд в 10 утра. И вдруг дамы говорят: сегодня перед завтраком вдруг появился Миша, пулей на 3-й этаж: что-то важное забыл в номере! Хорош. <...>

Началась конференция. Народ и сегодня настоял на единой секции. Замелькали доклады. Вначале о прозе. Н. И. Ищук-Фадеева (кто она к Ищуку?) — о театральной пародии у Чехова. В. В. Химич (Екатеринбург) — о пародиях М. Булгакова. Гениальная пародия о Чичикове сама по себе хороша. Л. Л. Горелик — о толстовском в «Белой гвардии». <...> Приехавший вчера Г. В. Краснов — о лирической концовке у Некрасова. Для 80-летнего и не очень здорово — Г.В. еще очень брав. Он ведь старше на год с лишним Лотмана и Кормана! Но говорит уныло и скучно.

Я спросил Г.В. — как праздновали его 80-летие. Он с улыбкой, но и с удовольствием: сперва у него дома, потом расширенное заседание кафедры, потом в Ниж. Новгороде: университет, музей Добролюбова, театр... Хорошо, когда это для души. Замечательно, что вышел к его юбилею сборник — с моей статьей о Прийме.

26 апреля. <...> Вот и конец конференции. Спал последнюю ночь. Молодежь пиновала после «банкета» (выпили мы по рюмке хорошего кагора — и нас вежливо попросили: уже другой банкет намечался!), зазывали меня, я извинился: устал. <...>

Сейчас — последний завтрак — и в Ижевск!

Потрясающе! Я ликовал душевно: как хорошо, что еще можно жить без комаров! Увы, такая жара, что вечером летал комар! Пришлось на ночь закрыть форточку. Дамы дрожат: якобы здесь много клещей.

<...> Последний завтрак. Прощание с березами. Автобус. Так как до поезда еще часа два с лишним, нас — человек 10 ведь едет в Москву — в университет, на кафедру. Наслаждение — чашка кофе. Вот и на вокзал. Разные вагоны. Со мной — никого. В купе со мной только инженер-строитель, молодой человек. Здорово! В Ижевск ведь был полный вагон! Потому ли, что четверг? В пятницу в командировку нечего делать в столице? Сижу, сплю, читаю.

Национальный менталитет: сосед нашел товарища по институту. Сидели и полчаса горячо обсуждали какие-то новые перекрытия. Горячо, толково, творчески. Возможно ли такое в Америке?

Проехали Казань. 6 часов вечера и +27. Лето! Слава Богу, нас двое в купе! И еще хороший кондиционер. Волга. Всегда высокое чувство. И близится к за-

кату солнце. Всплывает память молодости: Горький, гостиница на берегу, в за-волжских лугах на западе садится солнце...

Сегодня сидел в автобусе с Ритой Спивак, и она мне много рассказывала о Б. Кормане. Она читала у него спецкурс, присылала все свои работы, и у нее был, как выразилась, «духовный роман» с Б.О. <...>

27 апреля. Вот и к Москве подъезжаем. Обещают и в Москве, не только в Казани, — 27 градусов!!! Ну и ну. И так мы с соседом, как в СВ проехали. Хорошо...

Письмо И. Б. Корману из Липецка от Елены Марчевской

7 декабря 2013 г.

Здравствуйте, Илья! <...> думаю, что в нашей ситуации вполне можно обойтись и без отчеств. Ваше письмо вернуло меня почти на сорок лет назад: я училась на филфаке УдГУ с 1974 года по 1979. Борис Осипович читал нам курс русской литературы XIX века.

Не знаю, каким было зрение Бориса Осиповича раньше, но в те годы он уже не ходил без сопровождения. Бориса Осиповича встречала и провожала студентка со старших курсов нашего факультета Лена Подшивалова (не путаю?), она же работала у него секретарем (лаборантом. – *Ред.*).

Понятно, что лекции свои Борис Осипович читал без шпаргалок (таких преподавателей у нас, увы, было всего несколько), неторопливо, размеренно, обильно цитируя художественные тексты. Хорошо помню в его исполнении стихотворение Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом, зашел я на Сенную...». Борис Осипович говорил негромко, но это не мешало его слушать и слышать: тишина на его лекциях была абсолютная.

Во время лекций Борис Осипович не сидел, не стоял за кафедрой, а ходил по аудитории: не *перед* нами, а *между* нами. Студенты относились к нему с большим уважением.

