

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПО ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ
УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 2

Материалы межвузовской научной конференции
(апрель 1994)

ИЖЕВСК
ИЗДАТЕЛЬСТВО УДМУРТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1995

ББК 83.3 (2)
К 66

Редакционная коллегия: доц. В. А. Зарецкий,
[проф. С. П. Ильев], проф. Н. Л. Лейдерман,
доц. В. А. Свительский, доц. В. И. Чулков,
доц. Д. И. Черашняя (отв. за выпуск)

К 66 Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч.
конф./Отв. ред. Д. И. Черашняя. Ижевск: Изд-во Удм.
ун-та, 1995. Вып. 2. 308 с.

ISBN 5—7029—0133—9

Второй выпуск «Кормановских чтений» включает в себя в основном связанные с теорией автора доклады и сообщения, входившие в программу очередной межвузовской конференции, организованной в Ижевске в честь проф. Б. О. Кормана (1922—1983) его учениками в апреле 1994 г., а также ряд других материалов. Впервые публикуются письма Л. Я. Гинзбург к Б. О. Корману (с 1956 по 1982 г.).

Материалы подготовлены кафедрой теории литературы и истории русской литературы УдГУ.

The second issue of the collection "Korman's readings" is devoted to the problem of author in fiction. It consists of reports made in 1994 at one of the traditional conferences in honour of prof. B.O.Korman. The letters by L.Ginsburg to B.Korman (from 1956 to 1982) are published for the first time. The collection was prepared for printing by the department of theory of literature and history of Russian literature of Udmurt University.

ББК 83.3(2)

ISBN 5—7029—0133—9

© Издательство Удмуртского университета, 1995

К $\frac{4603000000-106}{М 85(03)-95}$ 42—95

**ПИСЬМА ЛИДИИ ЯКОВЛЕВНЫ ГИНЗБУРГ
К БОРИСУ ОСИПОВИЧУ КОРМАНУ
(1956—1982)**

Предисловие

Ученица Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова, Лидия Яковлевна Гинзбург, прожив долгую и нелегкую жизнь, успела многое понять и сказать людям. Когда на исходе были физические силы, ей удалось максимально реализовать свой творческий потенциал. Все ее работы изданы (к счастью, почти все при жизни автора) и широко учитываются современной научной мыслью. Эпистолярное же наследие Л. Я. Гинзбург ждет своего опубликования. Помещая в наш сборник письма Л. Я. Гинзбург к Б. О. Корману, мы открываем еще одну сторону ее диалога с миром.

Кто-то из неравнодушных к Чехову людей сказал, что его письма интереснее и совершеннее всей его прозы и драматургии. Проводя параллель, скажу осторожнее: письма Лидии Яковлевны к Б. О. Корману не уступают лучшим страницам ее научных монографий и художественной прозы. Их своеобразие заключается в диалогической напряженности, концентрации мысли, адресованной не абстрактному читателю, а единомышленнику, автору оригинальных теоретико-литературных концепций.

«Продолжаю любоваться Вашей активностью и высоким напряжением Вашей научной мысли», — признается Л. Я. Гинзбург в одном из последних писем (1982 г.). Это высокое напряжение мысли было и ее собственным состоянием и проявилось в богатстве высказанных ею идей, основательности концепций и отлилось афоризмом: «Чтобы сказать новое и свое, надо мыслить в избранном направлении»

(ВЛ, 1978, № 4). И чуть раньше — по поводу их юбилеев в 1977 году (дни рождения оказались рядом: 18 марта и 19 апреля): «Очень тронута Вашим поздравительным письмом. Я их получила довольно много. Но то, что написал Б. О. о своем научном пути, связывая его с моими работами, особенно для меня ценно. И я рада, что смогла способствовать формированию такого серьезного ученого, чьи работы так прочно и неотъемлемо вошли уже в нашу науку».

В письмах как бы пунктирно отражается творческий путь самой Лидии Яковлевны; вот основные события на этом пути: ожидается выход в свет книги о «Былом и думах», заключен договор с издательством на книгу о лирике (и тут же излагается сжатый до нескольких строк ее проспект), прошла вторая корректура книги «О психологической прозе», ожидается выход в свет книги «О литературном герое», появились рецензии на книги, опубликованы статьи в журнале и в юбилейном сборнике, посвященном В. М. Жирмунскому (там «у меня наиболее теоретическая статья. В ней ссылаюсь на 5 Ваших работ». «Сообщаю обо всех моих авторских делах, т. к. знаю, что эти работы Вас интересуют».)

Письма Л. Я. Гинзбург к Б. О. Корману — это окно в творческую лабораторию Мастера, ведущего с Учеником профессиональный разговор о творчестве. Их объединяло многое: широта и основательность научных интересов, интеллектуальное бесстрашие и преданность науке, но прежде всего — интерес к теории лирики. Соотношение лирики и прозы, лирики и эпоса, лирики и малой эпической формы, лирика и реализм, субъектная дифференциация в лирике, специфика слова в лирике и т. д. Чаще всего эти проблемы в интерпретации Бориса Осиповича внимательно анализируются Лидией Яковлевной, становятся объектом ее аргументированной критики. И закономерно, что отмеченное Лидией Яковлевной как неубедительное или схематичное, требующее основательной переработки, становится самым сильным и выразительным в окончательном тексте Б. О. Кормана. Характерный пример — критические замечания Л. Я. Гинзбург по поводу расширительного толкования понятия «лирический герой». В «Лирике Некрасова» и других работах Б. О. Кормана четко определены границы этого понятия и предложена детально разработанная система субъектных форм выражения авторского сознания. Или — в письме 1969 года Лидия Яковлевна сомневается в правомерности и точности понятия «эмоциональный тон», введенного в научный оборот Борисом Осиповичем. Не разделяя этих замечаний, Корман

развивает целое учение об эмоциональном тоне, и глава о нем — одна из самых ярких и глубоких в «Лирике Некрасова».

Еще один подобный пример. Лидия Яковлевна считает, что Борис Осипович преувеличил заслуги В. В. Виноградова, давая убедительную мотивировку своей позиции. Оставаясь при своем мнении, Б. О. Корман в последней книге «Лирика и реализм» дал превосходный образец тонкого, филигранного анализа теоретических идей Виноградова, присоединяясь к ним и развивая их как фундаментальные в своей концепции.

Обнаруживается замечательный факт: не принимая вначале мысль М. М. Бахтина о монологичности слова в поэзии, Л. Я. Гинзбург после получения письма Бориса Осиповича с подробным разъяснением бахтинской позиции признает: «Все, что Вы пишете по поводу статьи Бахтина, интересно и, очевидно, справедливо. Я как-то это до конца еще не додумала».

После трудных во многих смыслах лет (1944—1954) научного самоопределения, поисков направления, самостоятельного изучения трудов Бахтина, Виноградова, Гуковского, Тынянова и др. Борис Осипович встретил ученого, равного по масштабам личности и дарованию его заочным учителям.

Их познакомил году в 1955-56-м Владимир Давыдович Днепров, который знал Лидию Яковлевну еще по Ленинграду 20-х годов, а с Корманом встретился на кафедре литературы в Борисоглебском пединституте после возвращения из ссылки (в Ленинграде поселиться ему тогда было запрещено). Днепров вел в институте все курсы зарубежной литературы и излагал свою недавно сформулированную концепцию романа, а Б. О. Корман был его постоянным заинтересованным собеседником.

Вспоминая первую встречу с Л. Я. Гинзбург, Борис Осипович рассказывал своим ученикам, что после первых обязательных при знакомстве слов сразу спросил ее, как она понимает реализм в лирике. И Лидия Яковлевна, ничуть не удивившись, заговорила о самом важном и интересном для обоих, размышляя вслух: «Ну, это прежде всего закономерности . признание роли закономерностей». Так начался этот научный теоретический диалог о главном, «обмен сущностями, общение душами» (как определил подобный диалог в мире Достоевского Борис Осипович), продолжавшийся почти 30 лет и оборвавшийся со смертью Б. О. Кормана.

Между письмами были встречи в Ленинграде (к ним откладывались серьезные обсуждения наиболее сложных проблем, и не только теоретических: «...поговорим о лирическом и эпическом... «О целостности лирического произведения» и прочем...» — писала Л. Я. Гинзбург, имея в виду общую ситуацию в стране, которую оба переживали очень лично). А одна встреча состоялась в Борисоглебске, на межвузовской конференции «Образ автора в художественной литературе», которую организовал Б. О. Корман.

Это произошло в конце мая 1967 года. Мне, в то время ассистенту кафедры литературы местного пединститута, поручили встретить участников конференции. Поезд пришел ночью, и в полусвеченном тамбуре я увидела невысокую полную женщину. Она заботливо помогала спускаться по ступенькам седому человеку в очках, называя его «Боря». Когда он произнес ее имя «Лида», я сообразила, что это и есть наши главные гости — Лидия Яковлевна и Борис Яковлевич Бухштаб. Меня поразили молодой голос (ей было тогда уже 65 лет!) и простота, дружелюбие ее тона. Поначалу я подумала, что это впечатление возникло оттого, что она общалась с Борисом Яковлевичем на «ты», как с давним другом юности.

Потом на конференции Лидия Яковлевна и Борис Яковлевич — живые классики нашего литературоведения — приобрели необходимую их положению солидность и значительность: выступали с докладами, задавали трудные вопросы, подводили итоги полемики. При этом их активность и заинтересованность в диалоге с аудиторией были проявлением все той же простоты и дружелюбия, открытости, а также одобрения и поддержки того, что делал Б. О. Корман.

А как Борис Осипович был рад этому приезду! Он и не надеялся, что Лидия Яковлевна решится на столь дальнюю поездку; в программу конференции был включен доклад И. М. Семенко, близкого друга Лидии Яковлевны, но в последний момент Ирина Михайловна не смогла освободиться от своих дел, и тогда отправилась в путь Лидия Яковлевна, да еще не одна, а с Борисом Яковлевичем!

В интервью корреспонденту местного радио Л. Я. Гинзбург поделилась своими впечатлениями о конференции: «Можно сказать, что успех любой конференции, любого обсуждения... зависит и от тех, кто говорит, и от тех, кто слушает и воспринимает. Я должна сказать, что та аудитория, с которой мы встретились в вашем городе, произвела на меня и моих ленинградских товарщиц... самое хорошее, радующее

впечатление. Эта аудитория очень внимательна и как-то чрезвычайно правильно реагирует на каждое научное слово. ...Тема конференции... сейчас одна из самых важных теоретических проблем нашей науки, которая включает в себя много других вопросов. И на этой конференции видно, как тема ее привлекла самый разнообразный материал, как она дала возможность научным работникам разного возраста, разных поколений, разных профилей выразить свои научные интересы, разнообразные и в то же время связанные с этой общей проблемой. <...> Мне пришлось участвовать и присутствовать на множестве конференций... И я должна сказать, что Борисоглебская конференция принадлежит к числу самых содержательных и проходящих на очень серьезном научном уровне. И <...> дело здесь не только в приезжих силах, но и в тех очень хороших докладах и выступлениях, которые осуществляются силами местными. <..> Думаю, что я выражу настроение всех гостей, поблагодарив за организацию этой интересной научной конференции и ректора педагогического института, и ее непосредственного организатора заведующего кафедрой литературы Бориса Осиповича Кормана, который интересно выступил и как организатор, и как докладчик, и как участник прений».

До сих пор у меня сохранилось в памяти первое впечатление о молодости и внутренней силе Л. Я. Гинзбург (несмотря на внешнюю болезненность), что в те дни вскоре подтвердилось непосредственно на бытовом уровне. После окончания конференции ее участники отправились кататься на лодках по реке Хопер, и Лидия Яковлевна очень уверенно и ловко гребла веслами, несказанно удивив всех. А дело было в том, что она родилась и выросла в Одессе, на море. Атмосфера конференции и общение с Борисом Осиповичем вызвали у Лидии Яковлевны особый душевный подъем, выявив ее природную сущность, обычно скрытую за строгим обликом нелегко живущего и немолодого человека.

Выразительной точкой в почти 30-летнем диалоге явилась «Лирика и реализм», посмертно опубликованная итоговая работа Б. О. Кормана, замыкающая проблематику переписки, возвращающая к первой встрече и первому разговору с Л. Я. Гинзбург о реализме в лирике. Однако параллельно и вслед за «Лирикой и реализмом» после смерти Бориса Осиповича шли в адрес Лидии Яковлевны Гинзбург заказные письма и бандероли с рукописями и публикациями учеников Б. О. Кормана, с новыми выпусками сборника

«Проблема автора». А из Ленинграда в Ижевск шли ответные письма.

Письмо Л. Я. Гинзбург — В. И. Чулкову:

24.2.87 Ленинград

Дорогой Виктор Иванович!

Спасибо за «Проблему автора». Сборник в целом интересный, и это прекрасная дань памяти Бориса Осиповича.

В Вашей статье то же своеобразие в постановке вопросов, которое мне понравилось в Вашей диссертации. Однако у меня сомнение, действительно ли можно понимать «Руслана и Людмилу» как настоящий романтизм, по мировосприятию? Мне кажется, что для Пушкина вообще романтизм неорганичен, хотя он и отдал ему дань южными поэмами. <...>

Желаю Вам успешных трудов.

Л. Гинзбург

В ответном письме от 31 января 1985 г. на присланную статью Д. И. Черашней Л. Я. Гинзбург писала: «...воспринимаю это как одну из возможных интерпретаций. Анализ стихотворного текста — всегда интерпретация, хотя структуралисты вместо того пытались выдвинуть принцип **описания**».

Из официального отзыва Л. Я. Гинзбург на кандидатскую диссертацию Т. Л. Власенко от 18 июня 1984 г.:

«Своеобразный подход Т. Л. Власенко к существенной для нашего литературоведения теме лирического творчества Жуковского, острота *общеметодологической проблематики, пристальный анализ стихотворных текстов — все это дает несомненные основания представить настоящую работу в качестве диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук».

Письмо Л. Я. Гинзбург — Т. Л. Власенко:

15 декабря 1984 г.

«Дорогая Тамара Лукияновна!

Рада узнать, что мой отзыв был Вам полезен.

Вы спрашиваете, возможна ли работа о типологии и эволюции форм выражения авторского сознания. Трудно говорить об этом, не зная более конкретно ее направления. Думаю, что в принципе это возможно, но это работа очень широкого масштаба. Пока могу дать только один совет — не подходить к этой теме сразу во всем ее объеме, не начинать, так сказать, с конца, — но приступить к ней сначала осто-

рожно, на каком-то конкретном материале, на отдельных участках. Словом, сделать разведку.

У меня к Вам просьба. Я получила второй экземпляр того самого сборника, который Вы мне послали. Его подписала группа учеников Бориса Осиповича. Там подписи Чулкова, Емельяновой, Черашней, Ремизовой, Измайловой, еще две, которые я не могу разобрать. Не знаю, кому написать. Не все ведь, вероятно, находятся в Ижевске. Прошу Вас, передайте авторам мою сердечную благодарность и наилучшие мои впечатления от сборника.

Желаю Вам успешной работы и всякого благополучия».

Точка превратилась в многоточие...

Н. А. Ремизова

1.

15 сентября 1956 года

Дорогой Борис Осипович!

Простите, что я так долго не откликнулась на присылку Вашей статьи. Дело в том, что меня не было в Ленинграде, я вернулась совсем недавно.

Статью Вашу¹ я читала с величайшим интересом, — и потому, что она насыщена подлинной теоретической мыслью, и потому, что именно этот круг вопросов очень для меня важен. Проблему разных принципов отражения действительности в разных родах литературы я ставлю в моей книге о «Былом и думах»² (она все еще не вышла, на днях как будто ожидается вторая корректура) и ставлю именно в связи со спецификой выражения авторского сознания у Герцена. Ваши соображения о соотношении лирики и прозы, Некрасова и Гоголя в частности, очень существенны. В целом же Ваша статья представляется мне скорее началом исследования, чем итогом, скорее заявкой, чем законченной статьей. В ней существует диспропорция между большой теоретической нагрузкой, размахом обобщений и ограниченностью конкретного материала, на котором все это показано. Ведь Гоголь, в сущности, весь у Вас держится на одной чи-

Ксерокопии писем Л. Я. Гинзбург любезно предоставлены нам для публикации вдовой проф. Б. О. Кормана Эмиллей Михайловной Дыниной (Сан-Франциско, США), за что редколлегия сборника выражает ей глубокую признательность. Мы благодарим также Риту Соломоновну Спивак за действительную помощь нам в получении этих материалов.

чиковской «фантазии», причем само безоговорочное сближение гоголевской концепции народа с некрасовской является спорным.

Есть у меня и отдельные сомнения и несогласия. Обо всем этом хорошо бы поговорить, писать гораздо сложнее. О нескольких моментах попробую сказать. Мне кажется, Вы слишком широко пользуетесь понятием «лирического героя», и это нередко путает и затемняет Вашу правильную мысль. Вы рассматриваете лирического героя как обязательную принадлежность лирики и отождествляете его с автором. Между тем лирический герой — это только одна из форм выражения авторского сознания в лирике. Лирический герой, скажем, у Лермонтова, у Дениса Давыдова, у Блока, у Маяковского, у Гейне, но его нет у Пушкина, у Гете, у Фета. Но в лирике этих поэтов непосредственно выражено авторское сознание, присутствует автор, не эмпирический, биографический, конечно, но «художественный». Вы говорите много верного и нужного о соотношении лирического и повествовательного, но при этом Вы искусственно оперируете двумя только понятиями — лирикой и прозой. Понятие прозы, бесконечно широкое, остается у Вас условным и нераскрытым. А дело, собственно, не в противопоставлении прозы стиху, а в противопоставлении опосредствованного и непосредственного выражения авторского сознания. Можно плодотворно наметить эти вопросы, но невозможно их решить, обходя стихотворный эпос, не выяснив, как же выражается авторское сознание в поэме, в балладе, в тех малых эпических формах на современном материале, которые уже разрабатывал Лермонтов. Эти звенья у Вас пропущены, а они необходимы, если не в позитивном, то в негативном плане, — для того чтобы показать, что Некрасов шел не от стихотворного эпоса, а от гоголевской прозы.

На стр. 6 Вы пишете, характеризуя **новый** тип стихотворения: «Тот, кто рассказывает и размышляет, и тот, о ком рассказывают и размышляют, — различны». Но ведь подобное соотношение имело место и в классической оде; значит не в нем специфика новой, опирающейся на прозу поэзии. В оде это было — иначе, несомненно, но это и нужно показать: На стр. 7 Вы пишете: «Лирический герой приближался к повествователю в той мере, в какой он переставал быть основным объектом изображения и начинал воссоздаваться не через прямой рассказ о себе, а косвенно — через рассказ о других». И в следующей фразе Вы связываете это

с отношением субъекта к объекту в прозе. Но опять-таки подобное соотношение существовало уже в поэме, в балладе. И еще требуется доказать, что, по существу свосму, оно было иным и что для Некрасова проза Гоголя важнее, чем поэмы, баллады и оды его предшественников. Мне кажется, что я говорю не о том, чего нет в работе и что могло бы в ней быть, но о тех звеньях, которых настоятельно требует логика Вашего исследования, уже на данном его этапе.

Еще частное замечание. Вы пишете: «Ученик Гоголя, Некрасов знает цену зрительной и вещной детали...» Но видению вещной детали можно было учиться в зрелой лирике Пушкина, Лермонтова. Здесь, следовательно, нужно говорить не вообще о детали, но о гоголевской специфике вещных деталей Некрасова.

Вам понятно, я думаю, что мои возражения вызваны заинтересованностью Вашей статьей. Теперь практический вопрос — здесь должен составляться сборник на тему о народности в литературе классической и советской. Союз писателей выделил редколлегия: Эйхенбаум³, Громов⁴, Эвентов⁵. Тема понимается широко. Д. Е. Максимов⁶, кажется, предлагает в этом плане лирику Лермонтова. Мне кажется, на основе этой Вашей статьи Вы могли бы сделать заявку на лирику Некрасова. Напишите мне об этом сразу, может быть, пришлете и заявку. Я попробую Вас с ними связать, в первую очередь с Громовым, которого я часто вижу. Он человек понимающий. Совершенно не ручаюсь, что из этого что-нибудь выйдет, но надо пробовать.

Вообще же не сердитесь за долгое молчание и пишите. Впредь буду отвечать сразу.

Жму Вашу руку. Привет Влад. Дав.⁷

Л. Гинзбург

¹ Рукопись большой статьи Б. О. Кормана, в сокращенном виде опубликованной в Учен. зап. Борисоглеб пед. ин-та (1956. Вып. I. С. 81—98) под названием «К вопросу о формировании лирического стиля Н. А. Некрасова».

² Гинзбург Л. «Былое и думы» Герцена Л.: ГИХЛ, 1957. 373 с

³ Борис Михайлович Эйхенбаум (1886—1959) — глава так называемой формальной школы (вместе с Ю. Н. Тыняновым, В. Б. Шкловским). Л. Я. Гинзбург считала себя ученицей Б. М. Э, слушая его лекции и занимаясь в его семинаре в Институте истории искусств (в 1922—26 гг.).

⁴ Павел Петрович Громов (род. в 1914 г.).

⁵ Исаак Станиславович Эвентов (род. в 1910 г.).

⁶ Дмитрий Евгеньевич Максимов (1904—1987).

⁷ Владимир Давыдович Днепров (1903—1991) — теоретик и историк литературы. Окончил в 1929 г. Институт красной профессуры. Репрессирован в 30-е годы, амнистирован в 1954 г., после чего вскоре присехал в Борисоглебск.

Дорогой Борис Осипович!

Спасибо Вам за интересный оттиск¹.

Замечания и соображения у меня совершенно частные, о которых лучше поговорить при личной встрече. Надеюсь, она все же состоится. Собираюсь послать Вам Вяземского, вышедшего под моей редакцией и с моей статьей в Большой серии Библиотеки поэта². Сердечно Вас поздравляю с рождением сына³ (простите — с этого следовало начать). Поздравляю и с сохранением борисоглебской кафедры⁴; благодаря Вам и «Днепрову»⁵ она пользуется в литературоведческих кругах наилучшей репутацией.

Я все же осуществила свое намерение и провела нынешним летом два месяца в деревне, чудесной деревне. Нашла я эти благословенные места под Москвой. Отдохнула хорошо. Сейчас отдых выветрился. Занимаюсь уточнением своих новых замыслов, еще аморфных.

Кроме того читаю сейчас тот самый роман, который еще не читал Ваш сын⁶. Читаю его с более спокойным духом, чем это могло быть, потому что уже известно, что номер не удался. Автор попал не в ту точку — что только что обнаружилось. До Ваших мест веяния доходят с запозданием, — но оно именно так. Оно даже успело отразиться в последней программе капустника Ленингр. отд. Союза писателей, коего премьера состоялась вчера, я на ней присутствовала.

Если вы будете писать Ир. Мих.⁷ и хотите, чтобы письма скорее доходили, пишите ей по московскому адресу: Москва Г-34, Савельевский пер. 2/8 кв. 22.

Желаю Вам удач, во всех направлениях.

Л. Г.

¹ В 1958 году были опубликованы две работы Б. О. Кормана с постановкой теоретических проблем: Многоголосье в лирике Н. А. Некрасова//Учен. зап. Борисоглеб. пед. ин-та. Борисоглебск, 1958. Вып. 4. С. 21—39; Прямая речь в лирике Н. А. Некрасова//Учен. зап. Борисоглеб. пед. ин-та. Борисоглебск, 1958. Вып. 5. С. 75—100. Очевидно, одну из этих работ Б. О. и отправил Лидии Яковлевне в виде отдельного оттиска.