Больше мне нечего Вам рассказать, Илья: курсовые и диплом я писала не на кафедре русской литературы, семинарские занятия Борис Осипович не вел.

Побродив по просторам Интернета, я нашла только одну фотографию Бориса Осиповича. Именно таким я его и помню.

Удачи Вам, Илья!

Помним...

Владимир Васильевич Мусатов был филологом не по профессии только, но — по свойству натуры. Это качество личности определяло самый характер его жизни. Впервые я увидела его в Воронеже, на конференции, посвященной 90-летию со дня рождения О. Э. Мандельштама. Среди множества прозвучавших докладов он выделил те, в которых уделялось внимание мироощущению поэта. Мусатову было достаточно одной точной мысли или сделанного замечания, чтобы уловить, созвучен ли докладчик поэту. Именно это представляло для него главную ценность филологического исследования. Позднее он признался, что через Мандельштама понял себя: отраженные в стихах поэта реакции на мир он воспринимал как поэтически оформленный аналог собственного духовного опыта.

В 1990-х гг. В. В. Мусатов дважды приезжал к нам на филфак со спецкурсами о творчестве поэтов Серебряного века и по теории литературы. Первый спецкурс основывался на материале готовящейся тогда к публикации книги «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века» (М., 1992). В те годы творчество Блока, Есенина, Маяковского, Анненского, Мандельштама, Ахматовой, Пастернака во всей полноте еще только возвращалось в вузовские учебные курсы. И В.В. излагал студентам глубоко личное осмысление их поэтического труда, кардинально преобразившего русскую поэзию, но и укоренившего в ней пушкинский гуманистический пафос «всемирной отзывчивости». Смысловая наполненность поэтического слова соединялась на этих занятиях с красотой мыслительных ходов и глубиной умозаключений лектора. Его конгениальное прочтение поэтов формировало атмосферу не только учебного, но сущностного разговора о них. После одного из занятий Д. И. Черашняя сказала В.В.: «Мне нравится, как Вы живете в филологии».

В этот первый приезд Мусатова в Ижевск поэзией был пропитан сам воздух. На дворе царил весна, светило солнце, цвели деревья, город выглядел умытым, готовым к новой жизни. Мы много гуляли. В.В. попросил показать ему Ижевск. Я предложила историку-краеведу Евгению Шумилкову рассказать нам о старом городе. В.В. очень внимательно слушал, интересовался ижевской историей и мифологией. И разговор о стихах естественным образом был перенесен в городскую перспективу. Казалось, он знал наизусть всю русскую поэзию. Однажды весь вечер читал стихи, и ни у него, ни у присутствующих не возникло желания прервать этот процесс или перенаправить общение в другое русло.

Когда В.В. сказал мне: «А теперь давайте поговорим», — это означало: давайте выясним, а как Вы существуете в филологии. И первый наш разговор

был посвящен восприятию и пониманию творчества А. Ахматовой. Суть же сводилась к взаимному усмотрению в *Другом* внутреннего человека: движения его мысли, интуитивных особенностей, способности выразить себя в слове. По Мусатову, «какой ты филолог» означало: «какой ты человек», — и наоборот. Своим пониманием глубочайшей зависимости филологического профессионализма от личностной самообеспеченности филолога он напоминал мне Бориса Осиповича Кормана, считавшего, что «настоящий филолог не может быть плохим человеком».

За свою короткую жизнь В.В. успел очень много. Это была его существенная, благородная деятельность, *труд* в старинном понимании смысла слова. В 1990-е годы он работал в монастырских архивах Новгорода и Новгородской области. На основе найденных материалов издавал газету «София», обнаружив ранее скрытый пласт православной культуры. Организовал в университете кафедру журналистики; получил несколько грантов, деньги от которых были вложены в ремонт аудиторного фонда филологического факультета, в техническое оснащение учебного процесса, в проведение межвузовских конференций и в издание сборников научных трудов.

В обстановке тогдашнего духовного обновления общественной жизни В.В. не только изменил программы читаемых им литературных курсов, но и организовал коллективное обсуждение перестройки учебного процесса на филологических факультетах вузов страны. Он разрабатывал авторские курсы, нацеленные на понимание внутренней логики русской жизни, глубинных пластов культурно-исторического опыта, откладывавшегося в гено tipe российского человека. Спецкурс «История власти в России» был адресован студентам-журналистам и филологам. Он учил видеть не внешние перемены в государственно-общественном устройстве страны, а внутренние механизмы существования института власти в России. Такие спецкурсы не позволяли рассчитывать на быстрый процесс освобождения от тяжелого наследия.