² П. А. Вяземский//П. А. Вяземский. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1958. С. 5—44.

³ Речь идет о Леониде, младшем сыне Б. О. Кормана; род. 8 сентября 1958 г.

⁴ В те годы Борисоглебский пединститут находился под угрозой закрытия. Б. О. Корман и его жена, преподаватель высшей математики, жили в тревоге, боясь лишиться работы.

⁵ Днепров — это псевдоним, который тогда при участии Б. О. Кормана выбрал себе В. Д. Резник. Очевидно, поэтому Лидия Яковлевна поставила кавычки

⁶ Имеется в виду роман В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956). Возможно, из осторожности чтение романа приписывается мальчику, старшему сыну Б. О. Илье (род. 17 февраля 1947 г.).

⁷ Ирина Михайловна Семенко (1926—1987) — дочь репрессированного и расстрелянного в 1937 г. известного украинского поэта М. В. Семенко (1892—1937); близкий друг Л. Я. Гинзбург, некоторое время жившая у нее в Ленинграде; вышла замуж за возвратившегося из ссылки Е. М. Мелетинского. Личное знакомство с Б. О. Корманом, состоявшееся на квартире у Л. Я. Гинзбург, относится к зиме 1959/60 гг. Сохранилась общая фотография (Б. О. Корман, В. Д. Днепров, И. М. Семенко).

3.

17/XII-58

Дорогой Борис Осипович!

Кажется, уже стало традицией (дурной традицией), что я начинаю свои письма с извинений за долгое неписание. Надеюсь, что Вы не сделаете из этого никаких выводов и не перестанете посылать мне свои статьи.

Я сейчас в Комарове, взяла на месяц путевку. Собралась со всеми мыслями, в частности — с мыслями о Вашей статье «О драматизации...»¹. В сопоставлении Некрасова и Тютчева много умного и верного. Местами очень тонкий и конкретный анализ. Не совсем мне ясно — как понимать «заметки»? В том ли смысле, что это для Вас еще заготовки, материал для будущей работы, или это обозначение жанра статьи, которую Вы мыслите как относительно готовую для печати? В этой готовности я сомневаюсь.

Наиболее сырыми, недосказанными представляются мне те общие положения, предпосылки, без ясной формулировки которых окажется зыбким и Ваш конкретный анализ, несмотря на его ясность.

Прежде всего вы совсем обходите вопрос о малых эпических формах, трактуя все малые формы Некрасова как лирику. Я согласна с тем, что малая стихотворная форма глубоко и принципиально отличается от большой (поэмы), что ее связи, соотношенность с чистой лирикой гораздо теснее. И все же и в самой системе Некрасова нельзя игнорировать различие между лирикой как прямым, непосредственным самораскрытием авторского сознания и стихотворными повестями, новеллами, в которых рассказаны судьбы разных людей.

Стилизованную балладу сменяет стихотворная новелла, кратчайшая повесть о современном человеке. И удивительные ее образцы дал Лермонтов — удивительнейший из всех — «Завещание», которого Вы не упомянули в этой связи. Между тем «Завещание» — чудо драматизации, хотя и в монологической форме.

Применительно же к сборнику Некрасова, мне кажется, необходимо сказать о дифференциации и о соотношенности между началом лирическим и малой повествовательной формой. Вы это делаете в другой связи, но это необходимо и для сопоставления некрасовской и тютчевской драматизации. Ведь многие из столь правильно установленных Вами различий восходят к тому, что у Тютчева мы всегда имеем дело с чистой лирикой (при всех включенных в нее «сценах»), а у Некрасова — порой с явлениями другого (эпического) порядка. То, что Вы говорите о характерах в некрасовской лирике, связано и с этой проблемой и с переключкой поэзии Некрасова с современной ей прозой. Для Тютчева вопрос так не ставится. Вы же безоговорочно сравниваете лирику Тютчева и лирику Некрасова.

Отмечу попутно, что некрасовская героиня не всегда униженная и оскорбленная. Дело не всегда в этом. Героиня «Мы с тобой бестолковые люди..» и т. п. — не «униженная». Это Авдотья Панасва; дело не в биографическом преломлении, а в социальном типе. Она не бедная, не униженная, но она разночинка, женщина новой эпохи. Это тоньше и труднее показать, чем когда героиню бьет грозный муж и она ходит в лохмотьях. Авдотья, вероятно, одевалась у лучших французских портных. Не биографическая Авдотья, а та, которую он воплотил в лирике. И в то же время она плебейка и разночинка. Это-то все и замечательно.

Смущает меня Ваша последняя глава. Тут уже жанр «заметок» Вас подвел. Ибо этим замечочным путем установить историческую традицию, даже в общих чертах, не удалось. Получился случайный подбор. Почему именно Батюшков—Пушкин? А Лермонтов, а Баратынский с такой, например, вещью, как «Любовным, нежным языком Я искушал ее сначала..» (возможно, что переврала цитату)². Соображения, высказанные в последней главе, производят впечатление крайней торопливости и схематичности. Если будете печатать статью (что приветствую), печатать последнюю главу решительно не советую в таком виде. Тут надо еще подумать.

Со мной в Комаровском Доме писателей пребывает Д. Е. Максимов. Он сам как-то о Вас заговорил, не зная о наших с Вами добрых отношениях. Очень Вас хвалит. Сказал, что Ваши работы о Некрасове — одни из самых лучших, какие он знает. Я также Вас хвалила, натурально.

Рукопись Вашу вышлю Вам скоро. Писать можно мне по ленинградскому адресу. Не соберетесь ли наконец в Ленинград?

Напишите, что Вы думаете о моих замечаниях.

Жму руку.

Л. Г.

¹ Рукопись статьи, позднее переработанной и опубликованной: Некрасов и Тютчев: заметки//Некрасовский сборник. III. М.; Л.: Наука, 1960. С. 208—222.

² У Баратынского:

Сердечным нежным языком

Я искушал ее сначала

(Стихотворения Поэмы М.: Наука, 1982. С. 35)

4.

13 июля 1959 г.

Дорогой Борис Осипович!

Через два дня собираюсь уехать отдохнуть на Украину. Предполагаю вернуться к сентябрю.

Итак, возможно, что Вы покинете Борисоглебск¹, не знаю даже, застанет ли Вас это письмо. Хочется думать, что сейчас Ваше здоровье и обстоятельства лучше, нежели в тот момент, когда Вы мне в последний раз писали. Все это архи-грустно. Помните, однако, что одного Вы достигли твердо: Вы завоевали уже место в нашем литературоведении, во всяком случае — в ленинградском. Бор. Як., Максимов, Рейсер² — все очень Вас ценят и на Вас рассчитывают. Как жаль, что Вы совсем перестали здесь у нас появляться.

Надеюсь все же, что мы с Вами увидимся и подробно поговорим о лирическом и эпическом. Сейчас отзовусь на Ваше письмо очень кратко. Думаю, что скорее всего правы Вы, а не я. То, что Вы говорите о новом, социальном лирическом сознании, о новой интимности, в высшей степени интересно и плодотворно. Но ведь об этом и надо было писать (тогда и возражений бы не было), ведь в статье у Вас этого нет. Нег там у Вас и проблемы дифференциации лирики Некрасова, деления ее на несколько типов. Если мои возражения подвигли Вас на уточнение этих формулировок, то они свое дело сделали.

Замечу еще, что я не имела в виду призывать Вас к педантическим и заведомо тщетным попыткам устанавливать непрерываемую грань между лирическим и малыми эпическими формами. Но я считала, что нельзя пройти мимо такого явления, как стихотворная новелла на современном поэту материале. Другое дело, что нужно найти специфику этой стихотворной «новеллы». К чему Вы сейчас и стремитесь.

Надеюсь завершить этот разговор когда-нибудь лично. Напишите, как складываются Ваши дела.

Жму Вашу руку.

Л. Гинзбург

¹ В 1959 году снова остро стоит вопрос о закрытии института, и Б. О. Корман озабочен поисками нового места работы.

² Борис Яковлевич Бухштаб, Дмитрий Евгеньевич Максимов, Соломон Абрамович Рейсер.

5.

13/IX-60

Дорогой Борис Осипович!

Очень перед Вами виновата. Обстоятельства у меня были вот какие:

До самого лета я была в состоянии авральной работы. Летом я приходила в себя, а под конец лета разболелась (злоупотребив солнцем и водой). Я совсем не в состоянии была заниматься ничем умственным. Только сейчас начинаю собираться с мыслями. Все это должно Вам объяснить, почему я не написала и сейчас еще не пишу Вам по поводу двух Ваших статей (рукописной и печатной)¹. Надеюсь, что в ближайшем будущем я смогу это сделать. Посылаю Вам мою рецензию на книгу Б. В. Томашевского².

Недавно вышел сборник с необыкновенно длинным и неудобозапоминаемым заглавием: «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы». Там есть моя статья³, которой я дорожу. Там же огромная (7 листов) статья Берковского⁴ о «Повестях Белкина».

Достали ли Вы его? Если нет, напишите; я постараюсь Вам прислать. Оттисков Гослитиздат не дает.

Жму Вашу руку.

Спасибо Вам за турецких поэтов; очень хорошо⁵.

Л. Гинзбург

¹ Некрасов и Тютчев, заметки//Некрасовский сборник. III. С. 208—222

² Стих и язык [Рец. на кн.: Б. В. Томашевский Стих и язык М.; Л.: Гослитиздат, 1959//Русская литература. 1960 № 2. С 226—231].

³ О проблеме народности и личности в поэзии декабристов//О русском реализме XIX века и вопросах народности. М.: Худож. лит., 1960. С 52—93.

⁴ Наум Яковлевич Берковский (1901—1972).

⁵ Современная турецкая поэзия. М., 1958.

Б. О Корман был настолько увлечен эгими стихами, что организовал в Борисоглебском пединституте вечер поэзии, в котором участвовали и он сам (читал стих Н. Хикмета «Жил великан с голубыми глазами.»), и его друзья — преподаватели Л. Л. Касаткин, В. И. Свицов, и студенты-филологи.

6.

6/XII-62

Дорогой Борис Осипович!

Очень хотела бы с Вами увидеться. Мне обязательно нужно в течение зимы выбраться за город недели на две, по крайней мере. После лета, проведенного в Тарусе, у меня там появились доброжелатели, которые очень зовут приехать зимой. Я подумывала даже проделать это в декабре, но оно не получается. Поэтому может случиться, что я уеду из Ленинграда именно в январе, когда Вы собираетесь на конференцию (не знаю ее сроков). Жаль, если мы разминемся. Но все это еще не наверное и никак не решено.

Есть ли у Вас «История романа»?¹ Там у меня глава о «Былом и думах», частью повторяющая мою книгу, частью новая. Если нет у Вас этого тома, то имеются у меня отски.

Все, что Вы пишете о Вашей работе (перечисление тем), — очень для меня интересно и близко к тому, чем я сейчас занимаюсь. Не помню, писала ли я Вам о том, что «Сов. писатель» заключил со мной договор на книгу о лирике². Она должна быть полутеоретическая-полуисторическая. Историческая часть сосредоточена на двух моментах — 1820—30 гг. и рубеж XIX-XX вв. — символисты, Блок, Анненский. Как видите, новая для меня сфера и во всех отношениях трудная, но без этого теория сейчас не получается. Облегчает мое положение то, что многе, хотя и более поздние, звенья XX века я воспринимала в свое время читательски как современник. Первая половина будет в значительной мере сделана на уже написанных статьях.

Задержался и совсем не движется московский сборник, посвященный В. М. Жирмунскому³. Там у меня наиболее теоретическая статья. В ней ссылаюсь на 5 Ваших работ (я Вам говорила об этом). В принципе издавать его (сборник)

решено (это было под сомнением), так что, может быть, над ним уже работают.

IV Пушкинский сборник со статьей «Пушкин и лирический герой русского романтизма» (мне кажется, Вы ее читали в рукописи) как будто скоро должен выйти⁴. Сообщаю обо всех этих моих авторских делах, т. к. знаю, что эти работы Вас интересуют.

Если мы разминемся, — к величайшему сожалению, — то Вы оставьте мне Вашу рукопись.

Пишите о своей работе, планах, здоровье.

Жму руку.

Л. Гинзбург

¹ «Былое и думы»//История русского романа: В 2 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 1. С. 583—607.

² О лирике. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. 381 с.; 2-е изд. доп. Л.: Худож. лит., 1977. 412 с.

³ О традиционном и нетрадиционном словоупотреблении в лирике//Проблемы сравнительной филологии: Сб. статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.; Л.: Наука, 1964. С. 467—483.

⁴ Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 140—153.

7.

15/XII-64

Дорогой Борис Осипович!

Получила книгу¹. Горячо Вас поздравляю. Все это выглядит монументально, солидно и при том интересно — редкое сочетание. Впоследствии напишу подробнее. Сейчас некоторые практические вопросы: Каковы способы распространения тиража? Сообщите **точно** — куда и в какой форме должны писать люди, желающие выписать книгу? Сообщите мне сразу же, как могут Ваши ленинградские друзья помочь Вам в этом деле. Что вообще предпринимается для распространения тиража? Б. Я.² читает уже книгу, поговаривает о рецензии. Подумаем о «Вопросах» и о «Русской литературе»³.

Надеюсь, Вы не забыли послать экземпляры Б. Ф. Егорову⁴.

Пока на этом кончаю. Дайте знать поскорее. Привет.

Л. Гинзбург

¹ В издательстве Воронежского ун-та вышла монография Б. О. Кормана «Лирика Некрасова» (Воронеж, 1964. 390 с.), защищенная в качестве докторской диссертации в Ученом совете ЛГУ в 1965 г.

² Борис Яковлевич Бухштаб.

³ Речь идет о журналах «Вопросы литературы», «Русская литература», издаваемых (соответственно) в Москве и Ленинграде.

⁴ Борис Федорович Егоров (род. в 1926 г.) в течение ряда лет работал в Тарту, на кафедре Ю. М. Лотмана. С Б. О. Корманом познакомился в 1958 г. (см. об этом подробнее: Б. Ф. Егоров. Слово о Б. О. Кормане // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993. С. 5—10). Участвовал в межвузовской научной конференции по проблеме автора в Борисоглебске (1967 г.). В апреле 1983 г. по приглашению Б. О. Кормана (но, увы, после его внезапной кончины) читал спецкурс по истории критики в Удмуртском университете. Выступал на первых Кормановских чтениях, неофициально организованных учениками Б. О. и проводимых затем ежегодно.

8.

24/V-65

Дорогой Борис Осипович!

Я еще не поблагодарила Вас за дублет Некрасова¹. По-сылаю некоторые из тех стихов, о которых шла речь. Б. Я. говорил мне, что рецензия уже как будто бы идет в набор².

Напишите мне о себе и о получении стихов³.

Жму Вашу руку.

Л. Г.

* * *

Ложусь на землю у огня,
и в жилах сон течет.
И затекает у меня
одно плечо.

И затихает звон в ушах,
и сердце тает.
И вся из угольков душа
к рассвету затухает.

И пальцы у меня в смоле,
и дождь за ворот льет...
И так удобно на земле,
что впору стать землей.

Дожди

Дожди приходят заполночь,
как сны — с попутным ветром.
Дожди приходят с запада
и льют свои приветы.

Дожди шумят, шаманят,
дымятся над рекою
И словно кто-то машет
белесою рукою

И словно где-то шепот —
подслушивать нет мочи!
А дождик только шлепает,
как будто и не мочит,

а просто что-то мямлит
во сне и наяву
Теперь живу дождями,
слухами живу.

* * *

Мое свидание Свидание
Мое короткое видение!
Припомнится обида давняя,
потянется беседа дельная

И что мне, что мне нынче светится,
белеет снегом за окном?
И нам ли, нам ли нынче свидеться?
Ты с кем сегодня заодно,
мое свидание случайное,
бессмысленное торжество!
Мое бессонное, печальное
Когда случится час шестой,
стекло морозное оттает
(а мне бы только не отчаяться!),
мое свидание светает
Кончается

* * *

Мне дали имя, оказалось — слог!
Тверди невнятный слог от имени большого.
А кроме этой родины, дружок,
что ты еще имеешь за душою?

* * *

Душе моей — все не уйти
Все ходит за тобою тенью
То прорастет в твои груди
и залпечет, как растенье

То бродят — стужа нипочем,
то ежится, смотреть нет мочи
На подоконнике — бочком,
и всхлипывает среди ночи

Обидой темной палита,
чуть тронь — тебе же перельется
А говорят — могла летать,
а говорят — из перелетных

Слежу за нею не дыша,
замерзнет, глупая, зимою
Я ухожу, моя душа
Я ухожу, летя за мною

* * *

Когда брожу я по лесу зимой
и чувствую всю тяжесть снега,
я знаю, что и мне самой
еще случится так стоять И с небом

беседовать И солнечным лучом
меня сразит И спеленает светом
И не пошевелить плечом,
и не поднять отяжелевших веток!

По моему лицу струится ветер
и заговор нашептывает свой
А я согласно киваю головой

* * *

Дружок, разлуки скорой не тан!
Подаром сердце рушится и тонет
Ты уезжаешь Поезда твои
сама спускаю медленно с ладони

И остаюсь Пустею и сутулюсь,
сливаюсь телом с тенью фонаря
Сто окон поджигаю, сожню улиц
тебе вдогонку разряжаю я

Мои пустые площади летят
и возвращаются, сшибаясь лбами
Изгиб канала, как изгиб локтя
Еще вернешься, припадешь губами!

Живую воду из морщинок пьешь,
ведь мне Нева — бессмертная аорта!
Мне дали сердце — оказалось остров,
и ты на этом острове живешь

Я стукну голой веткою в твой дом.
Как ты живешь и сухо и тепло,
когда такая сырость за окном.

Я прихожу в сыром пальто, снимаю
берег и туфли, отряхаю шарф...
Спроси о чем-нибудь — я все еще немая.

Я с улицы, я шла промокшим садом,
косым дождем, поспешным и летучим.
Пройдем же в комнату и сядем.

И ты берешь в ладони мои щеки,
ты ждал меня в своей домашней куртке,
ты ждал, пока входною дверью щелкну.

И как сухая травка шелестит
навстречу мне твой серенький рукав,
и время приближается к шести.

И я киваю головой на что-то: — ладно!
Твоя погода я, твоя прохлада...

¹ О каком «дублете» идет речь, нам выяснить не удалось.

² Рецензия Б. Я. Бухштаба на «Лирику Некрасова» Б. О. Кормана не была опубликована.

³ Авторство стихов нами не установлено.

9.

23/XI-69

Дорогой Борис Осипович!

Виновата! Не ответила Вам своевременно на письмо, не поблагодарила за присылку «Проблемы автора»¹. Есть у меня, однако, серьезные смягчающие обстоятельства. Дело в том, что мой дом переходит Управлению Окт. жел. дороги и взамен моих комнат я получаю однокомнатную квартиру. Все это началось еще в августе и поглощало все время и энергию.

В сборнике все же прочитала то, что интересовало меня: Ваши статьи, конечно. Что касается эмоционального тона, то у меня нет уверенности в точности самого термина. Тут еще нужно решить, какую роль играет в искусстве эмоция. М. б., эти сомнения субъективны и связаны с тем, что для меня лично искусство не эмоциональная деятельность (эмоция ее сопровождает), а познавательная.

Вы пишете о неромантичности Жуковского и о том, что я была права, Но это не я придумала, и очень справедливо об этом говорит Веселовский². Замечу еще, что обращение к великим ценностям происходит не только на поздней стадии романтизма, но составляет самую суть романтизма и было присуще ему всегда, начиная от иенских романтиков.

Очень грустно, что у Вас все продолжают неувязки³, о которых Вы пишете.

Пишите мне, пока по старому адресу.

Эмилии Михайловне привет. Всего Вам доброго.

Л. Гинзбург

¹ Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. науч. сб./ Отв. ред. Б. О. Корман. Воронеж, 1969. Вып. 2. 189 с. Первый выпуск «Проблемы автора» (Воронеж, 1967. 84 с.) был приурочен к межвузовской научной конференции в Борисоглебске. В качестве докладчиков и почетных гостей на ней присутствовали Б. Я. Бухштаб, Л. Я. Гинзбург, Я. С. Билинкис, Б. Ф. Егоров, И. В. Столярова — из Ленинграда, А. П. Чудаков — из Москвы, В. Б. Катаев — тогда еще из Челябинска, В. П. Скобелев, А. Б. Ботникова, В. А. Свительский из Воронежа, Л. М. Мкртчян из Еревана и др.

² А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918.

³ Неустойчивость статуса Борисоглебского пединститута и безуспешные попытки Б. О. Кормана найти себе место в Воронежском университете. После опубликования в 1964 г. «Лирики Некрасова» и защиты Б. О. Корманом докторской диссертации воронежские ученые А. Б. Ботникова, З. Я. Анчиполовский и В. П. Скобелев тщетно пытались добиться перевода Б. О. в Воронеж, чему препятствовали официальные власти и профессура ВГУ.

10.

24.4.70

Дорогой Борис Осипович!

Спасибо Вам за «Сборник материалов»¹. О Вашем Фете трудно, конечно, судить в столь кратком изложении. Во всяком случае это интересно. Верно, что система Фета невозможна без разрушения гармонической точности, без всех этих сдвигов; для него даже существенна бенедиктовщина, через которую он прошел.

Что касается конкретных наблюдений, то следует учесть, что оксюморонные сочетания (сладостные слезы, горькая услада и т. п.) существовали и раньше. Существовали они и в поэтике русской элегической школы, но имели там **привычный** характер. Следовательно, надо подчеркнуть именно специфику подобных сочетаний у Фета.

Еще одно частное соображение по поводу стихотворения «Одна звезда...» В цитированных Вами строках речь идет не об оковах как таковых, но об оковах любви. Следовательно, можно ли тут говорить о том, что второй элемент сам по себе «обозначает нечто несомненно дурное»? «О дева-роза, я в оковах, Но не стыжусь своих оков...» И в том же стихотворении: «В неволе сладостной...» Это Пушкин писал в 1824 и вполне еще в стиле гармонической точности. Словом, нужны еще какие-то уточнения. Возможно, что в Вашем полном тексте они есть. В столь кратких конспектах все всегда выглядит схематичнее.

Хорошо, что Вы, несмотря на все хлопоты и волнения, много и продуктивно работаете. Работаю много и я, хотя мне уже давно следовало бы отдохнуть. М. б., в шестом номере «Вопросов» будет моя статья², Но я не совсем в этом уверена.

К новой квартире я привыкла. Весной тут должно быть много зелени, но пока еще холодно.

Всего Вам доброго. Эмилии Михайловне привет.

Л. Гинзбург

¹ Сборник материалов по итогам научно-исследовательской работы за 1968 г. (Борисоглебск, 1969) со статьей Б. О. Кормана «Из наблюдений над поэтической семантикой Фета» (с. 66—68).

² Гинзбург Л. О документальной литературе и принципе построения характера // Вopr. лит. 1970 № 7. С. 62—91.

11.

21.VII.72

Дорогой Борис Осипович!

Последняя Ваша бандероль с калининградским «Некрасовским сборником» дошла до меня совсем недавно, когда я вернулась из Коктебеля, где отдыхала. Почти одновременно с Вашими заметками прочитала в № 6 «Вopr. лит.» статью Бахтина «Слово в поэзии и слово в прозе», где он утверждает, что поэзия исключает полифонию. Ваши работы о Некрасове свидетельствуют о другом. Но как-то учесть его точку зрения, очевидно, нужно, хоть и не принимая ее. М. б., это и есть в Некрасове «прозаическое» начало? К «чистой» лирике многое в теории Бахтина применимо, но он не говорит об эпосе, о «ролевой» лирике, которой занимаетесь Вы.

Желаю Вам и Эмилии Михайловне хорошего отдыха.

Ваша Л. Гинзбург

21.IX.72

Дорогой Борис Осипович!

Ваше письмо дошло до меня с запозданием, т. к. с конца августа я нахожусь в Комарове. 25.IX должна уже вернуться в Ленинград

Все, что Вы пишете по поводу статьи Бахтина, интересно и, очевидно, справедливо. Я как-то это до конца еще не подумала.

Вышел недавно четвертый номер «Известий» отд. литерат. и языка Ак. Наук с куском моей статьи о Мандельштаме.¹ Пока, к сожалению, не имею возможности послать Вам, т. к. журнал невозможно достать. Мне прислали из Москвы несколько экз., но все они имеют сугубо деловое назначение. Оттиски будут, но дают они их через несколько месяцев. Постараюсь устроить что-нибудь для Вас пораньше. А пока мне хотелось бы, чтобы Вы ее прочитали. Вероятно, какая-нибудь из ижевских библиотек (м. б., Ваша, институтская) журнал получает. Первую часть статьи я основательно сократила, третью отбросила. Подробнее, почти без сокращений, представлен средний период. Но «Известия» и так дали мне места больше, чем для них обычно.

Желаю Вам и впредь сохранять бодрость и Вашу прекрасную работоспособность и, главное, способность мыслить.

Эмили Михайловне привет.

Ваша Л. Гинзбург

¹ Пустика Осипа Мандельштама // Известия АН СССР Серия лит. и яз., 1972 Т 32, вып 4 С 309—326 Позднее перепечатана в полном варианте в сб Гинзбург Л. О старом и новом Статьи и очерки Л. Сов писатель, 1982 С 245—301

29.XII.73

Дорогой Борис Осипович!

Очень, очень давно Вам не писала. Но много месяцев я была в невыразимом цейтноте. Я занималась переработкой и расширением моей книги «О лирике», которая переиздается. М. б., Вы об этом знаете из плана «Советского писателя». В декабре книга сдана и пошла в производство. Есть надежда, что выйдет в первой половине 74-го. Там довольно много но-

вого, особенно по части XX века. Заказали ли ее Ваши магазины? Пока еще сделать заказ не поздно. Вам-то книгу, разумеется, пришлю.

Большое спасибо за Вашу статью из ОЛЯ¹. Я уже раньше прочитала ее в журнале. Как всегда в Ваших статьях, в ней для меня много интересного. Мне только кажется, что Вы в данной связи чрезмерно превознесли Виноградова. «Стиль Пушкина», конечно, из лучших его стилистических работ. Превосходна глава о «Пиковой даме» (в более полном виде она во «Временнике»² № 2). Но в целом удачнее всего первая половина книги, где он, надо сказать, во многом отпирывался от идей Тынянова. О позднем Пушкине, по-моему, менее удачно. В частности, его определения реализма, на которые Вы ссылаетесь.

Когда Гуковский говорил о реализме как социально-исторических определениях человека, то понятно, какие процессы к этому вели. Но почему реализм — это множественность стилей (кстати, о множественности стилей у Пушкина говорил тот же Гуковский, но в другой связи)?

Реализм — скорее выход из стилей в их прежнем понимании, а не их умножение, как это получается у ВВВ³.

Мои возражения относятся, таким образом, не к Вам, а к Виноградову.

Знаете ли Вы рецензию на мою «Прозу», которую Ботникова поместила в воронежских «Вопросах литературы и фольклора»?⁴ Я очень ею довольна. И написала ей по этому поводу.

Дорогой Борис Осипович! Будьте и в 1974-ом столь же деятельны и увлечены работой. Вам и Эмили Михайловне — наилучшие мои пожелания здоровья и успехов. Напишите, как идет Ваша университетская работа. Как Ваши студенты? С Новым годом!

Л. Гинзбург

¹ Корман Б. О. Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1973. Вып. 3. С. 209—222.

² Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР [Вып.] 2. М.; Л., 1936.

³ Виктор Владимирович Виноградов (1895—1969).

⁴ Алла Борисовна Ботникова — воронежский ученый, специалист по истории зарубежных литератур; автор рецензии на монографию Л. Я. Гинзбург «О психологической прозе» (Л.: Сов. писатель, 1974) в сб. «Вопросы литературы и фольклора» (Воронеж, 1969).

Дорогой Борис Осипович!

Спасибо Вам и Эмили Михайловне за поздравление. Желая Вашему семейству всего самого доброго в Новом году! Жаль, что Ваш приезд в Л-д откладывается. Рада, что у Вас, как всегда, много замыслов и свершений. Продолжайте в том же роде.

Вы пишете, что в типографии учебное пособие с отрывком из моей статьи 30-х гг. («К постановке...») ¹. Помнится, я там резко полемизировала с Благим ². Сейчас я с ним в добрых отношениях и благодарна ему за напечатание статьи о Мандельштаме ³. Если что-нибудь из полемики попало в Ваш «отрывок» и можно это еще снять в корректуре, то сделайте это, пожалуйста.

Только что мы тут отмечали 70-летие Б. Я. ⁴

С Новым годом! Ваша Л. Гинзбург.

¹ Образцы изучения текста художественного произведения в трудах советских литературоведов. Вып. I. Эпическое произведение: Учеб. пособие/Сост. Б. О. Корман. Ижевск, 1974. 128 с.

В пособие вошли фрагменты из работ М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Г. А. Гуковского, В. Д. Днепрова, Я. О. Зунделовича, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана и др., в том числе и отрывки из работ Л. Я. Гинзбург. В письме речь идет о статье: К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе//Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936. Вып. 2. С. 148—182.

² Дмитрий Дмитриевич Благой (1893—1984).

³ См. прим. к письму 12.

⁴ Борис Яковлевич Бухштаб родился 5(18) декабря 1904 года.

Дорогой Борис Осипович!

Сердечно благодарю за «Образцы изучения текста» ¹. Мне и себя приятно видеть в столь хорошей компании. Борис Яковлевич ² говорил мне, что сборник имеет успех.

Восхищаемся Вашей энергией в деле издательских мероприятий, как и в личной Вашей работе.

То, что Лотман ³ «ратует за учет исторического контекста», меня как раз* не удивило. Он, собственно, всегда это теоретически признавал, хотя не всегда применяет практически.

Я же довольна, что он делает подобные декларации, т. к. мне очень бы не хотелось, чтобы моя статья в Литгазете была воспринята как против него направленная⁴.

Не потому, что не о чем с ним полемизировать (напротив того), но потому что охотников полемизировать достаточно, и мне незачем умножать этот хор.

Предполагаю отдыхать летом на даче под Москвой, вместе с Ириной Мих.⁵ Надеюсь выехать в начале июля.

Примите самые добрые пожелания — Вам и Эмилии Михайловне.

Л. Гинзбург

¹ См. прим. 1 к письму 14.

² Б. Я. Бухштаб.

³ Юрий Михайлович Лотман (1922—1993). Позиция Л. Я. Гинзбург в отношении тогдашних полемик в официальной печати была близка Б. О. Корману. А разнонаправленность научных поисков не могла быть препятствием взаимоуважению: Б. О. Корман всегда проявлял интерес к трудам Ю. М. Лотмана (включил фрагменты из его работы в «Образцы изучения текста»), а Ю. М. Лотман в 1982 г. начал свое выступление в качестве оппонента от Совета ТГУ на защите канд. диссертации Д. И. Черашней следующими словами: «Борис Осипович Корман создал в нашей науке новое направление, и сегодня мы обсуждаем одну из работ этого направления».

⁴ Гинзбург Л. Двойная задача // Лит. газета. 1975. 14 мая. № 20.

⁵ См. прим. 7 к письму 2.

16.

3.XII.75

Дорогой Борис Осипович!

Давно я Вам не писала. Лето я провела под Москвой вместе с Ириной Мих. Вернулась во второй половине сентября. И тут началась непрерывная череда каких-то дел — так называемых «неотложных». До сих пор не распуталась.

Среди всего этого с удовлетворением прочитала Ваш отклик о Козлове¹. В принципе все это кажется мне убедительным и интересным.

Есть у меня попутное замечание по личному поводу. На стр. 45 Вы цитируете меня в связи с проблемой «поколений» и «движения русской литературы к романтизму». Но я имела в виду не поэтические поколения вообще, а поколения декабристов. Но это, конечно, не столь уж существенно — для Вашей статьи и Вашей концепции.

Хорошо, что Ваш сын благополучно прошел в университет.

Передайте привет Эмилии Михайловне. Желаю Вам и впредь работать все с той же энергией и целеустремленностью.

Ваша Л. Гинзбург

¹ Авторское сознание в лирической системе И. И. Козлова: Из истории русского романтизма//Науч. докл. высшей школы. Филол. науки. 1975. № 4. С. 35—46.

17.

29.III.76

Дорогой Борис Осипович!

Непростительно поздно благодарю Вас за «Проблему автора» и за Вашу превосходную, умную рецензию на «Лирику»¹. Не писала сразу, потому что некоторое время болела, а главное, почти месяц была в Москве. На днях только вернулась.

Сборник в целом производит очень хорошее впечатление. И это, не сомневаюсь, во многом Ваша заслуга. Вы организовали, целенаправили интересы этих способных людей.

В рецензии Вы коснулись действительно главных проблем книги, нашли к ним правильный ключ. Но вот «традиционно поэтические слова» новейшей лирики хочу все же защитить. Ведь речь идет не обязательно о возвышенном, но прежде всего об освященном вековым употреблением, имеющем глубокие корни. А это Вы найдете и в стихотворении «Мы с тобой на кухне...»² Это и хлеба каравай, и нож, которым его режут, и словосочетание «до зари...» Все это вместе с примусом и керосином; и без этого, как и без керосина, стихотворение не живет. А тем более поэтическая система в целом.

«О лирике» переводят сейчас в ГДР.

Вашу статью в сборнике «Опыт описания лит. родов...»³ прочитала с большим интересом; сейчас о ней не пишу, т. к. надо подумать об этом. Это конспект, охватывающий очень многое. В том числе такое, к чему у меня нет продуманного отношения. Если проясню для себя, напишу.

Буду рада, если напишете о себе. Еще раз спасибо за рецензию.

Ваша Л. Гинзбург

¹ Проблема автора в художественной литературе/Отв. ред. Б. О. Корман Ижевск, 1974. Вып. I (V). 232 с.

История и теория в книге о лирике [Рец на кн: Гинзбург Лидия. О лирике. 2-е изд. Л., 1974]//Там же С. 225—230

² Стихотворение О. Мандельштама «Мы с тобой на кухне посидим..» (1931).

³ Опыт описания литературных родов в терминах теории автора// Проблема автора в художественной литературе Ижевск, 1974. Вып. I. С. 219—224.

18.

14.5.77

Дорогие Эмилия Михайловна и Борис Осипович!

Очень была тронута Вашим поздравительным письмом. Я их получила довольно много. Но то, что написал Б. О. о своем научном пути, связывая его с моими работами, особенно для меня ценно. И я рада, что смогла способствовать формированию такого серьезного ученого, чьи работы так прочно и неотъемлемо вошли уже в нашу науку¹.

От своего юбилея я уезжала в Москву. Но там у Ир. Мих. мы все же его камерным образом отметили.

Не успела я вернуться, как Центр. Дом литерат. (ЦДЛ) пригласил меня выступить на вечере воспоминаний об Ахматовой, кот. они организовали в конце апреля. Я опять поехала в Москву, о чем не жалею.

Из своего московского выступления сделала маленькое эссе (около 7 стр.), которое, может быть, будет принято московским «Днем поэзии»².

Еще раз спасибо. Пишите о себе подробнее.

Ваша Л. Гинзбург

¹ 5(18) марта 1977 года Лидии Яковлевне исполнилось 75 лет. Юбилей «камерным образом» отметили в доме Ирины Михайловны Семенко и Елсазара Моисеевича Мелетинского.

² Гинзбург Л. Ахматова (Несколько страниц воспоминаний)//День поэзии, 1977. М.: Сов. писатель, 1977. С. 216—217. Расширенный вариант статьи вошел в кн.: Гинзбург Л. О старом и новом. С. 328—333.

19.

30 апреля 78 г.

Дорогой Борис Осипович!

Спасибо за «Лирику Некрасова», и поздравляю Вас сердечно с ее выходом, с благополучной развязкой этого мучительного процесса¹.

Первое издание книги мне хорошо знакомо, поэтому сразу могла заметить и оценить то новое, что обогатило ее во втором издании.

Что касается приложения в виде статьи из ОЛЯ², то статья эта при малом размере отличается чрезвычайной насыщенностью и концентрированностью многих важных соображений.

Обсуждать в письме столь сложную материю — трудно. Не собираетесь ли Вы нынешним летом опять заглянуть в Ленинград? Поговорили бы «О целостности литературного произведения» и о прочем.

Я, кажется, никуда не уеду — слишком стало все сложно для меня. В Павловск, где Вы с Эмилией Михайловной меня посетили, больше не пускают посторонних (т. е. не сотрудников Ак. Наук), Комарово плохо действует на мое давление. Может быть, на некоторое время съезжу в Москву.

Напишите о Ваших планах и о себе вообще.

Привет Эмилией Михайловне.

Ваша Л. Гинзбург

Занимаюсь сейчас подготовкой к печати небольшой книги, на которую у меня договор с «Советским писателем»³.

¹ Второе, дополненное издание «Лирики Некрасова» вышло в Ижевске в 1978 г. вопреки резко отрицательному отзыву «черного» рецензента Госкомиздата С. Небольсина (ИМЛИ) и благодаря активной защите со стороны ряда известных ученых (А. М. Гаркави, А. Л. Гришунина, У. А. Гуральника, Б. Ф. Егорова, Е. А. Маймина, Д. Е. Максимова, Ю. В. Манна, Э. С. Паперного, Н. К. Сялкина, Н. Н. Скатова, У. Р. Фохта, С. Е. Шаталова), подтвердивших научную значимость монографии Б. О. Кормана и рекомендовавших ее к переизданию. Подробнее об этом см.: Чулков В. И. Предисловие//Корман Б. О. Избр. труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 4—6.

² Корман Б. О. О целостности литературного произведения//Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1977. Вып. 6. С. 508—513.

³ Гинзбург Л. О литературном герос. Л.: Сов. писатель. 1979. 221 с.

Дорогой Борис Осипович!

Спасибо за присылку «Проблемы автора»¹ и извините мое неучливое молчание. Вмешались тут разные обстоятельства, у меня шла корректура (вторая) моей книги, и я откладывала, за крайней ее спешностью, всякое чтение и писание. Потом же заболела. У меня был гипертонический криз, и ввиду

того, что два года тому назад подобный кризис принял тяжелую форму, меня врачи заставили лежать, не читать и т. п. На этот раз как будто все обошлось. Но я только сейчас возвратилась к нормальному существованию. Запуталась во всех накопившихся делах. Поэтому ни о чем не пишу подробно.

Пожалуйста, поблагодарите за меня авторский коллектив, подписавший книги. Передайте мое извинение и объясните при случае, как обстоит дело. Очень прошу Вас, не забудьте об этом.

К сожалению, я вовремя не позаботилась о том, чтобы где-нибудь обеспечить себе летнее местопребывание. Сейчас нахожусь в неопределенном положении. Но, может быть, что-нибудь удастся предпринять.

Жду чистых листов книги. Надеюсь в не столь отдаленном будущем Вам ее подписать².

Б. Я., благодаря энергии Галины Григор.³, как всегда, отправляется путешествовать.

Была бы рада узнать о Вашем житье поподробнее.

Сердечный привет Вам и Эмилиии Михайловне.

Ваша Л. Гинзбург

¹ Проблема автора в русской литературе 19—20 вв./Отв. ред. Б. О. Корман. Ижевск, 1978. 196 с.

² «О литературном герое».

³ Галина Григорьевна Шаповалова, жена Б. Я. Бухштаба.

21.

17.10.79

Дорогой Борис Осипович!

Я уезжала ненадолго из Ленинграда. В сентябре отдыхала в Переделкине. Потом была в Москве. Вернулась совсем недавно. Застала большую почту — письма, книги. Спасибо Вам за все присланное, но прочитать еще не успела: одолели разные неотложные дела.

В Москве и Ленинграде мою книгу¹ пока что встретили очень хорошо. С большим удовольствием прочитала о том, что у Вас ее собираются обсуждать.

Вы возражаете мне по поводу утверждения, что поэзия не может быть искусством **объясняющим**. Думаю, что мы тут говорим о разных вещах. Я имела в виду анализ, объяснение выраженное, в том числе формально выраженное. Поэзия же формулирует совсем другими словесными средствами.

Жаль, что Вы мало написали о себе, о Ваших планах. Планы же у Вас несомненно есть — при Вашей неиссякаемой творческой энергии.

Эмили Михайловне привет.

Ваша Л. Гинзбург

¹ Гинзбург Л. О литературном герое.

22.

3.01.80

Дорогие Эмилия Михайловна и Борис Осипович!

Спасибо за новогодние пожелания!

Желаю и Вам в Новом Году здоровья и всяческого благополучия. Борису Осиповичу желаю сохранять его неутомимую энергию и работоспособность. Жалею очень, что не удалось повидаться в Ленинграде. Надеюсь, что очередная работа пройдет контрольную рецензию и появится в 80-м году¹.

Сообщение о заседании студенческого кружка и кафедры меня порадовало и тронуло². В таких случаях чувствуешь, что не зря работаешь — как это иногда кажется. В конце ноября я ездила в Смоленск на конференцию. Делала там доклад, опять на тему о лирике. Доклад теоретический. М. б., сделаю из него статью.

Еще раз желаю всего самого доброго.

Л. Гинзбург

¹ Новая книга выйдет с запозданием: Гинзбург Л. О старом и новом: Статьи и очерки. Л.: Сов. писатель, 1982. 424 с.

² Совместное заседание студенческого кружка методологии литературоведения и кафедры русской литературы, на котором обсуждалась новая книга Л. Гинзбург «О литературном герое» (декабрь 1979 г.). Кстати, оно было не первым: так, в феврале 1975 г. прошли два заседания, посвященные обсуждению книг Лидии Яковлевны «О лирике» и «О психологической прозе».

23.

22.XI.81

Дорогой Борис Осипович!

Рада была получить от Вас письмо, хотя грустно, что Вы в возрасте. Но продуктивны Вы как всегда.

Статью об авторе у Достоевского прочитала¹. Статья, по-моему, очень удалась. Она отправляется от Ваших преж-

них более подробных работ, но в ней концепция предстала сконцентрированно, очень ясно и убедительно.

Работаю и я. Макашин² опять втянул меня в герценовские дела (вступительная статья для очередного тома «Литнаследства». Многое в ней — переработка старых работ).

Попалась ли Вам уже моя статья о лирическом стихотворении в 10-м N «Вопросов литературы»?³

Сборник статей сдан в производство⁴.

Ничего монументального пока не задумала. И уж не знаю, задумаю ли Годы наши не те. С. Б. Я.⁵ иногда видится, Вас вспоминали недавно.

Желаю Вам всего самого доброго. Новых свершений в том числе.

Эмили Михайловне сердечный привет.

Л. Гинзбург

¹ Корман Б. О Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского // Slavia. Praha, 1980 № 4 S 388—396

² Сергей Александрович Макашин — член редколлегии «Литературного наследства».

³ Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопр. лит. 1981. № 10. С. 162—175

⁴ Гинзбург Л. О старом и новом

⁵ Б. Я. Бухштаб.

24.

3.3.82

Дорогой Борис Осипович!

Я еще не поздравила Вас и Эмилию Михайловну с рождением внука. Примите же мои поздравления и пожелания!

Спасибо за присланный Вами «Словарь»¹. Продолжаю любоваться Вашей активностью и высоким напряжением Вашей научной мысли.

Помимо того, что «Словарь» интересен, нужен для работы, он представляет собой принципиально новую попытку словаря терминов, отражающего определенную систему. И, в сущности, систему определенного ученого и его учеников и сотрудников, систему, несущую печать научной индивидуальности. В этом и состоит экспериментальность, и в этом методологическая проблема.

Проблема в том, что можно себе представить словари других индивидуальных систем. Будут ли в них те же тер-

мины трактоваться иначе и в каких соотношениях между собой окажутся эти трактовки?

Мне кажется, что постановка вопроса нисколько не обесценивает Ваш словарь, она только подтверждает его экспериментальность. Ответить на эти вопросы может только дальнейшая практика, т. е. появление других системных словарей. Вы же свою задачу разрешили.

В последнее время я усиленно занимаюсь корректурой сборника статей. Новые замыслы есть только смутные, и не знаю, осуществляются ли.

В середине лета собираюсь в Москву, в гости к Ирине Михайловне.

Вам и Эмили Михайловне самые добрые пожелания.

Л. Гинзбург

¹ Корман Б. О Литературоведческие термины по проблеме автора: В помощь студенту-заочнику, специализирующемуся по литературе/Удм. ун-т. Ижевск, 1982 19 с

25.

17.4.82

Дорогой Борис Осипович!

Только что отправила Вам телсграмму. Наши юбилеи почти встретились. Но по сравнению со мной и по нынешним меркам Вы совсем еще молоды¹.

Примите и в письме мои пожелания, горячее мое отношение ко всему, что Вы сделали, делаете и еще сделаете².

С удовлетворением воспринимаю то, что Вы опираетесь на мои работы.

Теперь о послании, которое я получила от Вашей кафедры. Благодарю сердечно Вас и в Вашем лице всех подписавшихся. Делаю это так поздно, потому что из-за некоторой путаницы получила папку с запозданием. Пожалуйста, передайте кафедре мою благодарность.

У меня прошла вторая корректура книги³.

День своего рождения я провела в Москве с Мелетинскими⁴ и еще несколькими друзьями. Но 6 апреля наша секция устроила в Доме писателей вечер по случаю юбилея. Правда, не традиционно юбилейный, а с небольшими сообщениями выступавших. Из Москвы были В. В. Иванов⁵ и Чудаков⁶. Публика была довольна. Но восьмидесятилетие — это не такое уж веселое событие.

Еще раз, дорогой Борис Осипович, примите мои поздравления и пожелания.

Эмили Михайловне привет.

Л. Гинзбург

¹ 19 апреля 1982 года Б. О. Корману исполнилось 60 лет.

² Жить Борису Осиповичу оставалось менее года: 2 марта 1983 г. он скоропостижно скончался, успев подготовить к печати свою монографию «Лирика и реализм», опубликованную посмертно издательством Иркутского университета в 1986 г., и очередной выпуск межвузовского сборника «Проблема автора в художественной литературе» (Устинов, 1985. 158 с.). Его ученики Е. А. Подшивалова, В. И. Чулков и Т. Л. Власенко защищали свои кандидатские диссертации после кончины научного руководителя.

³ Гинзбург Л. О старом и новом.

⁴ Мелетинские — И. М. Семенко и Е. М. Мелетинский.

⁵ Вячеслав Всеволодович Иванов (род. в 1929 г.).