Наверное, не случайно в опьяняющем воздухе свободы начала 90-х Владимир Мусатов одним из первых уловил холодное веяние — смену атмосферных пластов — и заговорил о надвигающейся власти чистогана в культуре, образовании и науке, когда еще казалось, что исторически наработанный потенциал в этих областях сможет противостоять разрушительному влиянию внешних факторов. Рационально и эмоционально переживал Владимир Васильевич последствия прогнозируемого деформационного процесса. Неоднократно повторял: «Не остается людей, с которыми я могу разговаривать о филологии». И дело не только в том, что 90-е годы унесли из жизни многих замечательных отечественных филологов старших поколений. Мусатов понимал, что меняется тип человека, идущего в науку. Ощущал, что филология для многих становилась не образом жизни, а занятием, обеспечивающим общественный статус либо существование.

В одной из наших бесед о Блоке В.В. сформулировал мысль о причине смерти поэта. Считая Блока лириком по природе, он объяснял его кончину не болезнью и не тем, что в исторической жизни мифотворчество не было реализовано, а — утратой поэтического голоса. «Иссяк природный источник творчества...», — так сказал Мусатов. Собственный же его дар филолога не иссяк. Он успел написать книгу о любимых им поэтах Серебряного века, учебник по литературе переломной эпохи, монографию об Ахматовой и оставил на письменном столе незавершенную рукопись книги о Мандельштаме. Как и Блок, В.В. почувствовал надвигающееся «отсутствие воздуха»...

Е. А. Подшивалова

С. М. Лойтер

УНИКАЛЬНАЯ КНИГА ДОКТОРА ЗИЛЬБЕРА¹

Необходимое предварение. Хочу предупредить уважаемого читателя, что мое обращение к личности Анатолия Петровича Зильбера не есть вторжение непосвященного в неизвестную ему сферу — медицину. Я буду говорить лишь о той грани его деятельности, которая близка мне и сродни моим занятиям.

Тем не менее, опираясь на многочисленные источники, не могу избежать искушения и не сказать об определяющей, известной многим, деятельности врача А. П. Зильбера. Доктор медицинских наук, профессор, академик Российской академии медицины. Организатор в Петрозаводске первого в России отделения респираторной терапии. Заведующий кафедрой Петрозаводского государственного университета, автор концепции медицины критических состояний, создатель самостоятельного курса анестезиологии-реанимации, заслуженный деятель науки РФ, народный врач Карелии, почетный гражданин Петрозаводска, кавалер многих орденов, медалей, почетных знаков. Автор свыше 450 печатных работ, среди них более 40 монографий. Ученый с мировым именем, чьи лекции по проблемам интенсивной терапии слушали врачи Австрии, Швеции, Финляндии, США, Израиля, Венгрии, Канады, ближнего зарубежья. Организатор ежегодных учебно-методических семинаров по проблемам медицины критических состояний. «Школа Зильбера», функционирующая под эгидой европейской Ассоциации анестезиологов, собрала в октябре этого года в 51-й раз семинар, на который съехалось более 300 врачей для повышения

¹ Впервые: Учен. зап. Петрозаводского гос. ун-та. 2014. № 8 (115). Т. 1. Дек. Естественные и технические науки. С. 119–121.

уровня теоретических знаний и внедрения в практику новейших достижений медицины критических состояний и получения специального сертификата.

Добавлю к этому личное — от пациента. В 2002 г., оказавшись по скорой в отделении реанимации Республиканской больницы, где-то около 6 часов утра увидела у своей кровати врача. Им, как позже узнала, был Анатолий Петрович Зильбер. Вскоре состоялось наше знакомство, благодаря которому становлюсь счастливой обладательницей его книг. Появление в отделении в 4–5 часов утра для Зильбера, считающего это время очень важным для медицины критических состояний, — норма, повседневность, которой он придерживается до сегодняшнего дня. И как убедителен его посыл: наблюдение за больным, борьба за него в пограничном между жизнью и смертью состоянии усиливает, обостряет осознание ценности жизни. Врачевание рождает особую философию жизни — человековедение. Врач, утверждает А. П. Зильбер, — прежде всего человек, способный к сопереживанию. В замечательной книге «Легенды и реалии профессионального врача» (Петрозаводск, 2005) А. П. Зильбер приводит слова британского врача Томаса Сиденгама, который на вопрос, что следует читать, чтобы стать хорошим врачом, ответил: «Читайте “Дон Кихота”». Сиденгаму принадлежит афоризм: «Хороший врач одним своим носовым платком приносит больше пользы, чем плохой с целым аптечным складом».