⁶ Александр Павлович Чудаков (род. в 1938 г.).

Подготовка текста к печати и примечания
Н. А. Ремизовой

Т. Л. Власенко

РЕЛИГИОЗНОЕ СОЗНАНИЕ В ДРАМЕ

(А. А. Шаховской, В. К. Кюхельбекер, А. Н. Островский)

Религиозное сознание в литературе является системной субъектной формой выражения автора в произведении. Точнее будет говорить о субъекте религиозного сознания. Но вопрос об этой стороне творчества писателя, о специфике построения художественного произведения далеко не прост. Мы оставляем здесь в стороне близость субъекта религиозного сознания к той или иной форме мировых религий, — это все же иная проблема. Содержанием рассматриваемого нами субъекта религиозного сознания является устойчивая вера в абсолютное добро, высшую истину, идеальную красоту. Степень выраженности этой веры может быть очень разной. Вместе с тем различны и формы выраженности. Субъект религиозного сознания находит воплощение не только как субъект, не только в прямых лексических обозначениях, в том числе и как обращения к высшим вневличным силам, но и

другими сторонами построения художественного произведения: через систему рифм, ритмический строй, систему стихосложения, мифологические картины, особенности лексической системы, синтаксические принципы и т. д. Поэтому изучение субъекта религиозного сознания связано с постижением глубинных законов построения произведения. И наоборот: постижение каких-то очень глубоко скрытых законов построения произведения может открыть сущность религиозной идеи. По большому счету, в художественном произведении нет ни одной его единицы, которая бы не имела отношения к религиозной идее, к религиозному сознанию. Иными словами, мы обращаемся здесь к мысли В. С. Соловьева о сущности художественного произведения, имея в виду не только литературу: «Теперь мы можем дать общее определение действительного искусства по существу: всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение»¹. В принципе в художественном произведении самый малый его отрезок имеет идеальное начало, то есть может быть рассмотрен с «точки зрения его окончательного состояния», с позиции идеала. Поэтому если анализ идет по истинному пути, то каждый его даже небольшой результат может быть интерпретирован в свете идеального начала. Перед исследователем, таким образом, всегда должен стоять вопрос: что значит это явление как ЧАСТЬ ЦЕЛОГО, часть божественной истины, а не субъективных человеческих (социальных, этических, структурно-типологических, мифологических и других) устремлений?

В нашем подходе религиозное сознание мы будем рассматривать как форму системно-субъектную, выраженную отдельным произведением. Произведение как целое и есть тот заверченный и окончательный путь выражения авторского сознания, индивидуальной воли человека, за проявление которой он несет ответственность.

В лирике религиозное сознание выражается как особая эмоция — грусть², в эпосе — как специфическая концепция мира, в драме же, как нам представляется, особый тип конфликта — конфликт между человеком и Богом. Безусловно, каждая из специфических особенностей может иметь место в другом родовом жанре: в лирике — конфликт между человеком и Богом, в эпосе — грусть того или иного героя, в драме — концепция идеального мира. Речь не об этом, а о пре-

обладающем начале, о начале, которое организует специфику рода.

Теперь обратимся к религиозному сознанию в драме. Этот вопрос должен быть рассмотрен исторически. Специфика выражения этого субъекта получает собственно драматический способ в более зрелой драме — реалистической. До нее же субъект религиозного сознания выражается то в эмоции, то в организации идеального мира. При этом начинают постепенно формироваться промежуточные звенья: в одной драме создается идеальный тип пространства и времени, в другой — особый тип героя (фантастический, идеальный, сказочный и т. д.). Организация идеального типа пространства и времени (идеального мира) начинается со стихотворно-ригмической речи всех героев пьесы. Речь же собственно автора в пьесе остается прозаической (название, деление на действия и явления, ремарки, описания костюмов, обстановки и пр.). Тем самым даже отрицательные идеи и их носители выступают в ореоле гармонии, красоты.

Вот пьеса А. А. Шаховского «Меркурий на часах, или Парнасская застава» (1828). Ее автор организует фантастические действия фантастических героев, и тем самым создается некий идеальный мир — идей, прежде всего, а за ними стоит мир радостно-комических настроений, веселья, счастливого единения взаимно отталкивающихся друг от друга героев. Действующие лица — Меркурий и «разные изобразители родов сочинений», «танцоры и танцовщицы». На реальное пространство места сцены и времени действия накладывается духовное пространство людей XIX века, размышляющих о литературах древних и новых, о жанрах и родах, их исторических связях. Автор же здесь — субъектная форма литератора, даже шире — деятеля культуры, думающего и об истории, и о балете, опере. Ближе всех к автору главный герой — Меркурий. В оценках его сквозит сознание человека, жестко схватившегося в споре с журналистами, отвергающего даже самую необходимость журналов. Здесь явны какие-то личные оценки драматурга, страдавшего от клеветы и журнальной брани.

В 1829 году на сцене Петербургского театра был дан спектакль Шаховского как продолжение «Меркурия на часах...» под названием «Еще Меркурий, или Романный маскарад». В напечатанном виде пьеса имеет длинный подзаголовок «Праздник-водевиль, составленный из лиц, представляющих известный роман, с плясками, танцами, разными музыками, в стихах».

Сценическое действие здесь организуется несколько по-иному. Безусловно, полемика с современниками остается. Она углубляется, но как бы отводится в иное русло. Если герои «Меркурия на часах» были аллегорическими, то все герои «Еще Меркурия» живут и действуют в Москве двадцатых годов XIX века. Это несколько семей княжеского рода, во главе которого стоит княгиня Борская. В действии участвуют ее сыновья, дочери, внуки, другие родственники, домашние учителя, придворные слуги — около трех десятков действующих лиц составляют пьесу всего из трех явлений. Здесь явный перекося в сторону организации некоего мира, где не важен сам герой. Все герои заняты одним делом — они инсценируют романы русской и зарубежной литературы. Каждый герой соответственно одет, наделен речью от лица того или иного романа или его главного героя. Исключения составляют сама княгиня Борская и двое слуг — Виктор и Маша. Княгине «показывают» «романы», слуги же заняты приготовлениями по внешнему оформлению праздника: зажиганием свеч, украшением залы, подготовкой оркестра и т. д. По ходу действия княгиня должна угадывать, какой «роман» «выходит» для оценки. Всем праздником руководит зять княгини граф Одашев, одетый Меркурием.

Современники и последующая критика видели в спектакле лишь полемику с плохими романистами. Основанием для этого служили речи героев. Но полемикой не исчерпывалось действие водевиля. «Легкомысленное» содержание его оказывалось намного серьезнее. Для слуг, готовивших праздник, не участвующих в «действе», виден лишь практический смысл его: «...Шестую дочь княгиня хочет//Сбыть с рук...»³ Рационалистическому мышлению введома только прямая «польза» — заботы об устройстве судьбы детей. Погруженное в быт, рационалистическое мышление утрачивает здесь и духовные ориентиры. Духовная сторона жизни для него наглухо отгорожена хлопотами по устройству «веселого денька». Люди остаются лишь слугами, не «героями».

За текстами речей героев стоит еще один «текст» — эстетика костюмов, музыки, танцев, или всего того, что не дано читателю пьесы, но что определяет непосредственное впечатление зрителя, живого, конкретного человека, на которого, собственно, и рассчитан водевиль. Духовное содержание произведения оказывалось существенно дополненным идеями режиссера-постановщика. Тем самым оно корректировалось, обогащалось. В драматургии Шаховского эта сторона содержания авторского сознания имела принципиальное значение.

Комедия была его основным жанром, причем *комедия становящаяся* как жанр на русской сцене. Еще далеко было до комедий А. Н. Островского и А. П. Чехова. Шаховской вел поиски специфического выражения средствами театрального спектакля идей всеобщей гармонии мира, духовности человека, идей, которые в лирике сентиментальных поэтов выражались чувством меланхолии и означали не что иное, как религиозное отношение к миру⁴. Драматург создает пьесу в пьесе, спектакль в спектакле. Для чего ему это нужно? Чтобы показать, что подготовительная работа, связанная со спектаклем, наполнена неизбежной суматохой, огорчениями, радостью, спорами (все это остается за пределами сценической площадки) и, наконец, гармоническим согласием участников представления. Не только в суматохе, но, главное, в согласии, в гармонии создаваемого на сцене иного мира — **желание каждого человека ощутить свою собственную духовную природу, творчески выразить ее** в costume, танце, слове, музыке, свете, цвете и т. д. Домашний спектакль оказывался «спектаклем» жизни, в котором роли розданы всем «участникам». Лишь сама княгиня Борская давно «проиграла» свою роль, перечитав представляемые романы, прочувствовав еще раньше роль каждого участника и реализовав эту «роль» как мать многочисленного семейства. На празднике Меркурия она теперь — почетная гостья. Благоклонно взирает она на тех, кто пытается осознать окружающий мир культуры и земного бытия. «Романов» же — множество. Участники называют имена Жермены де Сталь, Ричардсона, Нодье, Вальтера Скотта, Пушкина, Нарсжного, Гетс... За каждым их произведением — живой персонаж со своим неповторимым духовным миром. В игру вовлечены все в доме княгини. Цель автора — дать возможность каждому освоить игровое, творческое начало жизни. Люди — актеры, плохие или хорошие, но всякий со своей ролью, со своей сверхзадачей в громадной органной панораме жизни. Человек не просто «живет», а пришел в мир исполнить роль, заданную ему Творцом мироздания. Каждый может ощутить себя на празднике бытия, пережить свой звездный час, день, год вневременного водевиля-«маскерада». Лишь на миг дано осознать каждому границу между искусством и жизнью, между «актером» и «зрителем», между множеством тех, кому «розданы билеты», кто «покупать принуждены наряды» (716, 717), и теми, кто уже осознал суть бытия. Играют «актеры» на час, но приобщаются к жизненной игре множество пришедших.

Не случайно так были распространены домашние спектакли в русской жизни XIX века. Человек учился ощущать себя не песчинкой мироздания, а творением Божественного Промысла.

Благородного смысла игры не дано понять слугам Виктору и Маше. Слишком узки их представления о мире, слишком опредмечены их контакты с ним.

Особая партия в водевиле — партия Меркурия, «посланника богов». Граф Одашев — режиссер представления, имеет свою сверхзадачу: он должен научить всех играть по правилам, по законам духа, помня о законах реальности как таковой. Искусство должно быть отделено от жизни, это так. Но оно и связано с нею через Режиссера мироздания. «Играть» по законам добра, а для искусства — по законам красоты, — вот сверхзадача всех участников «представления». Для пьесы это — создание на сцене мира гармонии, радости, блага, иначе говоря, праздника, в котором бы каждый ощутил себя личностью. Правилам добра и красоты учатся все: дети и внуки, мужья и жены, матери, сестры, братья — целое родовое древо. По корням родственной крови движутся высокие нравственные импульсы мироздания. Как, впрочем, и низкие, но не о них речь в спектакле. Шаховской психологически и эстетически точен: добро абсолютно и бесконечно. Оно находится под защитой рода и духа.

Вся полемика о драматурге в таком свете обретает более обобщенное звучание. Разговоры и колкости по частностям литературной жизни, вложенные в уста героев, вместе с нелепыми обвинениями в адрес самого драматурга, топятя в музыке торжества духа над косностью, себялюбием, бездарностью, ленью, прямой злобой и замаскированной ложью. Есть праздник бытия, над которым властен лишь Бог. И добро, ежесекундно опутываемому сетями зла, нелепо выстоять, но оно все-таки торжествует. Шаховской понимает, что его обобщение на уровне высокого духа — самый сильный аргумент в затянувшемся споре с современниками. Самосознание автора в водевиле «Еще Меркурий» поднимается на новую ступень, открывая его глубинные пласты через композицию, структуру поэтической системы в целом.

С одной стороны, Шаховской создает комедии бытовые, с героями, живущими в современной ему России («Урок кокеткам, или Липецкие воды», 1815; «Своя семья, или Замужняя невеста», 1817; «Пустодомы», 1818; «Не любо — не слушай, а лгать не мешай», 1818; «Какаду, или Следствие Урока кокеткам», 1819), и благодаря своему аналитическому на-

чалу высвечивает самые темные уголки души героев отрицательных («Пролог комедии «Игроки»», 1827). Это привычный и вязкий мир петербургских, московских гостиных, подмосковных дач, торговых площадей, мир богатой провинциальной родни, друзей и приживальщиков дома, мир разговоров о женихах, приданом, имениях, образовании, мир родственников-слуг и слуг, сроднившихся с барами. Веселое и тоскливое обитание свободного духа в крепостном мире. Нелегко здесь подлинной любви («Своя семья...»), непросто деятельному и умному хозяину («Пустодомы»), по привольно глупости, душевной лени («Пустодомы»), самой тонкой наглости и лжи («Пустодомы», «Пролог комедии «Игроки»»).

С другой стороны, драматург строит принципиально иной мир — как инобытие реального («Из комедии «Аристофан, или представление комедии «Всадники»», 1824; «Меркурий на часах, или Парнасская застава», 1828; «Еще Меркурий, или Романый маскарад», 1829). Этот мир оказывается пространством мировой культуры, соприкасающимся с жизнью реального исторического человека, духовный мир как таковой, отстраненный от пространства русской истории и мифологии. Взаимосвязаны, а порой противоречивы быт и культура, материя и дух, добро и зло. Шаховской неоднозначен в их определении. Человек у него становится средоточием разных начал. Драматург как бы экспериментирует при сценическом представлении героев и ситуаций.

Составной частью религиозного сознания в драме являются идеи, выражаемые группой мифологических сюжетов. Они чаще всего по своей природе архетипичны и восходят к тем или иным национальным и религиозным традициям.

У Кюхельбекера мифологические сюжеты коррелируют со всей мировой культурой; даются и прямые ассоциации с мировыми религиями. Вместе с тем Кюхельбекер стремится ввести сюжеты с мифологическими образами русской старины — они помогают раскрыть какие-то особенности душевного мира русского человека, вообще указать зрителю на духовно-энергетическую природу всякого человека. В драме «Шекспировы духи» (1825) носитель сознания («я» литератора) обращается к публике: «...Считаю необходимым сказать здесь слова два об Обероне, Титании, Пуке, Ариеле, Калибане, созданиях Шекспира, гения столь же ипривого и нежного, сколь могущего и огромного»⁵. И далее: «Романтическая мифология, особенно сказания о стихийных (элементарных) духах, еще мало разработана: тем не менее она за-

служивает внимания поэтов, ибо ближе к европейским народным преданиям, повериям, обычаям, чем богатое, веселое, но чуждое нам греческое баснословие.

Стихийные духи перешли в сказки Западной Европы частью от испанских мавров, частью из вымыслов гностиков и суевий народов Востока. Между немцами Парацельс и Яков Беман, а между французами граф Габалис покушались на них основать особенное учение: последний их называет сильфами (обитающими воздух), ондидами (жителями воды), саламандрами (населяющими огонь), гномами (кроющимися под землей) и говорит: «Неизмеримое пространство между небом и землею служит селищем не одним птицам и насекомым, но существам гораздо благороднейшим; бездна морская питает не одних китов и тюленей; глубина земли создана не для одних кротов; а ужели огонь, превосходящий качествами и землю, и воду, и воздух, лишен обитателей?»

В заключении надеюсь, что читатели не без удовольствия прочтут взятые мною, с некоторыми переменами, из сочинений Маттисона изображения сих четырех родов духов...» (143).

Вслед за этим Кюхельбекер пишет сцену с речами сильфов, гномов, отчасти как бы иллюстрирующую только что высказанные идеи. Иными словами, писатель утверждает идею духовного знания, почерпнутого из религиозных и естественно-научных источников, достойного войти в духовное знание другого порядка, которое связано с понятиями красоты, добра, с искусством слова, со сценическим действием драмы. Связь искусства слова и естественно-научных идей нужна писателю для утверждения истинности явлений сторонникам чистой логики. Отсюда — ссылка на немецкого врача, естествоиспытателя и оригинального философа XVI века Филиппа Парацельса, например. Связь с человеческой фантазией («вымыслы гностиков», «суеверия народов») роднит истину художественную с религиозной концепцией человека и мира, и Кюхельбекер не случайно привлекает эту сторону интуитивного знания. В преданиях, в «греческом баснословии» через архетипические картины и образы выражена и объединяется духовно-художественная природа культуры, из которой отдельный человек — читатель, зритель — черпает духовное знание.

Мистерия В. К. Кюхельбекера «Ижорский» (1826—1841) — огромное по объему произведение, вмещающее как бы три драмы (три части) с одними и теми же героями. Меняется лишь место действия: Петербург, Брянские леса, по-

местье Ижорского, берег моря, Греция, Турция, хижина рыбака, Афины и т. д. Автор создает панораму географическую как панораму духовную. Шаг за шагом прослеживается духовный путь главного героя драмы Льва Петровича Ижорского, романтика по духу, разочарованного и отказавшегося от добра человека по своей сути. Ряд духовных преступлений, реальных убийств, ненависть к людям — вот послужной список темных змиеых дел этого смертного. Ему ведомо самое дно страстей. Но писателя интересует ужасная драма постепенного нравственного падения человека, тяжкое прозрение и раскаяние, путь к Богу. Драматург создает оригинальное произведение, созвучное роману, о том, как в мир людей вторгаются темные духовные силы зла, как расправляются с теми, кто не в силах их отвергнуть. Безобидные герои русского фольклора, преданий становятся здесь грозной силой, неотступно следующей за человеком, следящей за ним и повергающей его в пучину преступлений. Мир людей и мир духов перетекают один в другой. Рядом с Ижорским следуют то Кикимора, то Шишимора. Они могут устроить пожар, могут превратить сельского колдуна в волка-оборотня. А порой Кикимора начинает рассуждать о земных делах, превращаясь по своему сознанию в литератора Кюхельбекера: «С полсотни мастерских стихов//В Ижорском, например когда на сцену выводите меня или других бесов...» (429). Ижорский умело использует черномагические силы зла для своих целей, стоит ему только трижды повернуть заветный перстень. Силы зла владеют человеком, но и он ими владеет. И только молитва к Богу противна силам зла. Ижорскому интересно в мире этих сил, но душа все время в духовной скорби. Он мечется по свету: то попадает в Брянские леса, то в лагерь повстанцев в Греции, то оказывается на пустынном морском берегу. Зло открывает ему много истин о людях, но одной истины не открывает: о конечности зла и неизбежности пути к Богу. В простом рыбаке ученый муж видит то, чего ему не достает. В отчаянии он может вызвать Кикимору, отдать приказ. Но сам-то злой дух послан в услужение дурному человеку своим господином — Букой, существом уже и страшным, и смешным. Здесь ядовитая ирония автора и тоска по человеческому неразумению: человек ответствен не только за выбор в земном мире, и за выбор в ином, духовном. А там есть еще и прекрасные эльфы Титания, Ариель, и добрые духи, спасающие души смертных. Кюхельбекер на русском мифологическом материале создал драму, которая еще, может быть, не

оценена до сих пор. Она открывает путь фантазмагорическим произведениям писателей конца XIX — начала XX века. Но вместе с тем она переосмысляет саму концепцию мира реалистов середины XIX века. Романтик Кюхельбекер открывает путь для реалистической драмы. Приведа Ижорского в монастырь, он напоминает о необходимости религиозного сознания в концепции человека и мира.

У А. Н. Островского в «Снегурочке» (1873) выстроена классически стройная и оригинальная концепция человека и мира. *И мира* — в первую очередь. Она неизбежно вытекает из его бытовых комедий и драм, из мира зла и поругания любви. «Снегурочка» как бы объединяет все те чаяния автора о должном человеке в недолжном мире. Если общество, в котором живут Катерина, Лариса, Паратов, Липочка, так порочно, что любовь в нем становится воплощением греховности, а любой человек грешником, то разрешение конфликта может быть перенесено на иные ступени реальности, как бы в иные миры («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» — мир истории, прошлого России; «Снегурочка» — идеально-фантастический мир сказки). Это не двоемирие романтика, как у Кюхельбекера, а высокая духовность реалиста, открывающего через драматический род новую реальность духовного бытия человека.

Во главе общества в «Снегурочке» стоит Царь, признающий вместе со своим народом — берендеями — божественные законы любви, управляющие миром, прозревающий сокровенную цель развития общества, ведущий к ней людей. Царь может пренебречь отдельной человеческой судьбой, когда за нею стоит не его грех, а объективный результат движения, развития людских судеб в целом и частностях; он произносит тогда свой заключительный монолог человека, посвященного в высшее:

Снегурочки печальная кончина
И страшная гибель Мизгири
Тревожить нас не могут; Солнце знает,
Кого карать и миловать Сверхшля
Правдивый суд! Мороза порожденье,
Холодная Снегурочка погибла.
Пятнадцать лет она жила меж нами,
Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце⁶.
(Действие 4, явление 4)

«Мороза порожденье», Снегурочка воплощает в себе добро и зло. Она погибает не столько потому, что «порождена» Морозом, сколько потому, что «порождена» Весной и Моро-

зом. По божеским законам добро и зло должны быть разделены. Бог не может объединиться с Дьяволом. Но Дьявол всегда стремится объединиться с Богом, чтоб на нем утвердиться, паразитировать.

Мир добра составляют Весна, Ярило, Купава, Лель, Царь, парни и девушки, скоморохи, гусяры, почти все население страны берендеев. Мир зла представлен такими героями, как Бобыль, Бобылиха, Мороз. Два мира сталкиваются, и по законам жанра побеждает мир добра. Но зло не гибнет, а только отступает на время, потому что оно поддерживается злом вселенским. Фантастический образ зла в Морозе — только грань вселенского. Потому и остаются здравствовать Бобыль и Бобылиха, потому вновь вернется Мороз...

И только ситуация совмещенности добра и зла в душе гибельна для человека. «..Знаю твои дела; ни холоден, ни горяч; о если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих. Ибо ты говоришь: я богат... а не знаешь, что ты жалок, и беден, и нищ, и слеп, и наг...»⁷ — цитировал в 1870 году Ф. М. Достоевский Библию. Для его героев апокалиптически трудна была сама постановка проблемы добра и зла.

Из героев весенней сказки Островского лишь Снегурочка и Мизгирь колеблются между добром и злом. Для них сложен и очень неоднозначен выбор любой позиции. Снегурочке трудно что-то решить потому, что в ней заложено изначальное зло, и отход от него в человеческом мире (любовь) чреват физической гибелью, но последующим посмертным духовным очищением. Так зло расправляется со смертным человеком, вступающим на путь добра. Кстати, у Кюхельбекера именно поэтому Кикимора губит Ижорского на пути к монастырю.

Снегурочка — существо незсмное; но она оказалась как бы посланной в мир людей для испытания и обретения опыта любви и добра. Без любви добра не обрести. Через любовь она очищается и получает оправдание. Безусловно, как существо духа она не погибает, только переходит в иное состояние.

Мизгирь — человек; изначально он несет добро, но пути своего не знает. Поэтому он переживает вначале любовь к Купаве, потом наступает грехопадение, появляются иллюзии, но будущего в нравственном смысле у него нет. Безумие он получает как наказание за неправильный выбор. А уж потом он гибнет физически. Его участь действительно страшна. Насколько проще ему было сделать выбор между лю-

бовью и всеми остальными земными благами, настолько оказалось сложнее выбрать между страстью и духовной природой любви, включающей в себя и ответственность за другого человека. Он должен был решать проблему добра и зла по-земному.

Выстраивая конфликт Снегурочки, автор по-иному подходит к пониманию добра и зла. У Снегурочки выбор намного труднее: добро и зло здесь трансцендентны, внеличностны. И ее нравственная победа, определяя тональность всего произведения, дает ключ к пониманию, раскрытию проблематики весенней сказки, ко всему творчеству Островского. Оказывается, труднее всего сохранить в себе любовь вообще — к миру, людям, природе, лебю, зверям и птицам, то есть любовь изначальную. Проще любить мужчину женщину и наоборот. Неся любовь изначальную, человек даже как бы нечаянно может ею пренебречь, как это произошло у Мизгиря с Купавой. Другие герои Островского, персонажи бытовой драмы, утрачивают именно любовь изначальную: к конкретному, рядом живущему человеку, к самому себе, своим близким, к случайному встречному. Они не задумываются, что утрачивают, может быть, самое дорогое, после которого уже все остальное не имеет ценности. Вот почему за любовь изначальную Снегурочка платит жизнью.

Обратимся здесь к специфике драмы как рода. Драма Островского обнаруживает конфликт между человеком и Богом в самом широком смысле. Если в бытовой драме этот конфликт не совсем прояснен и может трактоваться как конфликт между человеком и человеком (а точнее — между человеком, сохраняющим Бога в душе, и человеком, утратившим Бога), то в «Снегурочке» налицо конфликт и его разрешение между человеком и Богом. Бог Ярило карает Снегурочку. Однако это не всех бог, а только страны берендеев. Поэтому так понимаемый бог может нести зло. Фактически здесь суженное понимание Бога. Более высокая ипостась Бога — Добро абсолютное, и человеку его трудно представить. Как видим, проблематика тут более сложна, чем может показаться вначале, но это уже задача другой работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 83.

² Об этой стороне художественного сознания писал в XIX веке Н. Котляревский (Литературные направления. Александровской эпохи. 3-е изд.

Пг., 1917) В наших работах этот вопрос разрабатывался на материале творчества В. А. Жуковского (Власенко Т. Л. Становление романтического метода и эволюция авторского сознания в лирике В. А. Жуковского. Автореф. дис. .. канд. филол. наук Свердловск, 1987).

³ Шаховской А. А. Комедии Стихотворения Л.: Сов. писатель, 1961. С. 717. (Далее — ссылка в тексте с указанием страницы.)

⁴ Котляревский Н. Литературные направления Александровской эпохи. С. 44—107.

⁵ Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л.: Сов. писатель, 1967. Т. 2 С. 141. (Далее ссылки даются в тексте с указанием страницы.)

⁶ Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 6.

⁷ Достоевский Ф. М. Бесы. Ижевск, 1990. С. 426.

В. И. Чулков

ТРИ «ПАТРИОТИЧЕСКИХ» СТИХОТВОРЕНИЯ 1831 г. В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ А. С. ПУШКИНА¹

Недавняя публикация давней (1962) статьи Л. Г. Фризмана (Пушкин и польское восстание 1830—1831 годов//Вопросы литературы 1992 Вып III), избавив меня от необходимости возвращаться к историческому комментарию, в то же время еще раз подчеркнула ряд общих мест в пушкиноведении, обращавшемся к этой проблеме:

1. Три «патриотических» стихотворения 1831 года — из ряда досадных недоразумений, инородные пушкинской художественной системе (ситуация, близкая той, которая существовала в отношении к стихотворениям «Стансы», «Друзьям», пока ее не изменили, в частности, публикации В. Непомнящего)

2. Эти стихотворения — тексты публицистические, и задача их исследователя сводится к необходимости ответить на единственный вопрос — о мере правоты Пушкина в отношении к польскому восстанию.

Представляя задачу литературоведа несколько иначе, попытаюсь обратиться к ним как элементу художественной системы поэта. Меня будет интересовать единственный вопрос: только ли общностью темы связаны три стихотворения лета и осени 1831 года, или в них воспроизводится некая позиция, за которой стоит определенный тип сознания?

I Диахронный аспект

«Перед прорубицею святой...» Здесь задана исходная ситуация, отчасти восходящая к романтической (в ее гражданском варианте, осложненном рационалистическими элементами) традиции противопоставления героического прошлого,

проходящего под знаком борьбы за национальную независимость, негероическому настоящему.

Однако эта исходная ситуация явно трансформирована за счет расслоения, расщепления субъектной однородности стихотворения: 2 первые строфы и 3 заключительные строки последней строфы приписаны формально-грамматически редуцированному «Я» («Стою с поникшею главой...»), 3-я, 4-я и начало 5-й строфы принадлежат некоему «МЫ».

Позиция редуцированного «Я» — позиция частного человека, для которого прошлое исполнено героического пафоса, но погружено в «вечный сон». Его завершенность и дистанцированность от настоящего подчеркнута в характеристике Кутузова: «Сей остальной из стаи славной/Екатерининских орлов». Кутузов для «Я» — последний представитель века Екатерины, а 1812 год — заключительный его аккорд. Поза «Я» («Стою с поникшею главой») — поза преклонения перед величием прошлого, но и горького признания его необратимости.

Для «МЫ» прошлое предстает в ином виде. Прежде всего оно живое, дышащее (ср.: «Под ними спит сей властелин» — сфера сознания «Я»; «В твоём гробу восторг живет!» — сфера сознания «МЫ»). Мало того, оно обращается к настоящему с настоятельным («Он нам твердит») напоминанием о себе, о «той године», когда единение героя, царя и народа спасло «самодержавную страну». «МЫ» слышит этот глас истории и вторит ему. Перед нами «МЫ» как воплощенное национально-историческое единство, для которого история обратима, способна длиться, быть цепью повторений самой себя (ср.: тогда «народной веры глас/Воззвал», сейчас «внекли ж и днесь наш верный глас»; тогда «встал — и спас», сейчас «встань и спасай»; тогда «остальной из стаи славной», сейчас «укажи в толпе вождей,/Кто твой наследник»).

Этим смысловым (субъектным и эмоционально-оценочным) напряжением — между позицией частного человека, для которого история изолирована от современности и необратима, и позицией национально-исторического «МЫ», которое само способно длить победный «восторг» единения героя, нации и царя, — этим напряжением живет стихотворение.

«Клеветникам России». В этом стихотворении «МЫ» — единственный субъект речи и сознания, для которого прошлое слито с настоящим в сфере национально-исторической

памяти в ее идеальном (победном) варианте. «МЫ» здесь — и носитель этой памяти, и ее реальное воплощение.

При этом «МЫ» в «Клеветникам России» является членом двух оппозиций:

а) «МЫ» — «ОНИ» («Не раз клонила под грозою/То их, то наша сторона», и в этом случае «МЫ» — это русские, а «ОНИ» — поляки;

б) «МЫ» — «ВЫ» («Оставьте нас: вы не читали/Сни кровавые скрижали»), и в этом случае «МЫ» — славяне, семья, а «ВЫ» — неславянская Европа («Иль нам с Европой спорить ново?»).

Первая оппозиция явно нестабильна, то очерчивается достаточно явно («Уже давно между собою/Враждуют эти племена»; «Кичливый лях иль верный росс»), то размывается («спор славян между собою»). Смягчение ее обозначается тогда, когда повествование адресовано «ВАМ» — Европе, а затем утверждает, когда повествование утрачивает конкретного адресата. Так «семейный» характер спора с Польшей, обозначенный на уровне слова, закрепляется субъектно.

С неславянской Европой разговор возможен только от имени всего государства-семьи славянских «племен», для которого «Кремль» и «Прага» не «безмолвны», ведут напряженный, длящийся веками и «взвешенный судьбою» спор, его (государства-семьи) исторического бытия.

Но как только повествование отвлекается от конкретного адресата, возникает эффект «семейного», т. е. достаточно откровенного разговора о «НИХ» и — косвенно — с «НИМИ» (Польшей, поляками), в котором допустимы бранные, оскорбительные формулы («кичливый лях»). Позволительны они в контексте все той же идеи государства-семьи, озабоченного вопросом о своей целостности: «Славянские ль ручьи сольются в русском море? Оно ль иссякнет?» Утрата части мыслится «МЫ» равнозначной утрате целого.

Вторая оппозиция («МЫ» — «ВЫ») стабильна и однозначна. «МЫ» здесь вбирает в себя «ИХ» (поляков) и выступает от имени «русского моря». В позиции «МЫ», во-первых, проявляется отчетливая установка на то, что Европе недоступен реальный смысл «семейного спора» («вы не читали», «вам не понятна, вам чужда»), а во-вторых, представление о Европе как перманентном противнике, тем более опасном, что обуян он «бессмысленной прелестью» «отчаянной борьбы». Поэтому в разговор с нею вовлекается не смысл «семейного спора», а содержание национально-исторической памяти «МЫ», в которой «нашей кровью» (русской, славянской) вы-

куплены «Европы вольность, честь и мир», в которой живы и походы Суворова («измаильский штык»), и предшествовавшие им победы русского оружия.

Итак, смысловое напряжение стихотворения «Клеветникам России» определяется отношениями в оппозициях «МЫ» (русские) — «ОНИ» (поляки), и «МЫ» (славяне) — «ВЫ» (Европа). Но в этом случае возникают и отношения между самими оппозициями. И тогда «МЫ» (русские) и «МЫ» (славяне), «ОНИ» (поляки) и «ВЫ» (Европа) начинают меняться местами. Как результат, русские уже не есть одно из славянских «племен», но их совокупность, и здесь русское = славянское, когда часть выступает в качестве целого. «ОНИ» (Польша) оказываются одновременно и частью «МЫ», и компонентом «ВЫ», и «спор» с «НИМИ» (Польшей) есть косвенный спор с «ВАМИ» (Европой), и наоборот.

Так в организующем стихотворении национально-историческом сознании «МЫ» проявляются черты, свидетельствующие о его «державной» природе, знающей лишь одну форму существования — расширение и поглощение.

«Бородинская годовщина». В этом стихотворении окончательно закрепляются возникшие в «Клеветникам России» оппозиции. Более того, если в последнем спор с «клеветниками» перерастает в спор с Европой, то в «Бородинской годовщине» со спора с ней все начинается. Так еще раз закрепляется мысль о Европе как потенциальном противнике и опасном оппоненте. Закрепляется в «Бородинской годовщине» и ставится словом и представлением о принципиальной невозможности «попятного» движения государства («Куда отвиним строй твердынь?»).

Принципиально новым в этом стихотворении представляется резкое смягчение оппозиции «МЫ» — «ОНИ» («Врагов мы в прахе не топтали;/Мы не напомним ныне им», «Мы не сожжем Варшавы-их»). «Семейный» спор завершен так, как предписала «судьба», и нет необходимости к нему возвращаться.

II. Синхронный аспект

В «Бородинской годовщине» и «Клеветникам России» разворачивается и реализуется то содержание национально-исторического сознания «МЫ», которое в «Перед гробницею святой...» присутствует как возможное, желаемое:

герой очнулся от «сна» («Восстав из гроба своего, // Суворов видит плен Варшавы»);

нашел себе «наследника» — Паскевича («Могучий мститель злых обид»), добавим сюда и прямого наследника — «младого внука» Суворова;

герой «пришел и спас»;

«полки» вновь обрели «восторг и рвень»;

день взятия Варшавы совпал с днем Бородинского сражения, и между этими событиями «МЫ» видит прямую связь, подкрепленную «промежуточными» победами над «Тавром» и «Эриванью».

Но для нас важнее иной, менее очевидный, но при этом более существенный пласт сознания «МЫ», в соответствии с которым оно призвано обосновать идею государства-семьи славянских племен, в котором русские («россы») выполняют функцию строгого, сильного и справедливого отца, обретенную в ходе длительной и кровавой истории славянского мира. В этом смысле русские для «МЫ» больше, чем одно из «славянских племен», история уготовила им иную роль, сделав их залогом, условием существования славянского государства («русского моря»).

Именно таким племенем-демиургом и мыслится «племя» «россов», и от его имени выступает «МЫ». Но такое «МЫ» выступает и в иной функции. Точнее, переносит ту же функцию «отца» за пределы государства-семьи, мысля себя, свое национально-историческое единство условием «Вольности, чести и мира» Европы. В призыве «Россия, встань и возвышайся!», по существу — призыве «МЫ» к самому себе, внятно звучат обе ноты: чем шире разольется «русское море», чем прочнее государство-семья, тем больше оно застраховано от внутренних потрясений (а мы помним, что утрата части мыслится как утрата целого), но, одновременно, тем больше у «россов» (а они для «МЫ» равны славянскому миру России) оснований и на неславянскую Европу взирать, как на буйного, неразумного, неблагодарного соседа, которому не грех время от времени напоминать о «русском штыке и снеге», «тяжком похмелье» и предлагать испытать их вновь. Более того, Европа для «МЫ» — уже часть России, своеобразный компонент государства-семьи — «гость» и «новосел» одновременно, для которого Россия не совсем чужая, поскольку в ее земле «ночуждые» Европе «гробы».

Польское восстание 1830—1831 годов актуализирует в художественном сознании Пушкина ту его грань, которая смыкается с идеей державности, знающей одну форму существования — расширение своих территориальных и этнических границ и поглощение «чужого» в качестве своего

«младшего», подчиненного и зависимого. При этом «чужое» соседнее выступает как потенциально свое, враждебное, нуждающееся в ограничении и контроле.

В свою очередь эта грань пушкинского художественного мышления корнями уходит в XVIII век (закономерна в данном случае стилистическая, жанровая, эмоционально-оценочная ориентация стихотворений), прямо и последовательно утверждавший идею сильного государства, способного распространить себя как норму за счет расширения своей территории и встречающего на этом пути единственного врага — Европу, которая — вот парадокс — одновременно и провоцирует конфликты на границах российского государства, и в то же время, терпя в них поражения, отдает России очередную часть своих владений, т. е. способствует росту ее государственной мощи:

Война, война висит ужасна,
Россия, пад твоей главой,
Секване мочь твоя опасна:
Она рог стерги хочет твоей...

...

Да скроет зависть от Европы,
Она лишь будет весть подковы:
Мощь Турков — умысле ея.
(В. П. Петров «На войну с Турками»)

Для обращенья всей Европы взоров
На образ сей, в меди блистающий у нас,
Не нужен стихогворства глас,
Довольно молвить: се Суворов!

(А. О. Шишков «Надпись к монументу князя
италийского графа Суворова-Рымнического»)

Пушкин вносит в эту традицию одну, но в исторической перспективе достаточно важную коррективу, сливая государство с нацией. Государство у него призвано утверждать не столько себя, сколько патерналистскую функцию русской нации.

Однако сейчас необходимо вернуться к ситуации, описанной в стихотворении «Перед гробницею святой...», и напомнить, что, кроме национально-исторического «МЫ», в нем присутствует и «Я» частного человека. Его позиция примечательна в двух аспектах: во-первых, в готовности «Я» сомкнуться с национально-историческим «МЫ» и, во-вторых, в принципиальной невозможности этого смыкания, ведущего к поглощению «Я» национально-историческим «МЫ».

В чем тут дело? Ответить на этот вопрос позволит очередное обращение к традиции XVIII века — к одической традиции, утверждавшей приоритет российской государственно-сти и, одновременно, обращающей эту функцию на своих подданных: «У личности нет... ничего, что отличало бы ее от «мы» — сообщества российских граждан, «верноподданных»². Поэтому переход от «Я» к «МЫ» в оде XVIII века — процесс закономерный, обязательный и не влекущий для «Я» никаких последствий. Контакт частного «Я» с «МЫ»-гражданин и, через «МЫ», с монархом, государством, историей и современностью — контакт публичный, ритуальный. В этом смысле Пушкин рвет с традицией XVIII века. Пушкинский частный человек имеет возможность выбрать, точнее — присоединиться к ритуальному, публичному варианту контакта с национально-государственным универсумом, и к контакту интимному, в котором частное «Я» не растворяется в универсуме, а напротив, «самостоит», сохраняя свою индивидуальность и право на нее.

Пушкин знает о последствиях присоединения к тому или иному варианту, и о цене, которую придется платить. Последствия и цена первого варианта известны и predeterminedены опытом истории: отказ от индивидуального, личностного и слияние с национально-государственным универсумом, побуждающее идти с ним до конца, выступать от его имени, вновь вернуться к роли посредника между непререкаемой надъиндивидуальной истиной и теми, кому эту истину необходимо внушить. Последствия и цена второго варианта — свобода как право интимного контакта с государем, государством, историей и современностью, в результате которого ты сам волен формировать свою, частную, истину, неся за нее всю полноту ответственности. Будь то истина частного «Я» в «Путешествии в Арзрум», истина человека, открыто не желающего понимать «высокий» смысл происходящего (а ведь государство ширится, демонстрируя свою неукротимую мощь!), человека, настаивающего на праве даже не на интимный, а на фамильярный контакт с творящейся на его глазах Историей; будь то истина частного «Я»-поэта, создающего идеальный образ просвещенного монарха, осознавшего, что «милование» подданного — высший государственный акт; будь то истина П. А. Гринева, утверждающего идею высшей ценности человеческой личности и ставящего человеческое достоинство выше достоинства дворянина, офицера, лже- или настоящего монарха.

В этом смысле частное «Я» и национально-историческое «Мы» у Пушкина не взаимоисключают, а дополняют друг друга, каждый раз раскрывая недоступное другому знание о мире и человеке. Позволив себе следующее предположение: присоединение к «Я» частного человека или национально-историческому «Мы» у Пушкина определяется конкретной ситуацией: когда от него ждут, как в случае с «Путешествием в Арзрум», героической оды, т. е. родовой, ритуальной реакции на происходящее, он предлагает реакцию индивидуальную, частную, а когда, как в случае с тремя стихотворениями 1831 года, от него ждут реакции индивидуальной, он предлагает родовую, ритуальную. Право в каждом конкретном случае присоединиться к тому или иному варианту оборачивается возможностью увидеть в мире и человеке «теневое», тушемое данной ситуацией содержание.

Но есть здесь и еще одна смысловая грань. Право свободного присоединения, снимая альтернативный, оппозиционный характер родовой и индивидуальной реакции, в то же время закрепляет некую идеальную структуру, в пределах которой располагается пушкинский художественный мир: родовая, национально-историческая позиция придает ему стабильность, укорененность в истории, завершенность, поскольку очерчивает границы, логические и нравственно-этические пределы художественного мира Пушкина; частная позиция оказывается свободной, подвижной, благодаря своей частности, независимости от внеиндивидуальных, родовых начал, и благодаря тому, что она мыслится как их составляющая.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Содержанием данной статьи является доклад, прочитанный автором на II Международной пушкинской конференции (Гвель, 1993).

² Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978. С. 15.

А. В. Маркин

А. С. ПУШКИН И ТРАДИЦИЯ ДИДАКТИЧЕСКОГО ПОСЛАНИЯ. АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ

В истории русского дидактического послания особое место занимают стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов,

также, как «Чаадаеву», «К Овидию», два послания к цензору, «К вельможе», «Ответ анониму», «Румяный критик мой, насмешник толстопузый», «Французских рифмачей суровый судия», «Цешитель уместнейших творений исполненных». В них поэт точно воспроизводит характерные признаки жанра, важнейшим из которых является диалогичность¹. В посланиях основоположника жанра Горация «обсуждаются одна-две спорные проблемы этического, бытового, литературного характера. Размышление автора всегда противостоит суждениям «оппонентов», и в итоге конкретная ситуация спора всякий раз выступает смысловым центром этих произведений»². Точно так же вокруг ситуации спора строятся послания Пушкина: в них всегда обозначаются противоположные точки зрения, противоположные позиции. Прежде всего, в большинстве посланий Пушкина есть полемика с литературной и светской чернью (например, в послании «Чаадаеву» упоминается «торжественный суд» «Холопа знатного, невежды при звезде, // Или философа, который в прежни лета // Развратом изумил чегыре части света, // Но, просветив себя, загладил свой позор: // Отвыкнул от вина и стал картежный вор»). Однако осмеянием и обличением черни диалогическое начало пушкинских посланий не исчерпывается. Как правило, в них появляются такие мировоззренческие позиции, которые находятся в гораздо более сложном соотношении с авторской. Это второй, высший уровень диалога — через голову черни — в послании.

На этом уровне оппонентом в послании «Чаадаеву» оказывается сам поэт, каким он был в прошлом. Прошлое характеризуется мотивами тревоги, безумия, мятежности: поэт «умел ненавидеть, не умея презирать», между ним и миром не было духовной дистанции. В итоге и творчество, и само существование становились невозможными. В послании «К Овидию» Пушкин первоначально устанавливает тождество между собой и адресатом, однако затем отказывается от него: причерноморский пейзаж, который казался римлянину суровым и унылым, пленяет северянина. Элегическая и трагическая ситуация оказывается эмоционально разомкнутой. «Изгнанник самовольный, и светом, и собой, и жизнью недовольный», в отличие от римлянина, способен преодолеть свою отчужденность. В «Послании цензору» появляется образ идеального цензора-гражданина — друга и сотрудника писателя. В послании «К вельможе» автору противостоит замкнутый, навсегда остановившийся, замерший и, по сути, мертвый мир культуры XVIII века. Таким же концентрированным вы-

ражением духа ушедшей эпохи оказывается поэтика Буало («Французских рифмачей суровый судия»). В послании Козловскому («Ценитель умственных творений исполинских») Пушкин внимательно рассматривает позицию сатирика — позицию неприемлемую, «странную», по чем-то видимо, притягательную.

А С. Пушкин не только наследует диалоговую структуру послания, но раскрывает ее смысловой потенциал полнее, чем кто-либо до него в русской поэзии. Последовательно проведенная установка на диалог требует объективности, терпимости и непредвзятости; она предполагает ироническое отношение не только к чужой позиции, но и к своей собственной. С другой стороны, она требует отказа от осуждения чужого взгляда на жизнь, чужого миропонимания. Автор не может претендовать на роль носителя истины в последней инстанции.

Авторы дидактических посланий нередко декларировали отказ от окончательных оценок, однако в действительности позиция автора трактовалась как заведомо истинная, оппонента — как заведомо ложная. Даже в том случае, когда поэт обращался к авторитетному для себя оппоненту, он сохранял сознание своей полной моральной правоты. Так написано послание В. Л. Пушкина к арзамасским друзьям («Я грешен Видно, мне кибитка не Парнас»). Признание своей ошибки сопровождается, однако, требованием моральной компенсации: «Я оскорбил ваш вкус — вы оскорбили друга». То есть диалог в послании оказывался фиктивным, он сводился к демонстрации противостоящих позиций.

В пушкинских посланиях соотношение позиций автора и оппонента становится более сложным. Прежде всего, его нельзя назвать вполне антагонистическим. Позиция «другого» кажется автору обоснованной, содержательной, значительной и достойной. Достоинство может в ней присутствовать хотя бы потенциально («Послание цензору»). Диалог в самом деле становится диалогом: автор может поставить себя на место оппонента, на время принять его точку зрения; более того, он старается вжиться в чужую позицию. Послание строится как последовательная смена ролей. Чужая точка зрения начинает ощущаться как не совсем чужая: от нее можно отказаться, лишь предварительно примерив ее на себя, внутренне ее пережив. Поэт выбирает из множества вариантов один способ существования, одну систему мировоззрения, один жанр. Но, выбирая, он колеблется, и в этом колебании,

а не в простом выборе, реализует и выражает себя максимально полно. Послание, таким образом, заостряет внимание на тех точках «несовпадения человека с самим собой», в которых, по М. М. Бахтину, осуществляется «подлинная жизнь личности»¹. Эта жизнь есть динамическое соотношение, взаимное освещение, пересечение различных моментов духовного и материального бытия личности, каждый из которых — особая концепция, особое решение, особое воплощение. Отсюда небывалая психологическая достоверность пушкинских посланий. Их реализм не в упоминании имен и обстоятельств, а в приближении к подлинной жизни личности, раскрываемой как изменение, движение, процесс.