Упомянутая книга — лишь одна из более 50 работ Зильбера, посвященных другой стороне его деятельности — пропаганде гуманитарной культуры. А она, гуманитарная культура, — производное длящегося уже более 60 лет страстного увлечения доктора Зильбера медицинским *труэнтизмом*. Приведу его определение: «Медицинский труэнтизм — это плодотворное устремление врачей к полезной деятельности вне медицины». Со студенческой скамьи «фанатичный коллекционер материалов по медицинскому труэнтизму», как он сам себя называет, Анатолий Петрович собирает и анализирует материалы о врачах, добившихся успехов и славы вне медицины. Уникальная картотека Зильбера насчитывает сегодня свыше трех тысяч досье, оформленных в соответствии с принятой им классификационной схемой и твердыми требованиями к каждому. Его фигуранты, многочисленные врачи-труэнты, «русские и иностранные, мужчины и женщины, создававшие гуманитарную культуру человечества, не ожидая ни мемориалов, ни прижизненных наград», — философы, археологи, дипломаты, историки, астрономы, музыканты, писатели, физики, политические деятели, главы правительств и др. Являясь не просто информацией или регистрацией каких-то данных, такое персональное дело становится результатом глубокого и длительного изучения материалов, нередко — разыскания и даже расследования. Их источниками оказываются прежде всего широкий спектр разнородной литературы от античности до наших дней, целенаправленные визиты в отечественные и зарубежные архивы, библиотеки, музеи, переписки, контакты и личные встречи...

Теперь эта картотека в обобщенном и концентрированном виде воплотилась в уникальное трехтомное сочинение «Врачи-труэнты», первый том которого уже предъявлен читателю¹. 15 глав тома — это 15 оригинальных, самостоятельных повествований, в каждом из которых личность врача, или врачей-труэнтов, становится основанием для полнокровного разговора по истории мировой культуры или образования. Так, стержнеобразующей фигурой 2-й главы «Британский музей начинался на Ямайке» стал доктор Ханс Слоун — создатель Британского музея, первого государственного и общедоступного до сегодняшнего дня. Таковой фигурой 6-й главы («С чего начинались российские музеи и библиотеки») — особо чтимый Петром I врач Роберт Арескин, ставший директором первой в России государственной библиотеки, предтечи нынешней Библиотеки Академии наук, и первым директором Кунсткамеры, первого российского музея. Врачи, стоящие у истоков книгопечатания, журналистики, первых газет, книжной графики в мире и России, в частности, — объекты изображения 3-й («Мифы и реалии книгопечатания»), 4-й («Сколько монет в названии газеты “Копейка”?») и 5-й («Экслибрис: НОТ или искусство?») глав, содержащих массу интересных и малоизвестных фактов (например, о том, что врач и политик Жорж Клемансо имеет отношение к знаменитому в связи с делом Дрейфуса письму Золя, которому он дал хлесткое название «Я обвиняю!»; о российском враче П. М. Ольхине, издателе, редакторе, основателе в 1861 г. и ныне существующего журнала «Вокруг света»; именно Ольхин, автор оригинальной системы и руководства по стенографии, направил к Ф. М. Достоевскому А. Г. Сниткину, сыгравшую огромную роль в его творческой жизни). Не менее содержательны другие 10 глав книги, рассказывающие об истории библиотек и о библиотеке Соловецкого монастыря особо, о месте в русской культуре разных поколений семьи Боткиных, о докторе Фридрихе Шиллере в литературе и музыке, о замечательных коллекционерах живописи, музыкальных инструментов (первой в мире женщине-анестезиологе Вирджинии Апгар) и многих-многих других врачах-труэнтах.

Последняя, 15-я глава — «Интеллигентность и медицинский труэнтизм» с подзаголовком «Вместо заключения» — особая. Утверждая, что труэнтизм — составная часть интеллигентности, автор книги размышляет о том, что такое интеллигентность вообще и каковы характерологические черты интеллигентного врача. И, как всегда, апеллирует к разным источникам и личностям, среди которых для меня лично мало убедительной и нежелательной является фигура посредственного писателя П. Д. Боборыкина, тем более так и не ставшего врачом. А то, что интеллигентность, настаивает Зильбер, — категория нравственная, и под ней следует понимать прежде всего порядочность, честность, неспособность к низким поступкам, пристойность поведения, заставля-

¹ Зильбер А. П. Врачи-труэнты: Очерки о врачах, прославившихся вне медицины. СПб. : Арка, 2013. — 460 с. : ил.