В дидактическом послании до Пушкина преобладало более или менее докторальное изложение авторской позиции — начиная с Горация авторы посланий выступают в качестве «учителей и наставников своих сограждан»⁴ — и более или менее самодовольное описание жизни поэта: самый быт поэта в его гармоническом порядке подчинен поэзии (см. батюшковские «Пенаты»). В пушкинских посланиях объем автохарактеристики сокращается, особенно в поздних (в посланиях «Чаадаеву», «К Овидию» он был еще значительным). В «Румянном критике» пейзаж уже вовсе не является способом автохарактеристики, он нарочито непоэтичен и неорганизован. Быт поэта не соотношен с его духовным миром. Последний не может быть выражен и монологически, в виде программы, поскольку принципиально не завершен и не оформлен. Завершенными и оформленными (скульптурными — «К вельможе») являются, напротив, позиции оппонентов, в которые стремится вжиться поэт. Но при этом поэтическая личность героя послания не может быть отождествлена ни с какой позицией, ни с какой корпорацией (например, с корпорацией «хороших поэтов», как в старом «литературном» послании, с корпорацией лицейстов, студентов, гусар и т. п.). Точно так же нельзя ее отождествить с тем образом автора, который создавался и обуславливался жанром. Пушкин начинает не с жанра, а с конкретного и уникального личного опыта. Образ автора может трансформироваться под влиянием жанровой семантики (по крайней мере, одна из причин, по которой поэт — жертва гонений — становится в послании «К Овидию» «изгнанником самовольным», та, что в горацянском послании был важен мотив личной независимости поэта — иронического мудреца), но жанр является не начальным, а конечным этапом оформления замысла. Характерно, что рефлексия по поводу жанра становится тематиче-

ским материалом стихотворения (послания цензору, «Румяный критик», «Ценитель умственных творений исполненных»). Все это проявления неуверенности, которой раньше не было, поскольку жанр сам себя однозначно обосновывал («верил в себя»). Пушкинский жанр в 1820—1830-е годы перестает быть заранее взятым углом зрения на мир. Следовательно, послания Пушкина, явившиеся высшей точкой развития жанра дидактического послания, были уже, по сути, нежанром в классическом понимании. Парадоксально, что выход за рамки жанра осуществляется через развитие именно того качества, которое и определяло специфику послания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О диалогичности как важнейшем признаке послания писали Л. Г. Кихней, К. И. Шарафадина и другие исследователи.

² Мокробородова Л. С. Стиль сегто в посланиях Горация//Вести. ЛГУ. Сер. 2. 1987. Вып. 3. С. 58.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 69.

⁴ Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная лирика. М., 1967. С. 178.

А. А. Фаустов

ЕЩЕ ОДИН ФРАГМЕНТ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА ТЮТЧЕВА: ВОКРУГ «НЕВЫРАЗИМОГО»¹

На фоне развивавшейся от Жуковского к Фету традиции «*Silentium!*» выделяется не только и не столько императивно-заклинательным тоном и «крайностью» идей: главное в том, что Тютчев переводит саму тему «неизреченности» из «коммуникативного» плана в «экзистенциальный»; он говорит не о «бедности» земного языка, а об умении «жить в себе самом» (63)², «синонимом» чего и служит молчание.

Эта переакцентировка чрезвычайно значима, поскольку находится «в себе самом» у Тютчева — именно «уменис», то, что требует специальных усилий и особого «искусства». «Естественным» для его мира является состояние прямо противоположное, когда «душа» — в терминах известного тютчевского стихотворения — как бы покидает свое «тело» (получая тем самым возможность воспринимать его «извне»³, в том или другом временном, прежде всего, ракурсе). В результате рождается эффект парадоксального двойного ви-

деня — глазами сразу и «тела» (принадлежащего «здесь-и-теперь»), и «души» (чьа бытийная точка зрения «подвижна»).

«Опять стою я над Невой, И снова, как в былые годы, Смотрю и я, как бы живой,⁴ На эти дремлющие воды.../Во сне ль все это снится мне, Или гляжу я в самом деле, На что при этой же луне С тобой живые мы глядели?» /193—194/. «Как бы живой»; то ли во сне, то ли наяву⁵ — состояние, когда «душа», «бросив» свое «тело» в настоящем, переносится назад, в прошедшее (это одна из возможных у Тютчева «траекторий»), и оттуда смотрит на «себя» и на тот мир, который мерцает перед взглядом ее «тела», как на мертвые декорации (ср., в особенности, финальную метаморфозу: «...С тобой живые мы глядели...») ⁶.

Несколько иной вариант — «Через ливонские я проезжал поля...» (66). «Я» здесь как будто бы совпадает с самим собою, однако перед ним появляются «персонажи», которых, пользуясь набоковским эпитетом, можно было бы назвать «просвечивающими». «И, глядя на тебя, пустынная река, И на тебя, прибрежная дуброва, «Вы, — мыслил я, — пришли издалека, Вы, сверстники сего былого!»./Так! вам одним лишь удалось Дойти до нас с берегов другого света. О, если б про него хоть на один вопрос Мог допроситься я ответа!...» (ср. «стигийские» ассоциации: «пустынная река», «прибрежная дуброва»→«берега другого света»). «Пришельцы» с иного берега (образ вполне «архетипный», но у Тютчева актуализированный⁷) хранят «двусмысленное» молчание и этим еще более искушают «душу» отдаться «воспоминаниям»⁸. Встреча со «сверстниками былого» оборачивается для «Я» пусть и частичным, но все-таки «раздвоением»⁹.

Временное «местоположение» «души» может быть у Тютчева и другим — не столько «элегическим», сколько «апокалиптическим». «Нам мнится: мир осиротелый Неотразимый Рок настиг — И мы, в борьбе, природой целой, Покинуты на нас самих./И наша жизнь стоит пред нами Как призрак на краю земли, И с нашим веком и друзьями Бледнеет в сумрачной дали.../И новое, младое племя Меж тем на солнце расцвело, А нас, друзья, и паше время Давно забвешем занесло!» (54—55). Или: «Брат, столько лет сопутствовавший мне, И ты ушел, куда мы все идем, И я теперь на голой вышине Стою один, — и пусто все кругом./И долго ли стоять тут одному? День, год-другой, — и пусто будет там, Где я теперь, смотря в ночную тьму И — что со мной, не сознавая сам...» (214—215). «Душе», «улетевшей» в будущее, вся оставшаяся позади «живая жизнь» кажется растворяющимся

во тьме призраком¹⁰. Но это к тому же еще и «призрак на краю земли» (на голой вышине»; «перед пропастью темной» — несколько забегая вперед)¹¹.

«Душа» словно очерчивает вокруг настоящего рамку, и оно превращается в единую законченную картину. «И тут меня вдруг... охватило чувство сна. Мне пригрезилось, что настоящая минута давно миновала, что протекло полвека и более.. Новые поколения с совсем иными воззрениями и убеждениями господствовали над миром... И тогда вся эта сцена в Кремле.. — вся эта картина показалась мне видением прошлого... а люди, двигавшиеся вокруг меня, давно исчезнувшими из этого мира... Я вдруг почувствовал себя современником их правнуков. И вот именно вследствие этого присущего моему уму свойства охватывать борьбу во всем ее исполнинском объеме и развитии, я бываю подчас менее чувствителен к неудачам и бедствиям настоящего момента...» (Тютчев — Э. Тютчевой)¹². Ср. типично риторический по структуре «жест»: «Вот тот мир, где жили мы с тобою...» (176)¹³.

Мотив «сиротства», «одиночества», «покинутости» (так же как и общий «апокалиптический» колорит) ведет к знаменитым «ночным» стихотворениям Тютчева. «И, как виденье, внешний мир ушел... И человек, как сирота бездомный, Стоит теперь и немощен и гол, Лицом к лицу пред пропастью темной./На самого себя покинут он...» (114). День («двойник» настоящего) поддерживает равенство «Я» с самим собою как бы «снаружи»; ночь — время, когда исчезают все «опоры», «преграды» и «пределы», — оставляет человека «на самого себя», и это тот самый «роковой» час, когда от него и требуются усилия удержать свою «душу» в «себе самом»¹⁴.

Не случайно, кроме того, что в «Silentium!» (стихотворении, кстати, тоже «ночном») возникает символ подземных ключей: «Взрываая, возмутишь ключи, —//Питайся ими — и молчи» (63). «Взрывать» — мотив, отсылающий к другому тютчевскому тексту: «...И роешь, и взрываешь в нем//Порой неистовые звуки!..//О! страшных песен сих не пой//Про древний хаос, про родимый!//Как жадно мир души ночной//Внимает повести любимой!.. О! бурь заснувших не буди —//Под ними хаос шевелится!.. (73). «Ночная» душа, дремлющая в глубине «Я», — это его «наследье родовое», реликт темного хаоса, творящего и разрушительного, равнодушного к человеческой «самости».

И потому «жить в себе самом» означает у Тютчева такое состояние, когда «ночная» душа спит и «питает» собою слитые в одно, укрепленные в настоящем «тело» и «душу».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Настоящий текст может рассматриваться как продолжение заметок: Фрагмент поэтического мира Тютчева: Геометрия пространства и язык стихий // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации Донецк, 1992. С. 143—145.

² Стихотворения Тютчева цитируются по изданию: Тютчев Ф. П. Соч.: В 2-х т. М., 1980. Т. 1 — с указанием в работе страниц.

³ Именно отсюда, видимо, давно замеченная у Тютчева тенденция «замещать» «Я» местоимениями третьего лица (или, по крайней мере, первого лица множественного числа) и эквивалентными им именами. Этим как бы «моделируется» взгляд на себя «со стороны»

⁴ Тютчевские «как бы» в подобных контекстах — не просто «германизм», но сигнал онтологической неопределенности.

⁵ Ср. «И вот, я чувю, надо мною, Не наяву и не во сне, Как бы повеяло весною.» (121); «И стоит он, околдован, — Не мертвец и не живой — Сном волшебным очарован.» (135).

⁶ Ср. прочтение Ю. М. Лотмана в ст.: Заметки по поэтике Тютчева // Учен. зап./Тарт. ун-т. 1982. Вып. 604. С. 8—9.

Здесь есть несомненное сходство с эллигическим конструированием времени, однако не менее ощутимы и различия. Ср., к примеру, два «фабульно» близких стихотворения: «Песню (Минувших дней очарованье...)» и «Я встретил вас — и все былое...» У Жуковского минувшее — это край навсегда утраченного; воспоминание может сделать его на миг зримым, но не может устранить дистанции между прекрасным «прежде» и увядшим, пустынным «ныне» («Могу ль сказать: ЖИВИ надежде? Скажу ль тему, что было: БУДЬ?» // Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 311). У Тютчева утверждается нечто существенно иное: «Я встретил вас — и все былое В отжившем сердце ожило... Как после вековой разлуки, Гляжу на вас, как бы во сне, — И вот — слышнее стали звуки, Не умолкавшие во мне.../Тут не одно воспоминанье, Тут жизнь заговорила вновь...» (211—212) Былое присутствует настоящему и в определенных условиях («как бы во сне») проступает сквозь него, воскрешает во всей своей полноте.

⁷ Ср: характерный для Тютчева мотив «людей, переживших себя». В том же ключе распределяются роли в «денисьевском» цикле: «Ты любишь искренно и пламенно, а я — // Я на тебя гляжу с досадою ревнивой, // И, жалкий чародей, перед волшебным миром, // Мною созданным самим, без веры я стою — // И самого себя, краснея, узнаю // Живой души твоей безжизненным кумиром» (125). «Я» — именно вследствие неполного, «неплотного» вхождения в реальность переживания — оставляет ей только «тело-кумир».

⁸ Ср. «зеркально-симметричную» версию того же мотива: «Душа впадает в забытье, И чувствует она, Что вот уносит и ее Веселимая волна» (149) (напомню, что говорится здесь о движении «по склону вод» к роковой «мете»).

⁹ Особый его случай — явление «прошлого Я», своего рода «эманации» таких «просвечивающих предметов»: «Итак, опять увиделся я с ва-

ми, Места немилые, хоть и родные, Где мыслил я и чувствовал впервые — И иде, теперь, туманными очами, При свете вечеряющего дня, Мой детский возраст смотрит на меня /О бедный призрак, немощный и смутный, Забытого, загадочного счастья!» (106).

¹⁰ Ср. в этой перспективе: «Душа моя, Элизнум теней.» или «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...», с его скользящими по водной лазури «святыми призраками» (94)

¹¹ Отсюда же внимание Тютчева к «роковым» мнимутам существования, к ситуациям «изнеможения» и «исчерпания» мира, когда он становится весь доступен взору.

¹² Старина и новизна 1915 Кн. 19, С 233

¹³ Вообще, можно предположить, что «риторическое» в Тютчеве — плод как раз этой способности взглянуть на изображаемое «сверху», как на целое.

¹⁴ Мир природы (ср. еще раз: «Через ливонские я проезжал поля..») вне этой коллизии: он открыт ночным «тайнам» и умеет хранить молчание. Очевидно, что «молчание» здесь (как и в «Silentium!») синонимично «самотождественности»: опасность «разлада» (в том числе распада на «тело» и «душу») возникает тогда, когда «грозник» становится «мыслящим» и «говорящим». Ср также «Весну (Как ни гнетет рука судьбины.)»: «божеско-всемирное» все разлит в настоящем — «жизнь частная» утвердиться в нем неспособна (96).

Р. С. Спивак

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ЛИРИКЕ Ф. СОЛОГУБА

При бурно возросшем интересе к серебряному веку русской поэзии, большом количестве появившихся в печати всякого рода публикаций, несущих новую информацию о его деятелях, изучение художественного мира Сологуба-поэта существенно не продвинулось вперед. Поток новых архивных материалов, введенный в литературоведческий оборот в последние годы, его коснулся мало. Это означает, что путь к осмыслению поэзии Ф. Сологуба по-прежнему лежит через анализ лирической системы поэта на всех ее уровнях.

В этой связи целесообразно исследовать художественное пространство лирики Ф. Сологуба — в принципах его организации находит наглядное воплощение нравственно-философская и эстетическая позиция автора. Художественное пространство лирики Ф. Сологуба подчеркнуто концептуально. Оно активно и враждебно человеку: преследует, изматывает, пугает, удручает, беспокоит, путает его намерения, отрезвляет, берет в плен, загоняет в мрак пещеры, оттесняет на обочину жизненной дороги или за ее пределы, в могилу.

Как из лазури ясной,
На землю я упал. ¹

Стал мне свет тюрьмою. (80)

Я в лабиринте блуждаю . (80)

Вьется предо мною
Узенький проселок.
Я бреду с клюкою,
Тяжек путь и долог. (81)

Я живу в темной пещере,
Я не вижу белых ночей.
В моей надежде, в моей вере
Нет сияния, нет лучей. (267)

Вообще художественное пространство Сологуба может быть разным — открытым и замкнутым, пустым и заселенным, городом и полем, — но оно обычно ранит, мучит сбивает с пути, ограничивает свободу:

Много дорог здесь, но света
Нет и не видно пути
Страшно и трудно в пустыне
Мраку навстречу идти. (81)

Идти б дорогою свободной. —
Да лпх, нельзя ...Мея ведет
Моя судьба звериным следом
Среди болот. (201)

Но калитки не отворят
Для певца ни у кого . (203)

Пространство в лирике Сологуба обрушивается на последнее пристанище человека — дом. С домом, очагом, родным пепелищем, родными пенатами в русской литературе традиционно связаны представления о родовой сути человека, нравственной опоре. Именно с домом в широком смысле этого слова ассоциируется пушкинский поиск «самостоянья человека — залог бессмертия его». В лирике Бунина, Блока дом оживляет в памяти героя детство, юность, т. е. представления о любви, родине, счастье. В воспоминаниях о доме герой черпает силу жить, преодолевать отчаяние.

В лирике Сологуба дом не может защитить человека, хрупок и обречен на гибель под натиском враждебных сил, злого вихря судьбы.

Он налетит, грома громами,
Он башни гордые снесет,
Молниеносными очами
Твою лачугу он сожжет. (95)

Изображение пространства в поэзии Сологуба условно, оценочно, лишено, в отличие, например, от бунинского пространства, пластической и красочной выразительности. И это понятно: оно безрадостно и неэстетично.

Словно лепится сурепица
На обрушенный забор, —
Жизни сонная безлепица
Отуманила мой взор. (94)

В тех немногих случаях, когда изображение пространства предметно конкретизировано, деталь подчеркивает его уродливость.

Порос травой мой узкий двор,
В траве лежат камень, бревна,
Зияет щелями забор.
Из досок сложенный неровно (93)

Враждебность пространства человеку тем страшнее, что иррациональна по своей природе. Наиболее ярким ее выражением являются символические образы-синонимы неотвязного Лиха, злой Мары, изматывающей Недотыкомки (пространственное воплощение идеи беспощадной судьбы, которая душит личность в своих железных объятиях).

Холодным тягостным туманом
Обоих нас он окружил
И, трепеща скольльзящим станом,
Он, как змея, меня обвил. (94)

На улице пусто и тихо,
И окна, и двери закрыты.
Со мною — безумное Лихо,
И нет от него мне защиты. (226)

В художественном пространстве лирики Сологуба человек — отверженный, изгнанник, его ждут могила, смерть, ужас («Чертовы качели»). Враждебность мира вызывает со стороны человека противодействие ему. Пространство ранит героя своим прикосновением, утомляет, терзает своим видом.

Предметы предметного мира,
И солнце, и путь, и луна,
И все колебанья эфира,
И всякая здесь глубина,

И все, что очерчено резко,
Душе утомленной моей —
Страшилище звона и блеска,
Застенок томительных дней. (285)

В ответ герой Сологуба хочет избежать контакта с пространством, его близости, воздвигает между городом и собой дистанцию.

Каждый день люблю подняться
Я на вал'и, стоя там,
Городским подбиваться
Улицам, церквам, садам.

Как за белую вуалью,
Очертанья смягчены,
И закутанные далью
Шум и крики не слышны (90)

Пространство душит героя, делает пленником жестких материальных законов, связей, обстоятельств — герой пытается разомкнуть стену, разрушить ограду, найти выход в мир, на простор, обнаружить просвет.

Белая тьма созидает предметы
И обольщает меня.
Жадно ищу я душою просветы
В область нетленного дня (199)

Отвори свою дверь
И ограду кругом обойди.
Неспокойно теперь, —
Не ложись, не засни, подожди (199)

Именно в борьбе с пространством воплощается в лирике Сологуба идея освобождения личности, как попытка обретения себя, желание исполнить нравственный долг перед людьми. И, наоборот, в капитуляции перед простором, в боязни открытого пространства находят выражение духовное рабство, безличность.

Полуночную порою
Я один с большой тоскою
Перед лампою моей.
Жизнь докучная забыта,
Плотно дверь моя закрыта, —
Что же слышно мне за ней?

Отчего она, шатаясь,
Чуть заметно открываясь,
Заскрипела на петлях?
Дверь моя, не открывайся!

Внешний холод, не врывайся!
Постерпим мне этот страх. (191)

Выходи к воротам
И фонарь пред собою неси
Хоть бы сгинул ты сам,
Но того, кто взывает, спаси. (200)

На стремление пространства поработить, пленить человека герой отвечает уходом в себя, создает в мечтах свой, независимый, новый мир гармонии и добра, воспаряет над земным пространством к идеалу, через смерть и вопреки смерти.

Мой прах истлеет понемногу,
Истлеет он в сырой земле,
А я меж звезд найду дорогу
К иной стране, к моей Ойле (218)

В мире мечты пространство дружелюбно человеку, но оно такое же условное, обобщенное, лишенное пластической и красочной выразительности, как и пространство земли, только позитивно оцененное героем.

Тихий берег синего Лигоя
Весь в цветах нездешней красоты.
Тихий берег синего Лигоя —
Вечный мир блаженства и покоя. (218)

Окрест меня все жизнью дышит,
В моей реке шумит волна,
И для меня в полях весна
Благоухания колышет (200)

Преобладание в изображении пространства мечты оценочности над пластичностью выдает его призрачность, несамостоятельность, неспособность быть для человека реальной опорой в противостоянии земному миру. Музыкальность стиха, подчеркивая красоту и гармонию мира, созданного воображением, одновременно говорит о призрачности подобного выхода из столкновения с жизнью.

Конфликт с жизнью неизменно кончается поражением героя. Бессилие человека порождено, согласно художественной логике поэта, иррациональным характером объективной действительности, непредсказуемостью поведения пространства. С точки зрения автора, пути борьбы с пространством не поддаются определению, их нельзя прогнозировать, потому что поведение пространства лишено логики, последовательности. Это — пространство-хаос, в нем все взаимнообратимо, пространство-оборотень, перевертыш, где то, что только что

несло человеку добро, в следующий момент обернется для него злом, гибелью. Так, свертывание героя с дороги на ее обочину может означать в лирике Сологуба усталость, крах надежд и планов, унижение, а может быть воплощением мечты о свободе и счастье.

Весь в пыли дорожной
Я бреду **сторонкой**... (81. Выделено мною — Р. С.)

Когда богач самолюбивый
Промчится на коне верхом,
Я молча, в зависти стыдливой,
Посторонюсь перед конем. (93)

С другой стороны —

В душе мечта — свернуть с дороги,
Где камни острые лежат. (92)

Прямо противоположные оценки автора получает сам образ *дороги (пути)*, ведущей героя вперед: «там, на путях очарованья (281), «*путь мой правый*» (207), «чтоб опорожить *скорбный путь*» (209), «по жестоким путям бытия» (98), «дорога всякая легка» (98), «на гибельной дороге» (288). Аналогично пространство *вокруг* героя может быть убийственно равнодушным к его нуждам, а может каждым проявлением своего существования служить герою.

Окрест — дорог извилистая сеть.
Молчанье — ответ взывающим. (253)

Окрест меня все жизнью дышит,
В моей реке шумит волна... (200)

В лирике Сологуба с *кругом* ассоциируется безвыходность положения героя («И я как зверь скитался/**В кругу заклятых сил...**» — 294). И *круг* же означает избранность, элитарность образа жизни героя, возможность перспективы («Разделенья захотел я, и воздвиг **широкий круг, / Вольный мир огня, веселья, сочетаний и разлук.**» — 297). Простор противостоит провалу, бездне, составляет условие сопротивления героя злу, распрямляет личность. Бездна в таком случае связана в сознании автора со злом, простор — с солнечным светом, справедливостью.

Та любовь, что предстала так рано
Пред тобой, оробелым от зла,
И завесу немого тумана
Над твоею душой подняла,

И, как солнечный луч, озарила
Бездну зла и неправды людской,
И не раз на решительныи бои
За собою тебя выводила (96)

Но простор в то же время у Сологуба бывает «печальным», «немым», на нем «льются слезы людские» и герой ищет спасения в том, чтобы скрыться, «потонуть» «во тьме безответной», где «не найдет нас ни бледное, цепкое горе,/Ни шумливо-песенное счастье» (96). Соответственно «даль» (образ, близкий своей семантикой «простору») может быть «ясной», «светлой», но и «немой», может ассоциироваться с надеждой и безнадежностью.