ет вспомнить концепцию интеллигентности еще недавно нашего современника Дмитрия Сергеевича Лихачева.

В книге А. П. Зильбера впечатляет диапазон источников, широта охвата материалов — всё это свидетельства разностороннего гуманитарного знания, огромной начитанности, редкой сегодня эрудиции (стоило мне в разговоре упомянуть книгу Льва Кассиля «Кондуит и Швамбрания», тут же последовала реакция А.П., который процитировал наизусть гимн швамбран и привел несколько высказываний замечательного маленького героя книги — путаника Оськи). Не менее впечатляет, как прочитанное осмыслено и обжито, как оно интерпретируется, как обнаруживаются новые смыслы. Один из ярких примеров — гениальный роман XVI века (доктора, которому принадлежат термины «терапия», «ангина») Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Филологи знают, как непросто воспринимается и понимается воплощенная в романе народная смеховая культура, его гротескный реализм, гротескные материально-телесные образы и «телесного низа», в частности. Они прежде всего обращают на себя внимание читателей и комментаторов этого произведения. Чуткий и целенаправленный читатель А. П. Зильбер усмотрел в романе редко отмечаемый мотив и смысл, процитировав письмо отца-великана Гаргантюа сыну-великану Пантагрюэлю («Я хочу лишь вдохновить тебя на то, чтобы ты совершенствовался беспрестанно...»), письмо, в котором отразилась гуманистическая программа самого Рабле. Неожиданные смыслы, новые значения, нюансы и даже грани обнаруживает, улавливает, акцентирует А. П. Зильбер в античных мифах, в Библии, в широко известных произведениях художественной литературы: «Капитанской дочке» Пушкина, «Мастере и Маргарите» Булгакова, в новелле И. Бабеля «Гюи де Мопассан», «Разбойниках» Ф. Шиллера и др. Талантливый истолкователь художественного текста — еще одна из ипостасей Зильбероповествователя. Экскурсовод-искусствовед — когда Анатолий Петрович «прочитывает» и комментирует представленные в книге живописные работы из различных музеев мира. Наконец, пристрастный лингвист, неизменно озадаченный документированным выяснением, толкованием значения слов, их этимологией, формулированием того или иного термина (начиная с терминов «культура», «гуманитарный», «абитуриент» и др.). Он многократно расширяет границы словоупотребления, вводя в речевой оборот забытые или малоизвестные слова. Одно из них — особо почитаемое им слово *кводлибет*, которое широко использовалось в средние века в университетах, означая торжественный словесный и интеллектуальный поединок, полемику. Зильбер упорно и методично адаптирует это слово к современному обиходу, практикуя *кводлибеты* среди своих студентов. Разноязычные словари — неперенные источники и инструменты в его тексте, редкая страница которого обходится без лингвистических изысканий.

Отличительное свойство книги Зильбера — ярко выраженный индивидуальный стиль. Размышляя в первой главе, как организовать, структурировать материал, каковой должна быть форма изложения, А. П. Зильбер называет та-

кие литературные жанры, как очерк и эссе. И хотя в подзаголовке книга определена как «Очерки о врачах...», ее главы со свободной композицией, вопросами и размышлениями, многочисленными авторскими отступлениями («Я буду позволять себе подобные отвлечения на протяжении всей этой и следующих книг, и у читателей, которые не согласны с таким подходом, я заранее прошу прощения и предлагаю не мучить себя, а пропускать подобные отступления или даже вообще отложить книгу в сторону» [с. 130]), нередко публицистическими, порой даже гневными, особенно когда речь идет о современности — невежестве, бескультуре, чиновном произволе («...и не худо бы и в нашей стране сделать попытку остановить разгул средневекового медицинского шарлатанства, расцветавшего не только из-за объективных трудностей государственного здравоохранения...» [с. 21]), убедительно свидетельствуют о том, что жанрово книга Зильбера — это синтез эссе и очерка, восходящий к бессмертным «Опытам» Мишеля Монтеня. Одна из пронизывающих «Врачей-труэнтов» интонаций, обеспеченных бесценным качеством, которым щедро одарен автор, — ее органическое чувство юмора. Без него не было бы в повествовании (и в заголовках подглавок) так обогащающей его иронии, иногда самоиронии, цитируемых каламбуров, остроумных анекдотов, шуточных песенок и частушек. А как хороши многочисленные юмористические ремарки или постраничные примечания. Приведу один из таких пассажей: «Те, кто не читал “Дракона” Е. Л. Шварца и другие его пьесы, могут пойти и организованно утопиться, потому что они всё равно *не живут...*» (с. 359).

Живой авторский голос, авторское «я» присутствует на всех уровнях повествования, о чем непосредственно и выразительно заявлено в последней части 1-й главы «Упреждающая аналгезия автора». Вот выдержки из этого своеобразного манифеста: «Книга — не справочник и не фундаментальное руководство по медицинскому труэнтизму...»; «Эта книга очень личная...»; «Я и сегодня призываю своих читателей сомневаться и удивляться...»; «...свою главную задачу вижу в том, чтобы разжечь любопытство читателей к поиску»; «...книга писалась не один день, хоть и на едином дыхании. Вдох состоялся в 1949 г. на II курсе I ЛМИ, а выдох пока не состоялся». И действительно, сегодня, когда рукописи очередных томов находятся в издательстве, поиски и разыскания продолжают, не прерываясь ни на один день.

Как-то в начале 2000-х годов мне довелось присутствовать на прекрасном творческом вечере петрозаводского поэта, барда Алексея Жидкова, врача-анестезиолога одной из больниц, которого Анатолий Петрович не без гордости представлял и как своего ученика-медика, и как единомышленника-труэнта, строчки которого: «Нужно быть на свете этом / Хоть немножечко труэнтом», — цитируются в книге. Не «немножечко», а в полную силу страстное увлечение, гуманитарно-просветительская деятельность выдающегося доктора и уникального труэнта Анатолия Петровича Зильбера блистательно воплотилась в его, несомненно, писательской книге.

Е. И. Зейферт

МАНИФЕСТ ПОЛИГРАНИЗМА

Когда один человек владеет разными видами литературного творчества — к примеру, поэзией, прозой, художественным переводом, литературоведением, создавая произведения достойного уровня, — это интересное явление. Как совмещаются в сознании одного творческого человека разные виды литературной деятельности? Какое полушарие отвечает за литературоведение, а какое — за литературу?..

На эти вопросы в будущем, надеюсь, ответят исследователи литературного явления «полигранизм» (предлагаю название, которое восходит к значению «много граней»).

Хочу сразу оговорить, что моя статья не предполагает обзора полигранизма в истории литературы и искусства. Такой обзор требует отдельной статьи, а, скорее всего, даже диссертации.

В этой статье я пишу о проблеме, которая интересна мне уже много лет. Закладываю свой выношенный кирпичик в область литературных манифестов.

Кто такие полигранисты? Это люди, уверенно, полноценно и увлеченно владеющие разными видами литературного творчества (а нередко одновременно словесной и другой творческой деятельностью). Они знают законы создания произведений разных видов литературной деятельности, способны переключаться от одного вида литературной работы к другому.

Создаю сейчас литературный манифест, но предлагаю представителям других видов искусства тоже использовать термин «полигранизм». К примеру, Эрнст Теодор Амадей Гофман был одновременно писателем, композитором и художником. Насколько полноценны были все эти грани таланта одного человека? Думаю, Гофмана можно считать безусловным полигранистом.

В этой статье я буду вести речь в основном о литературном полигранизме.

Важно разграничить, кто является представителем полигранизма, а кто нет. Можно ли считать полигранистом, к примеру, поэта, который вымучил кандидатскую по литературе и после ее защиты много лет назад больше не написал ни одной научной статьи? Не назовешь критиком того, кто написал несколько неярких литературно-критических статей лишь для того, чтобы отметиться в «толстых» литературных журналах. Нельзя считать переводчиком автора всего нескольких переводных опытов. Не каждый прозаик, написавший стихи, — поэт. Не каждый поэт, пробующий себя в прозе, становится прозаиком — не зря существует понятие «проза поэта», этот, по Р. Якобсону,

«вторично приобретенный язык». Я не согласна с Якобсоном в том, что такова проза Пушкина, Лермонтова, Пастернака. Но такова проза Цветаевой, Мандельштама, Есенина, Ахматовой.

Какова цель полигранизма? При желании представителей полигранизма объединиться он может вылиться в литературное направление. Цель его — стремление показать высокие возможности творческого человека.