Но тихие лампы
Архангелы зажгли,
Суля ему ограды
В неведомой дали (222)

С другой стороны —

Узкие мгlistые дали.
Камни везде, и дома
Как мне уйги от печали?
Город мне — точно тюрьма (207)

В художественном пространстве Ф. Сологуба ценностно взаимообратимы верх и низ, земля и небо, могила и звезда, свернутость и закрытость. Бегство из мира объективных пространственных отношений в себя, в мир мечты и фантазии, на звезды Маир и Ойле, для героя — «отрада —/Незримая ограда/От суетных страстей» (219). Одновременно герой мучительно ощущает, что душа «узка, темна и несвободна,/Как темный склеп,/И тот, кто час провел в ней неисходно,/Навек ослеп» (203)

Могила, склеп, пещера (низ) ассоциируются в сознании автора со слепотой, тоской небытия, вызывают страх у героя, в противовес сказочным звездам мечты (верх), где герой счастлив. Но путь вниз при этом может привести героя вверх, в страну его грез.

Мы скоро с тобою
Умрем на земле, —
Мы вместе с тобою
Уйдем на Ойле (219)

Да и сам верх, в отличие от верха в мифе, где он неизменно воплощает сакральные ценности, в лирике Сологуба предстает перед читателем не только звездой Ойле, но и зве-

ринным ликом судьбы, в котором торжествует безумная, жадная плоть.

Громадный живот,
Искаженное злобой лицо.
Окровавленный рот,
А в посу — золотое кольцо.

На широком столбе
Он сидит, глядит на меня
И твердит о судьбе,
Золотое копье наклона. (225)

Вверху героя ждут врачующие душевные раны звезды Ойле и Мапр, но вверху его также стережет страшное в своей ярости Солнце-Змий. Больше того, само Солнце тоже раздваивается в своем воздействии на мир.

Два солнца горит в небесах.
Посменно возносятся лики
Благого и злого владыки,
То радость ликует, то страх. (309)

Таким образом, художественное пространство в лирике Сологуба распадается на отдельные атомы, оно дискретно. Каждая единица пространства существует и функционирует вне какой-либо системы, сама по себе, живет самостоятельной жизнью. Такое диффузное, хаотическое движение свидетельствует о распадении связей и не знает равнодействующей. В художественном мире Сологуба нет места поступательному движению, следовательно, и развитию, совершенствованию — ни индивидуальному нравственному, ни социальному. Пространство-оборотень дезориентирует героя, изводит его призраками-двойниками, распыляет его силы, отнимает веру в себя и в результате лишает способности сопротивляться. Это мир, уничтожающий границы между полюсами, между добром и злом, убийственный для личности, мир релятивизма.

Различными стремленьями
Растеряна душа. (87)

Кто на воле? Кто в плену?
Кто своей судьбою правит?
Кто чужую волю славит,
Цепь куя звено к звену?

Кто рабы и кто владыки?
Кто наемник, кто творец?
Покажите, наконец,
Сияв личины, ваши лики.

Опечаленный творец
Дал личины, отнял лики. (310)

Художественное пространство лирики Сологуба принадлежит трагической ситуации. Герой не способен бороться с действительностью, но и не желает ее принимать. Его протест бессилен и бескомпромиссен. В мире бесконечных подмен и масок, где неразличимы пути добра и зла, человеку, если он хочет сохранить себя, остается восстать против самой жизни. Верность высокому предназначению человека трагический герой Ф. Сологуба оплачивает дорогой ценой — существованием без всякой надежды на радость, на удовлетворение, победу.

Стремленье гордое храня,
Ты должен тяжесть побороть.
Не отвращаясь от огня,
Сжигающего плоть.

Пойми, что, робко плоть храня,
Рабы боятся ванны латы, —
А ты иди в купель огня
Гореть и не сгорать. (274)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Сологуб Ф. Стихотворения. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 87. (В дальнейшем цитируется по этому изданию.)

А. А. Кобринский

О ДВУХ ПРЕДПОЛАГАЕМЫХ ПОДТЕКСТАХ СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА «ДЕНЬ СТОЯЛ О ПЯТИ ГОЛОВАХ...»

Перед нами — стихотворение, чрезвычайно трудно поддающееся интерпретации с помощью традиционных методик. Глубокий, насыщенный метафоризм, особенно характерный для воронежских стихов, не позволяет с большей или меньшей долей точности восстановить исходные смысловые модели, подвергшиеся специфической деформации в поэтическом мире Мандельштама.

В настоящей работе мы попытаемся сконцентрировать внимание на двух «темных» образах стихотворения, предложив для них модели подтекстовой интерпретации. Эти модели должны рассматриваться, скорее, как метаописание, чем однозначный подтекст, поскольку документального доказательства их подтекстового характера не имеется. Тем не менее, с одной стороны, вероятность знакомства Мандельштама с источниками, о которых будет идти речь далее, велика, а с другой — методом верификации предложенных моделей становится многоуровневый лингвопоэтический анализ, подкрепленный биографическим контекстом. Рассмотрение предлагаемого генезиса двух образов позволит выявить их содержательную сущность и превратить в своеобразный ключик для открытия специфики концентрации смыслов во всем анализируемом стихотворении.

Реалии первых двух строк редакции 1 (далее — P1) — это дорога на поезде в Чердынь. Но в редакции 2 (далее — P2) в первой строфе поезда уже нет, хотя подтекст аналогичен. На место совершенно банального (как ни непривычно относить это слово к Мандельштаму) образа поезда, поглощающего пространство (гору, лес), подставляется лишенное «посредника» авторское «я»: «Я, сжмаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах», — во-первых, ставящее лирического героя в центр напряжения сюжетных сил и, во-вторых, вводящее отношение каузального характера между ним и пространством. Главный вопрос — это, конечно, суть противоположных процессов: сжатия и расширения, которые вроде бы никак не состыкуются с темой высылки. В самом деле, даже если интерпретировать сжатие как усиление ощущения собственной беспомощности и обреченности по мере расширения преодоленного пространства (поверхностный уровень интерпретации), то необъясненной остается странная «гордость» — не столько за само пространство, сколько за то, что оно «росло на дрожжах».

Как объяснить этот сложный образ?

В качестве метаописания столь необычного образа мы предлагаем использовать интерпретацию Акта Творения в каббалистической системе великого мистика XVI века Ицхака Лурии, жившего и творившего в Цфате. Космогонические построения лурианской каббалы включают в себя в качестве одного из важнейших элементов понятие о «Симсип» (ивр. — «сжатие»). Заимствовав этот термин из Талмуда, Лурия придал ему парадоксально амбивалентное значение двунаправленного процесса: 1-й «этап» — Б-г как бы сокращает Свое

присутствие в Себе Самом, создавая тем самым пространство Творения, в котором может существовать еще чья-то воля, помимо Его. 2-й «этап», с которого, собственно, и начинается свое повествование Пятикнижие, представляет собой эманацию («Б-г испускает луч Своего света и начинает Свое откровение или Свое разворачивание в качестве Б-га-творца в предвечном пространстве», — так интерпретирует этот процесс Г. Шолем¹). Лурианская концепция «Симсин» объясняет саму возможность ситуации, при которой Всевышний одновременно осуществляет два противоположно направленных акта: Свое устранение из мира (во-вне) и само Творение (внутри).

Как известно, Мандельштам не получил классического еврейского образования. Однако есть вещи, которые в хасидской по происхождению семье (мы знаем, что еще дед поэта строго соблюдал традиции, а в «Шуме времени» видим, как он безуспешно пытался приобщить к ним и внука) воспринимаются по факту рождения. Именно в хасидской среде средневековая мистика была чрезвычайно популярна, а каббалистические интерпретации некоторых ключевых мест Торы (Пятикнижия) были общеизвестны. К важнейшим из них, разумеется, следует отнести момент «В Начале» (ивр. — *Beresit*). Можно предположить, что интуитивное, нерасчлененное ощущение поэта подсознательно наложило на форму, воспринятую им еще в детстве.

Теперь обратимся к поверхностному уровню текста. Лирический герой стихотворения Мандельштама не просто становится в окончательной редакции центром фабульного напряжения, — он, находясь в положении конвоируемого, ссыльного, ощущает себя в роли Творца, сжимающегося, чтобы генерировать пространство вокруг себя. Соответственно, он же становится и точкой отсчета для координат времени и пространства. Так, характерная для Творения слитность времени, его недискретность, эксплицируется уже в первой строке: «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» Биографический подтекст (продолжительность и тяжесть пути в Чердынь) наполняются глубинным содержанием непрерывного, нерасчлененного созидания (не случайно в P1, где отсутствует мотив порождения пространства, отсутствует и развитие темы «дня о пяти головах» в упомянутом уже смысле), а указание на пять отрезков становится в мифологизированном мышлении лирического героя функциональным аналогом первых пяти дней Творения. Можно предполагать, что Мандельштам здесь переосмысливал границу между пя-

тым и шестым днями: как известно, в шестой день были сотворены животные и человек, а именно способность создать душу кладет, согласно Каббале, границу человеческим возможностям, — параллель очень актуальная, особенно если обратить внимание на выявляемое замещение роли Творца лирическим «я» О. Мандельштама. То, что образ мощи (в частности, и поэтической) ассоциировался у Мандельштама с властью над пространством, подтверждается и характеристикой А. Белого («собиратель пространства») в стихотворении на его смерть, написанном в январе 1934 года.

Мы видим, что стихотворение полно динамики, но характер движения в пространстве определяется статичным, неподвижным положением лирического героя: движется, практически, все, но вокруг него В 1-й и 2-й строфах — актуальное интенсивное действие: «большаки» несутся вслед (на первый план, конечно, выходит семантика погоны, но одновременно реализуется и народно-этимологическое значение слова «большак»-большевик (ср. у В. Маяковского в поэме «Хорошо!»: «До самой/мужичьей/земляной башки//докатывалась слава, —/лилась/и слыла,//что есть/за мужиков/какие-то/«большаки»//—уу-у!/Сила! — »), лес, превратившийся в «черноверхую массу», — едет, «чумая от пляса» (причем передвигается именно лес, а не лирический герой, — ср. с мотивом движущегося леса в «Макбете» В. Шекспира, — причем эпитеты «конная», «пешая» актуализируют ассоциации с великим переселением народов, которое теперь повторяется в 30-х гг. XX века, но уже далеко не стихийно и в обратном направлении: с запада на восток), 3-я и 4-я строфы вынесены в абстрактный временной план с помощью оператора, сослагательного наклонения; однако связанность этих строф подчеркнута не только этим, но и фигурой обрамления («На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!»), и общей рифмой. Накопец, в 5-й строфе действие снова выносится в реальное время. Здесь впервые в Р2 мы встречаем упоминание об идущем поезде. Однако парадоксальным образом Мандельштам и здесь нейтрализует потенциальные смысловые движения, относящиеся к лирическому герою, который едет в этом же поезде. Нейтрализация происходит как за счет введения встречного, почти эквивалентного вектора движения («В раскрытые рты нам <т. е. навстречу — А. К.>/Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой»), так и за счет темпоральной инверсии, аналогично аннигилирующей встречные временные потоки («Утонуть и вскопичить на коня своего»). Стабильность и неподвижность точки отсчета, накопец,

эксплицированы в мотиве зрительного зала, контрастирующего с «надвигающейся» на зрителя картиной (ср. в другом стихотворении этого же времени: «Надвигалась картина звучащая/На меня, и на всех, и на вас...», где также поддерживается уже отмеченная оппозиция «статичное — динамичное», причем авторское «я» отождествляется с неподвижно сидящими зрителями, окруженными движущимся пространством экрана).

Параллельно, начиная с первой же строки, Мандельштам вводит в стихотворение совершенно противоположную линию, связанную с темой гибельности существования. Как нам представляется, поэт концентрирует в лирическом «я» контрастные мотивы собственного могущества (порождение пространства) и собственной обреченности, беспомощности, разнося их, в частности, по иудейскому и христианскому рядам, смешение которых, как известно, не было для Мандельштама чем-то необычным. Христианская символика входит в стихотворение одновременно с темой «пятиглавого дня» (ср.: «И пятиглавые московские соборы/С их итальянскою и русскою душой...») и продолжается мотивом преследования, ожидаемой гибели. Во 2-й строфе уже возникает слитный амбивалентный образ гибельной мощи («Расширеньем аорты могущества...»), оprobованный почти одновременно и в стихотворении, написанном после скрипичного концерта Галины Бариновой (ср.: «Играй же на разрыв аорты...»). Постоянно присутствует и биографический план: по свидетельству Н. Я. Мандельштам, «дорога была проложена в густом лесу, и О. М. не отрываясь смотрел в окно всю ночь напролет <...>, он не спит, а сидит, скрестив ноги, на скамейке и напряженно во что-то вслушивается. <...>Всю дорогу О. М. напряженно вслушивался и по временам, вздрогнув, сообщал мне, что катастрофа приближается».

Этот план отразился и в поэтической фигуре «борьбы» сна и слуха (максимальное обострение восприимчивости, характерное как для демиурга, так и для загнанного в угол человека), и в образе глаза, превращающегося в «хвойное мясо»: не выдерживающий напряжения глаз теряет прозрачность, становится плотью, уравниваясь с веществом творимого мира («мясо»-«плоть», ср. известное «стихов виноградное мясо»; любопытно, что объединение этих двух значений в одном слове характерно для иврита: «basar», — это слово Мандельштам, безусловно, знал, так как оно входит в число того лексического минимума, с которым в начале XX века знакомился каждый еврей, независимо от того, какой язык

был ему родным). Утрата первоначальных качеств (правда, не до конца, что подчеркивается глаголом несовершенного вида «превращался», который, будучи употреблен в постоянно-непрерывном значении, приближается к глаголам эволютивного способа действия) корреспондирует с тематикой текста 1934 года: «Преодолев затверженность природы,/Голуботвердый глаз проник в ее закон...». Во 2-й строфе образ слитной массы-толпы порождает ощущение нехватки воздуха, кислорода (один из основных мотивов поэзии Мандельштама, имеющий корни в, с одной стороны, астму, которой страдал поэт, а с другой — тесную связь в его индивидуальной мифологии темы творчества со звучащим словом, а значит, со вдохом и выдохом; об этом в литературе о Мандельштаме написано уже столько, что нет смысла повторять), подкрепляемое ниже парным мотивом кино (ср.: «Из густо отработавших кино,/Убитые, как после хлороформа,/Выходят толпы — до чего они венозны,/И до чего им нужен кислород»). Тема эта маркирована также упомянутым амбивалентным мотивом расширяющейся аорты, что позже будет эксплицировано и в «Стихах о неизвестном солдате»: «Наливаются кровью аорты,/и звучит по рядам шепотком/ <...> И в кулак зажимая истертый/Год рожденья — с гурьбой и гуртом/Я шепчу обескровленным ртом...» В Р2 Мандельштам вводит «оговорку» во второй строфе, которая, впрочем, тут же исправляется: «расширеньем аорты могущества в белых ночах — нет, в ножах...» Белые ночи — атрибут Петербурга — оказались инородным телом в Р1. Но Мандельштам не оставляет этот образ в черновике, а все же выносит его в окончательный текст. Столь неожиданная смена референта в пределах одной строки манифестирует мгновенную смену вектора напряжения на противоположный (ср. аналогичный случай с надвигающейся картиной, рассмотренный нами ранее): подсознательно накапливаемые негативные факторы вырываются наружу, и демнург вновь осознает себя гонимым ссылкой. Белые ночи — источник поэтического вдохновения — резко сменяются иероглифическим изображением ножей — орудий расправы, близость и неизбежность которой стала для поэта навязчивой идеей в это время. Совершенно логично Мандельштам примерно в это же время маркирует тем же иероглифом убийства Воронеж, место своей ссылки: «Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...» Превращение белых ночей в ножи² также является символическим параллелизмом уже давно завершившегося процесса превра-

щения Петербурга в «город мертвых», как назвал его в свое время сам поэт.

Третья строфа окончательно закрепляет ощущение собственного бессилия. Созданное пространство не прибавляет свободы, оно остается пространством ссылки, а имплицитно существовавшее в 2-й строфе ощущение кислородной недостаточности развивается здесь в тоску по истинному, реальному пространству. Эта тоска порождает сказочный план с характерным образом «снежного моря», в который, впрочем, все явственней прорываются автоиронические ноты: 3-я и 4-я строфы представляют собой, фактически, замкнутый внутрениий диалог между стихами: каждый последующий, подхватывая тему, заданную в предыдущем, обращает ее в собственную противоположность. Но переосмысление это тоже не однопланово, что подтверждает очень важная замена «раздвоя» конвойного времени в Р1 на «двойку» в Р2 и перенос его в 3-ю строфу. «Двойка конвойного времени», которая несетя «парусами», — темный образ. С одной стороны, «двойка» (в спортивной терминологии — лодка с экипажем из двух человек: байдарка, каноэ), но передвижение происходит с помощью весел, а не паруса. С другой — об упрежке тоже говорить не приходится, ибо она называется не двойкой, а парой, кроме того, паруса опять же ни при чем. Единственный и достаточно красивый вариант интерпретации, который, как нам кажется, здесь возможен, восходит к хлебниковской историософии, представлявшей историческое развитие на земле по закону степеней двоек и троек. При этом Хлебников имеет в виду именно зависимость времени от пространства, которое в его теории репрезентирует двойка в основании степени. Обращаясь к хлебниковским записям, опубликованным как раз незадолго до написания анализируемого стихотворения, в 1933 году, можно оценить горький сарказм мандельштамовской реминисценции: «Свобода приходит под знаком — 2. <...>Путь свободы, жизни, роста через степени двоек. <...>Какой простор, скажут про свободу, но простор есть пространство 2 измерений»³. У Мандельштама, видимо, цифра, показывающая степень двойки, превратилась в парус. Но в отличие от Хлебникова, в данном стихотворении паруса двойки определяют не свободный простор, а пространство «конвойного времени». В 1937 году Мандельштам подведет черту под этой темой: «О, этот медленный, одышливый про-

стор! / Я им прсыщен до отказа, — / И отдышавшийся распахнут кругозор — / Повязку бы на оба глаза!»

Железные двери ГПУ, шинели и паганы конвоиров-«пушкинovedов» непосредственным образом воссоздают насаждающуюся в середине — конце 1930-х годов пушкинскую мифологию. Незначительный реальный эпизод, описанный Н. Я. Мандельштам (пушкинский томик в руках одного из конвоиров), вырастает в стихотворении в страшную картину уже не «блуда труда», но «блуда культуры». Поэт чувствует духовную агрессию, своего рода отрицательную эманацию, центр которой здесь лишь подразумевается, но будет назван в другом стихотворении, датированном тем же месяцем: «И вы, часов кремлевские бои — / Язык пространства, сжатого до точки...»

Только после всего сказанного можно оценить и как-то понять появление в конце стихотворения образа гибнущего и одновременно побеждающего Чапаева в качестве ипостаси лирического героя. Судьба поэта потребовала, говоря словами Пастернака, «полной гибели всерьез». Как мы знаем, неизбежность этой гибели Мандельштам постоянно ощущал, начиная приблизительно с 1934 года, страшно боялся ее, но тем не менее шел к ней прямо, не сворачивая.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Шодем Г. Основные течения в еврейской мистике Иерусалим, 1984.

² К тридцатым годам у Мандельштама все чаще встречается прием, характерный для русского поэтического авангарда в целом: в его идности ле законы сочетания слов определяются в большей степени их фонетической формой, нежели словарной семантикой. При этом фонетическое сходство оказывается смыслопорождающим механизмом текста. В русском авангарде этим приемом с наибольшим совершенством овладели обернуты, прежде всего, конечно, А. Введенский. С другой стороны, и Мандельштам, конечно, не случайно, желая выразить свое восхищение некоторыми стихами К. Бальмонта, в качестве высшей похвалы замечает, что они выдерживают «сравнение с лучшими образцами заумной поэзии» («Буря и натиск»).

³ Хлебников В. Собрание произведений: В 5 т. Л., 1933. Т. 5.

СУБЪЕКТНЫЙ СТРОЙ ЛИРИКИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Памяти Виктора Гордина

Пытаясь понять, что стягивает лирику О. Мандельштама в органически единое целое, мы рассмотрели ее как один текст, выражающий неповторимо своеобразную духовную личность, и стремились выяснить, каким образом эта личность — с большей или меньшей открытостью — обнаруживает себя.

Формально-грамматически весь текст принадлежит трем говорящим: авторскому Я, авторскому Мы или субъекту речи, растворенному в своем высказывании. Но содержательно в одних и тех же формах речи звучат разные авторские голоса как различные проявления личности автора.

В большей части текста (хотя и неравномерно на протяжении творчества поэта) говорит авторское Я, которое несет в себе два значения: *Я земное* и *Я духовное*. Отношения между ними — в споре, беседе, утешении, заботе — составляют бесконечное разнообразие «очаровательных дуэтов» как в границах отдельных стихотворений, так и за их пределами. Это может быть Я, говорящий об Я («Я и садовник, я же и цветок», «Я забыл ненужное я», «То был не я, то был другой» и др.), либо Я в диалоге с субъектным Ты — в значении какого-либо из двух Я: «Ну, что ж, я извиняюсь, // Но в глубине ничуть не изменяюсь... // Когда подумаешь, чем связан с миром, // То сам себе не веришь: ерунда!»; «Я вернулся в мой город, знакомый до слез... // Ты вернулся сюда, так глотай же скорей // Рыбий жир ленинградских речных фонарей»; «Не говори никому, // Все что ты видел, забудь»; «Любишь — не любишь, поймешь — не поймает, // Не потому ль, как подкидыв, молчишь»; «Еще не умер ты, еще ты не один... // В роскошной бедности, в могучей нищете // Живи спокоен и утешен»; «Чего тебе еще? Не тронут, не убьют»; «И идешь за ними следом, // Сам себе немил, неведом — // И слепой, и поводь» и многие другие.

Бесперывно длящийся «сам с собою разговор» — вовсе не удвоение Я и не партнерство. В пространстве лирики О. Мандельштама отношения между двумя Я складываются как иерархические и определяются двумя встречными порывами, или тягами.

Суть одной тяги — в последовательном, поступательном порождении каждым авторским Я духовности более высокого порядка как способа исполнить свой жребий и продлить пребывание в мире. Так, *земное Я* — это *прохожий, рядовой седок, трамвайная вишенка*, частный человек, у которого есть «свой путь и срок». Такое Я живет в своей эпохе, преимущественно в настоящем времени, по календарю и иногда по часам, реагирует на погоду и на многие другие внешние обстоятельства, как-то локализовано в пространстве (чем и обусловлен преобладающий интерес к этому смысловому пласту биографов, мемуаристов, краеведов). Ему «суждено//Изведать краски жизни небогатой», и в эмоциональной тональности его преобладает выражение тревоги, страха, хрупкости, болезненности. — Это земное Я становится порождающим началом для *Я-поэта*:

Так вог кому летать и петь
И слова пламенная ковкость, —
Что прирожденную неловкость
Врожденным ритмом одолеть!

Я-поэт (шире — *Я духовное*) включен в иной, чем Я земное, образный синонимический ряд: *губы, речь, слово, ласточки, песня, звон, узор* и др. Его время — более широко понимаемое настоящее и преобладающее будущее, часто в условном наклонении. Пребывает это Я вообще на земле, между небом и землей, в воздухе. Отсюда его соприродность всему летающему, звенящему, поющему. Преодолевая «путы земного притяженья», поэт ощущает себя превышающим свое земное Я: «И много прсжде, чем я смел родиться, //Я буквой был...»