Насколько возможно для одного человека работать в русле разных видов литературного творчества? Возможно в полной мере. И это доказывают не только гениальные Пушкин и Лермонтов. Стоит оглянуться вокруг, на современных авторов — Марина Кудимова (поэзия, публицистика, критика), Глеб Шулпяков (поэзия, проза, критика), Анна Кузнецова (критика, публицистика, поэзия), Александр Уланов (поэзия, критика), Марк Шатуновский (поэзия, критика), Светлана Кекова (поэзия, литературоведение), Максим Амелин (поэзия, переводы, эссеистика), Данила Давыдов (критика, поэзия), Алиса Ганиева (проза, критика)... Вячеслав Куприянов и Владимир Микушевич, помимо переводов, создают оригинальные стихи и прозу. Есть авторы, успешные, помимо словесного творчества, в других видах искусства: например, Андрей Сен-Сеньков пишет стихи, переводит из зарубежной поэзии и занимается художественной фотографией.

Это только те, кто вдруг вспомнился навскидку. Я не утверждаю, что все эти авторы — полигранисты. Но, возможно, я указала здесь даже не все виды их творчества.

Почему полигранизм декларируется именно в XXI веке? Несомненно, многогранные личности в искусстве и литературе встречались в самые разные эпохи. Леонардо да Винчи, Микеланджело — эпоха Возрождения особенно известна своими титанами. Шекспир, Михаил Ломоносов... Пушкин и Лермонтов в равной степени таланта владели поэзией и прозой, на высоком уровне занимались переводческой деятельностью. Борис Пастернак равноценен по силе в поэзии и прозе. Андрей Белый (поэт и прозаик) и Александр Блок писали знаковые статьи о литературе...

Однако кристаллизация литературного полигранизма шла в ходе метаморфоз, происходящих с самой литературой. Искусство слова, как известно, пережило в XIX в. период литературоцентризма. Активно шло самосовершенствование литературы. Помимо поэзии, прозы, художественного перевода, завершили формирование такие виды литературной деятельности, как литературная критика и литературоведение.

Литература, как и другие виды искусства, в XX–XXI вв. стала столь самодостаточной, что не боится потерять себя, раствориться в синтезе. Если

в древние времена искусства, науки и другие виды деятельности объединялись из-за слабости каждого из них, то сейчас их синтез происходит благодаря их силе. Как возникло это новое единство искусств? По диалектической спирали: тезис (синтез древнего искусства) — антитезис (строгая классификация искусств и наук) — синтез (синтез искусств в новейшее время). В таких условиях полигранизм ощущает себя свободно и полноценно развивается.

Преимущества полигранистов. Многожанровый творческий мир как граненый карандаш (нет, не стакан, не улыбайтесь!), грани которого покрашены в яркие цвета, — вертишь его в руке и поворачиваешь к себе новыми гранями. Интересная жизнь!

Взаимодействуя, разные виды творчества дополняют друг друга. К примеру, литературовед и критик, не понаслышке знающие процесс создания литературного произведения, способны к более глубокому осмыслению чужого текста. Литературоведу-полигранисту сам Бог велел разрабатывать теорию литературного творчества. Создавая прозу, поэт глубже понимает ценность слова, не поддержанного метром, рифмой и даже стихотворным ритмом верлибра. Художественный перевод, особенно классического произведения, при котором переводчик вынужден шаг за шагом идти за мыслями и переживаниями автора первого ряда, обращает внимание на художественную точность использования образа. Так обогащается оригинальное творчество поэта-переводчика.

Многожанровость дает ценное преимущество — не расплыться, создавать только то, что не может не родиться, избегать проходного, экономить время и силы для наиболее важного. Парадоксально — у некоторых полигранистов больше времени для полноценного творчества, чем у специалистов одного профиля.

У полигранистов появляется возможность полноправного общения в разных культурных сообществах — в кругу писателей, переводчиков, литературоведов, критиков.

Смена деятельности — особый вид отдыха. Работая, можно перейти от стихов, к примеру, к художественной прозе или критике, затем вновь вернуться к стихам.

Проблемы полигранизма и пути их решения. Одна из основных проблем полиграниста — литературная идентификация. Кто он — ученый или поэт, прозаик или переводчик? А если он еще и критик, издатель и организатор литературных мероприятий... Я однажды была свидетелем спора среди молодежи: кто Кирилл Ковальджи — в первую очередь поэт, а потом поэтический наставник? Или только поэт? Или только наставник? Инициатор этого спора хотел выбрать только одно. Он доказывал — «два в одном» не бывает. Но как

выломать одну грань из карандаша? Тем более если речь идет о личности масштаба Кирилла Ковальджи. Он полигранист, и этим многое сказано. Здесь не «два в одном», а «множество в одном».

Полигранист не может не осознавать, что в разных сферах его деятельности не будет скидки на его многогранность. Поэты будут оценивать его как поэта, прозаики как прозаика, переводчики как переводчика. Критики и литературоведы будут обращать строгое внимание на отдельные грани его творчества. Объять необъятное невозможно. Даже чередуя виды деятельности, полигранист может не успеть сделать в одном виде творчества столько, сколько сделает специалист одного профиля. Полигранист не имеет права сказать — я написал плохую литературоведческую статью, потому что был занят созданием романа. Его статью будут оценивать не романисты.

Полигранист должен четко понимать границы каждой сферы своей деятельности. Отличие, к примеру, между литературой и литературоведением — стилевое, научный стиль и язык художественной литературы имеют свои границы. Беда отдельных многогранных людей — неоправданное смешение видов деятельности. В их критике порой появляется научный слог, а в литературоведческих работах — литературно-критический.

Всегда ли многожанровость творчества может быть полноценной (результативной)? Не всегда. И беда здесь в недостаточном владении каким-то видом творчества и отсутствием самокритики. Кому-то могут вспомниться Иван Бунин и Владимир Набоков, чья проза всеми признается высокохудожественной, а поэзия порой вызывает споры. Но этот пример — из другой области. Всё познается в сравнении. Стихи Бунина и Набокова уступают их гениальной прозе, но имеют свою несомненную ценность. У этих писателей целый ряд совершенных поэтических произведений. Остается ли полигранизм (поэзия плюс проза) Набокова и Бунина под сомнением, решать исследователям. Поставить их поэзию и прозу на один уровень, конечно, не позволит гениальность прозы.

Удобство использования терминов «полигранизм» и «полигранист».

Слово «полигранист» в определении личности человека подскажет, что его способности в нескольких видах литературной деятельности признаются достойными высокого уровня. Это положительное оценочное понятие.

Многожанровость полиграниста. Нередко полигранисты и внутри каждого вида литературной деятельности используют разные жанры и формы. Так, если полигранист пишет прозу, то он, возможно, пробует себя в разных жанрах (рассказ, повесть, роман). В поэзии может использовать как свободный стих, так и метрический и рифмованный.

Такая многожанровость дает возможность вникать в разные художественные миры, ведь каждый жанр и каждое произведение — это модель действи-

тельности. И каким образом тот или иной жанр «решает» бытийные вопросы, представляет большой интерес.

Кроме того, создание полигранистом художественных произведений в разных жанрах позволяет и в его литературоведческих исследованиях и критических отзывах глубже понимать подобные тексты.

Поддержка полигранистов. Полигранисту порой действительно хочется заниматься в основном чем-то одним. Так легче добиться высоких результатов. И значительно легче стать известным. Но отказавшись от разных видов литературного творчества, полигранист теряет себя как многогранную личность.

Литературоведению предоставляется интересная возможность изучать полигранизм и выявлять перспективы его развития. Критика способна популяризировать полигранизм.

Для поддержки полигранистов возможно издание литературного журнала «Полигранист», своеобразного журнала одного автора, в котором все или многие рубрики («Поэзия», «Проза», «Переводы», «Публицистика», «Критика», «Литературоведение» и др.) может заполнить своими произведениями один литератор. Начать можно с представителей классической литературы.

Зреет необходимость в книжной серии «Полигранист» — под одной обложкой могут выходить произведения одного автора из разных областей литературной деятельности.

Полигранисты могут поддерживать друг друга, оценивая творчество своих соратников на критическом поприще или анализируя в литературоведческой области, занимаясь переводами их произведений.

Миссия полиграниста нелегкая. Но он может испытывать удовольствие от выражений и переплетений разных видов творчества. И вновь и вновь попадать в то безграничное поле пересечений, которого и нет-то в реальности. Его нет, а он в нем есть.

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 14

Статьи и материалы Межвузовской научной конференции
(Ижевск, 2015)

Редактор-составитель

Д. И. Черашня

Техническое редактирование, дизайн, верстка **И. Г. Абуговой**

Подписано в печать 04.04.2015

Формат 60 x 84 1/16. Печать — ризография. Гарнитура Arial.

Усл. п. л. 20,58. Заказ № .

Тираж 100 экз.

Издательство «Удмуртский университет».

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.

Тел./факс: (3412) 500-295 E-mail: editorial@udsu.ru

Типография Удмуртского государственного университета.

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.