В отличие от *земного Я*, общение которого с миром, с окружающими людьми ему ДАНО, СУЖДЕНО, часто оказывается для него вынужденным и насильственным («Я с мужиками бородатыми//Иду, прохожий человек»; «Чужие люди, верно, знают, //Куда везут они меня»; «Как попал сюда я, Боже мой?»; «И всю ночь напролет жду гостей дорогих» и др.). *Я-поэт САМ* выбирает себя собеседником, вызывая их при необходимости из небытия, возвращая им земную оболочку и телесно милые черты, одомашивая общение с ними, переселяя их в свое реальное настоящее и — тем самым — оказываясь в их вспом настоящем, «на пире отцов»:

Скажите мне, друзья, в какой Валгалле
Мы вместе с вами щелкали орехи,
Какой свободой мы располагали,
Какие вы поставили мне вехи.

(К этому горизонту авторской личности обращено внимание тех, кто изучает контексты, подтексты и интертекстуальные отношения.) Словно компенсируя несвободу *Я земного*, *Я-поэт* сам устанавливает меру своей свободы («И когда я наполнился морем...»), но, будучи связанным с миром через свое *земное Я*, он знает цену этой свободы («Мором стала мне мера моя») и стремится обезопасить себя данной ему «чудной властью».

Этому стремлению отвечают две порожденные *Я-поэтом* субъектные формы, обе преимущественно безличные (а если *Я* и называет себя, то не для того, чтобы говорить о себе самом, а чтобы обозначить точку зрения на мир). В обоих случаях речь идет о мире, но одна из этих форм (по терминологии Б. О. Кормана, разработанной им для системно-субъектного анализа лирики, — форма собственно автора) представляет собой объективирование себя в мире природы и мире искусства, другая же (*над-Я*) — во всем сущем. Содержательные различия между этими сторонами авторского сознания выражаются и на уровне хронотопов.

Так, мир природы и искусства — трехмерное пространство, отвоеванное у бездны открытием «гармонии высоких чисел» и чудом творчества. Ввиду непреходящей духовной ценности сего для человечества, время тут несущественно:

Как успокоенный сосуд
С уже отстоявшимся раствором,
Духовное — доступно взорам
И очертания живут.

Лирический субъект (собственно автор) обнаруживает себя в тексте как созерцатель, ищущий и обретающий прочную нравственную опору.

Когда же самой этой опоре потребовалась поддержка (когда «Все трещит и качается»), в лирике О. Мандельштама возникает еще один голос. В отличие от собственно автора, отношения с которым определяются горизонтально духовного взаимодействия *Я-поэта* с миром, эта субъектная форма (*над-Я*) находится на вертикали иерархических отношений двух *Я* и выводит их взаимодействие за пределы пространства — в сферу пророчествования о мире (и о себе),

Уместно вспомнить слова И. Бродского: «Когда пространство кончилось, он настиг время».

Над-Я — это порождение, продолжение и предмет гордости *Я-поэта*, отделившаяся от него его духовная функция («Уже не я пою — поет мое дыханье»), это — духовная эманация поэта, бóльшая, чем он, и со-масштабная всему существу. Это — обволакивающее и защищающее поэта «счастливое небохранилище», прозреваемая поэтом Истина о мире и о себе самом (вот почему *над-Я* наделяется функцией повествования, как, например, в «Стихах о неизвестном солдате», где автор-повествователь говорит о *Я-поэте* объектно: «Неизвестный положен солдат»).

Но это не отвлеченная от мира Истина, а конкретно-духовная, помнящая все земные и духовные пути обоих *Я*, пройденные ими и самостоятельно, и вместе с другими людьми, с горожанами-петербуржцами, с поколением, эпохой, страной, поэтами, человечеством, что выразилось на субъектном уровне в многозначности авторского *Мы* и нескольких объектных *Ты* (не-*Я*) на горизонте каждого из двух авторских *Я*.

Эта Истина конкретно-духовна еще и потому, что восхождение к ней всякий раз нужно предпринимать заново, рискуя увязнуть «в немощном времени» или «заблудиться в небе». Тем не менее и автор-повествователь (*над-Я*), и *Я-поэт* всегда готовы вернуться к своему исходному порождающему началу — к *земному Я*. Смысл этой встречной устремленности — в утверждении абсолютной ценности конкретной, отдельной человеческой жизни (такого-то года рождения). В «Стихах о неизвестном солдате» есть место, где обе встречные тяги сходятся в одном стихе, соседствуя в прочной связке: «За тобой, от тебя, целокупное, // *Я* губами несусь в темноте», — это говорит *Я-поэт*, сердцевина, средоточие двух тяг, сообщающее звено между небом и землей.

Там, где действуют обе тяги, где отношениями различных авторских ипостасей правит «царь-отвес», чтение текста требует ДВОЙНОГО ВИДЕНИЯ, что составляет, на наш взгляд, особенность мандельштамовского восприятия пространства. Обратимся, например, к стихотворению «Айя-София».

Авторского *Я* как лица, непосредственно воспринимающего храм, там нет. Некий скрытый в тексте говорящий обращает свое слово к Айя-Софии, образ которой возникает как результат взаимодействия нескольких точек зрения. Одна из них — сверху вниз — воплощает величие и духовную высоту. Носители ее — сам Бог и зодчий, сотворивший храм:

Лия-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!

И: Но что же думал гвой строитель шедрый,
Когда, душой и помыслом высок,
Расположил апенды и экседры,
Им указав на запад и восток?

«Здесь остановиться» и «Им указав» — слова-жесты, направленные сверху вниз: когда зодчий «думал» над планом, то, несомненно, видел будущий храм с высоты, в силу специфики архитектурного мышления («Геометрия и боги восседают на одном троне»), читая план как форму купола и способы его крепления.

Есть, однако, в тексте и встречный взгляд — *снизу вверх*. Это точка зрения обыкновенного человека, свидетеля, который поражен чудом творчества и впечатлению которого говорящий тоже доверяет:

Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи, подвешен к небесам.

Эмоционально-оценочно лирический субъект приемлет обе точки зрения, совмещается с обеими, создавая эффект одновременного двойного видения храма, и затем — сводит оба этих взгляда в своем собственном: «Прекрасен храм, купающийся в мире...» (и далее по тексту). В итоге возникает неповторимо мандельштамовская поэзия ПОЭЗИИ КАМНЯ. Подобная двунаходимость и двунаправленность движения взгляда на вертикали «земля — небо» свойственна многим стихотворениям поэта, особенно же — организованным обоими авторскими Я.

Итак, не одна какая-либо субъектная форма (как это характерно для русской поэзии XIX в.), а именно ОТНОШЕНИЕ между авторскими Я определяют единство лирики Осипа Мандельштама и являются в ней системообразующими.

«Трехъярусная» (слово, Мандельштаму близкое) связь Я *земного*, Я-*поэта* и над-Я поможет нам прояснить некоторые особенности смыслопорождения и многозначности образов, о чем в литературе немало написано, однако вне связи (обычно) с субъектной организацией текста.

Первый ярус (или смысловой пласт) открывается в хронотопе *земного Я* как привычное для людей восприятие переднего плана, перспективы вдаль, как взгляд снизу вверх. Это — доступная внешним чувствам конкретность, вещьность.

мира; образно-лексически — это уровень называния, изображения и непосредственно-эмоциональной оценки:

На доске малиновой, червонной,
На кону горы крутопоклонной, —
Втридорога снегом напоенный,
Высоко запесся санный, сонный
Полу-город, полу-берег конный,
В сбрую красных углей запряженный,
Желтою мастикой утепленный
И перегоревший в сахар жженный...

«Пейзажное стихотворение это написано, т. ск., «с натуры» — это вид на Воронеж приблизительно там, где жила Наташа», — комментирует Н. Я. Мандельштам. И — в воспоминаниях Н. Е. Штемпель: «Как-то ранней весной, в самых первых числах марта, когда везде еще лежал снег (в том году его было очень много) <...> мы дошли до конца улицы Каляева <...> и остановились на крутой горе; улица спускалась вниз, на Степана Разина, а напротив поднималась тоже крутая и высокая гора <...> В синих сумерках на горе и внизу загорались огоньки окон <...> Так запечатлел Осип Эмильевич кусочек моего города в стихотворении, которое он прочитал на другой день». «Пейзажность» стихотворения очевидна. Но, как говорил О. Мандельштам, «сказал реальное, перекрой более реальным, его реальнейшим, потом сверхреальным» (по словам С. Рудакова).

Непосредственные впечатления жизни в хронотопе *Я-поэта* получают духовную перспективу: поэт живет в мировой культуре, в истории человечества, в пространстве собственного творчества. Это — горизонт узнавания — неузнавания — припоминания — сравнения — отталкивания («Я очнулся: стой, приятель!//Я припомнил, черт возьми»; «Так в Нагорном Карабахс»; «Еще далеко мне до патриарха»; «Так вот бушлатник шершавую песню поет»; «Как светотени мученик Рембрандт»;

*Не ищи в нем зимних масел рая,
Конькобежного голландского уклопа,
Не раскаркается здесь веселая, кривая,
Карличья, в ушастьях шапках стая...).*

Живописное напоминание о Брейгеле (отсюда — палитра «масел»), о его «Охотниках на снегу» с «конькобежным уклоном» призвано подчеркнуть как раз НЕСХОДСТВО «пейзажей»: у великого голландца — спокойствие заснеженного простора и уютного городка, тепло жилья, житейская об-

стоятельность человеческих фигур; у Мандельштама — «санний, сонный полу-город, полу-берег» — не «рай». Почему запомнилось Н. Я. Мандельштам, что «все окончания прилагательных первых восьми строчек О. М. произносил с двумя «н», словно это «связанный и пригвожденный стол»? И почему именно этим стихотворением открывается «Третья воронежская тетрадь» (порядок, как известно из комментариев вдовы, был установлен самим поэтом)?

Одновременно с привычным восприятием городского пейзажа снизу вверх в тексте изначально возникает движение взгляда говорящего сверху вниз как мотив спуска:

«На кону» — слово «кон» и предметно, и оценочно многозначно: это — предел, рубеж, вершина горы; но это и ставка, казна (отсюда — «Втридорога снегом напоенный»); это и конец, гибель, т. е. гора *конца*;

«крутопоклонной» — не просто послушной, покорной, но — *круто*, что подчеркивает крутизну спуска и одновременно означает крайнюю степень несвободы «горы»; «Высоко занесся» — впечатление крутизны еще усиливается, но в сочетании с «крутопоклонностью» привносится оттенок проники («занесся» — от *заноситься*, *заносчивый*);

«конный» — спуск мало сказать «крутой», но и «конный», да еще запряженный «в сбрую красных углей»...

Тут не мальчишечье катанье и не «зимние масла рая» — тут иные краски: «красных углей», «перегоревший», «жженный», «дым»... Это — АДОВЫЙ спуск, «дорога *крепкая*» (вспомним: «обратно *в крепь*», «Погляди, как я *крепну* и *слепну*», «А город так горазд и так уходит в *крепь*», «Я в лвиный ров и в *крепость* погружен»). По всей видимости, «дорога *крепкая*» — последняя дорога.

«сравненьем не смущая» — в отличие от «зимних масел рая», на «рисунке моем» изображен не только город, но и мой крутой спуск (если в апреле 35-го г. мнились варианты: «Ты выронишь меня ИЛИ ВЕРНЕШЬ», — то в марте 37-го ИЛИ исключено).

Тяга к третьему ярусу, мысль о будущем, устремленность к нему, опережающее восприятие себя и своего времени как уже отошедших в прошлое, пророчествование о мире выражаются у Мандельштама по-разному. Когда в стихотворении возникает трехъярусность, когда «оба неба» сливаются в одно, «целокупное», тогда открывается безграничный простор, освобождается дыхание — и Мандельштам счастлив: «Ах, как хорошо!.. ах, какой полет!.. какое движение!..» (из

воспоминаний Э. Герштейн). Он сознательно стремится к поиску спасительного, спасающего третьего горизонта («Заблудился я в небе — что делать?»).

В «Оде» Сталину, казалось бы, есть триединство авторской личности (поэт, «художник», «боец»), но одно из трех Я («художник») там чужое, лишнее, что сообщает ее трагизму особый оттенок. Мучительность «Оды» еще и в том, что *Я-поэт* не на языке субъектного движения ввысь, а прямым текстом говорит о своем бессмертии — так же, как в отзвуке пушкинскому «Памятнику»:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет...
Да, я лежу в земле, губами шевеля...

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой...
Откидываясь вдали до рисовых полей...

И назовет меня всяк сущий в ней язык...
Но то, что я скажу, запомнит каждый школьник...

Доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит...
Покуда на земле последний жив невольник.

И в <«Оде»>, и в <«Красной площади»> есть тяга к будущему, но нет воздуха, нет полета, нет торжества победы над временем, так же как в «пейзажном» воронежском стихотворении:

И, меня сравненьем не смущая,
Срежь рисунок мой, в дорогу крепкую влюбленный,
Как сухую, но живую лапу клена
Дым унесит, на ходулях убегая.

Начавшись преимущественно как пейзажное, т. е. объектное, стихотворение получает лирическое разрешение:

«Срежь» — известно выражение «отрезать дорогу», т. е. не давать ходу, бегу, — в данном случае «срежь» означает «спаси», так же как «дым» спасает «лапу клена»; тот, к кому обращена просьба, сравнивается с «дымом». *Дым* — легкий, неуловимый, быстрый («убегая»); «на ходулях убегая» — т. е. *неровно припадая* к земле; «уносит ... убегая» — от чего? дым убегает от огня, т. е. спасает от уничтожения (см. выше о мотиве адово́го спуска).

Это — и «пейзаж», и стихотворение о стремительном приближении конца, и последняя просьба-мольба к последнему собеседнику (а за текстом мы понимаем, что — к собесед-

нице) — сохранить «*рисунок мой*» (т. е. вот это стихотворение-пейзаж) как прощальный отпечаток личности. Изображение «полу-города, полу-берега» как последнего спуска является и духовным осмыслением этого спуска, и тягой к восхождению.

* * *

В целостном восприятии текста горизонтальные образных значений неразделимо слиты, по, в силу вертикальной связи авторских Я, просвечивают друг сквозь друга. Непосредственность и свежесть восприятия мира и тяга к небу постоянно взаимодействуют у Мандельштама со взглядом сверху вниз, и тогда «передним планом» оказывается воздух, а просвечивающим сквозь него «задним фоном» — вещный мир. (В связи со сказанным соотношение «вперед» — «позади» в стихотворении «Образ твой, мучительный и зыбкий...», «странном», по выражению С. С. Аверинцева, можно интерпретировать не на горизонтальной жизни, а на вертикали авторской личности.)

Так в духовном пространстве лирики Осипа Мандельштама во исполнение *вынутого* и *понятого жребия* формируется и утверждает себя в своей значимости и неповторимости трехипостасная авторская личность: *Я земное — Я-поэт — над-Я*. Так происходит (цитирую «Разговор о Данте») «непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого», — или (что то же самое!) так производится «серия снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения», составляя «необходимейшую принадлежность и часть самого полета» и обуславливая «его возможность и безопасность».

М. В. Серова

**ПЕРВОМЕТАФОРА «РОЖДЕНИЕ-ЕДА-СМЕРТЬ»
И ХАРАКТЕР ЕЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
В ЦИКЛЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «СТОЛ»
(третий уровень семантической парадигмы)**

Исследователи творчества М. Цветаевой не раз подчеркивали исключительную цветаевскую способность к воскреше-

нию архетипов. Но выявление архетипа в тексте того или иного автора само по себе ничего к художественной концепции не добавляет. Много интереснее, на наш взгляд, поставить вопрос о взаимоотношениях и связях мифопоэтической системы с системой собственно мифологической. Тем более, что данный аспект проблемы, применительно к позднему творчеству М. Цветаевой, напрямую подводит нас к уяснению специфики эволюции поэта, которая, по справедливому утверждению М. Гаспарова, осуществлялась в направлении «поэтики слова»¹.

Итак, функционирует ли «стол» в известном произведении как нечто изначальное, имманентное, вне и до каких-либо индивидуальных представлений — не как миф о столе, а как стол-миф?

О. М. Фрейденберг дает следующее, весьма примечательное для нас, определение мифа: «Миф есть познавательное обозначение. В эпохи мифотворчества все области реальной действительности познавались одним и тем же способом. <...> Восприятие времени в виде вещи, причинности в форме тождества причин и следствий (здесь и далее выделено нами — М. С.) — эти восприятия, облеченные в слово, создают миф, облеченные в поступок, создают действие. Миф не есть какой-либо жанр. <...> Миф получается произвольно. Образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической, формально логической каузальности и где вещь, пространство и время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир субъектно-объектно едины — эту особую образную систему, когда она выражена словами, называем мифом. <...> Мифотворчество есть образотворчество». Примечательно, что в этом отрывке Фрейденберг сводит два понятия — миф и образ, то есть структура мифологического образа вбирает в себя все законы и категории мифотворческого мышления: «Мифологический образ представляет собой отложение пространственно-чувственных восприятий, которые выливаются в форму некой конкретной предметности»². Итак, восприятие «времени в виде вещи», «пространственно-чувственные восприятия в форме некой конкретной предметности». Словом, мир как вещь.

Что же в этой системе представляет собой «стол» как первоформа человеческого мышления? Как пишет Фрейденберг, «...первобытное сознание отождествляло все живое и неживое. <...> Тождество одушевленного и неодушевленного мира приводит к тому, что тварь представляется вещью, а вещь — тварью. Человек репродуцирует свои представления о

природе и вещах в словах (или их эквивалентах и поступках). Основной закон в этом творчестве говорит о том, что изображаемое тождественно изображающему и, в силу специфического восприятия вещи и пространства, абсолютно равно тому предмету, который изображает» (63—64).

Далее, конкретизируя сказанное, Фрейденберг приводит основные элементы древнего космоса: «Высота, круг, столб, низины — вот принципы будущих построек... Форма их — стол, свод, столб, дверь. <...> В эту эпоху возникает то, что мы привыкли называть столом и опрадой. <...> Стол метафизирует высоту-небо. Он не сделан для удобства еды, но за столом едят. <...> Столы стоят впоследствии в красных углах безо всякой утилитарной надобности. Но ,небо' есть и ,преисподняя': стол служит для возлежания умершего.

«Стол» принадлежит к основным вещным метафорам примитивного мифа» (64).

Определенные схемы такого мировосприятия наличествуют в произведении Цветаевой: «стол» оказывается моделью космоса, первосхемой. Все лейтмотивы и образы проистекают в произведении из этой категории, группируются вокруг нее. Само название цикла обладает центробежной силой. В составляющих же цикл стихотворениях это слово с его производными всегда максимально ударно:

В грудь въевшийся — край стола! ³
И сей человек был — стол... (296)
Всё — стол ему, всё — престол! (297)
Ты, — Мой наколенный стол! (297)

Будучи как содержательным, так и структурным центром, «стол» вбирает в себя все возможные пласты мировосприятия. «Стол» в цикле действует:

1. Как категория тварная — стол дан («Спасибо тебе, Столяр...»), творимая («Зубами, коль стих не шел!»), творящая («не ты ли — автор?»).

2. «Стол» воплощает «живое» и «неживое»: тес, столбец, доска и т. д.; мул, человек и т. д.

3. «Стол» выступает как вещная квинтэссенция первоэлементов мироздания: огонь («горящий столб»), вода ⁴ («заливал, как штранд»), земля («десятина, пласт»).

4. «Стол» реализует пространственно-чувственные восприятия верха—низа, горизонталь—вертикали как одновременно и «высотный», и «широтный» образ: столб, престол; простор, пол-России.

5. «Стол» — конкретное воплощение отвлеченных представлений о «старом» и «новом»: «Порой еще с слезкой смольной,/Но вдруг — через ночь — старел».

6. «Стол» в цикле есть синтез эмоционально-чувственных представлений: любовь-ненависть («сильней любви»; «держись, злещи!»).

7. «Стол» обладает ипостасями животного (мул с «кольцом в ноздрях»), растения (живой ствол «С листья молодой игрой»), человека («и был человек возлюблен»).

8. «Стол» заключает в себе понятия о сферах деятельности, ремеслах: животноводство («вьючный мул»), земледелие («десятину вспахали»), прикладные художественные ремесла («Спасибо тебе, Столяр»; «Покрыли: письмо — красивой Не сыщешь в державе всей!»), торговля («стол базарный»), времяпрепровождение, игра (стол бильярдный), социальное деление (престол), творчество (письменный стол), духовное делание («столп столпника»).

Мы видим, что «стол» в цикле структурирует мировосприятие, являя собой нерасчлененную образно-понятийную первосхему бытия или, по определению Фрейденаберг, первометафору «рождения-еды-смерти». «Рождение-еда-смерть» отражает мифологическое понимание времени, бытийственный цикл. «Стол» сопровождает человека на всех этапах этого цикла: на столе рождаются, за столом едят, на столе умирают. Таким образом, «стол» оказывается эквивалентом как жизненного отрезка, так и всего бытийственного целого. Время есть вещь — ноумен и феномен одновременно.

В цветаевском произведении эта черта проявляется особенно выпукло: «стол» синтезирует в себе идею Времени.

Тридцатая годовщина
Союза — верней любви.

Тридцатая годовщина
Союза — держись, злещи!

Данный принцип опять работает не только содержательно, но и структурно: «стол» воплощает СУДЬБУ героини. «Судьба» в эмпирическом понимании есть некий временной отрезок. И он отлит в цикле в форму конкретно-чувственной данности («Спасибо за то, что стол дал») как результат — ургии уже не героини, а Бога (или богов — если речь идет о примитивном мифе). Категория «стола» универсально организует и сюжет произведения, задуманного как подведение итогов, завершение единичного бытийственного цикла (то есть замысел конечного срока в нерасчлененном потоке времени). Приведем примеры, до некоторой степени умышленно нарушая их очередность в системе целого.

изначальной мифологической природой центрального образа, так как «...мифологическое сознание констатирует мир на том свете и смерть принимает за план жизни» (2, 30).

Следующая черта мифологического сознания, по Фрейденберг, — тождество субъекта и объекта. Тождество субъекта и объекта может проявляться в функции «двойника». «Стол», действительно, в цикле М. Цветаевой оказывается **двойником** героини, но способ его функционирования является весьма специфичным для русской поэзии: «стол» как двойник принадлежит не только сфере сознания героини, но сфере сознания автора, кроме того, той сфере, которая больше сфер героини и автора. Сферы эти, если и можно вычленить по отдельности, то предельно искусственно, совершая насилие над художественным целым. То есть мы вынуждены предположить, что категории «двойника» в «Столе» есть результат опоры не на традицию литературную, а на традицию мифологическую, где «...вещь, изображающая космос, есть сама этот самый космос плюс то лицо, которое создало космос и эту вещь» (там же).

Какими же смыслами насыщается образ «стола», если учитывать мифологическую основу субъектно-объектных отношений и в этой связи особую функцию «двойничества». Как было сказано, «стол» в цикле является самохарактеристикой героини, причем не прямой, а объективированной: «стол» не маска, не роль, а некая вычлененная в себе имманентная сущность, то есть функция его в отличие от маски-роли не прикрывающая, а обнажающая:

стол
Дал, стойкий, врагам на страх —
Стол — на четырех ногах
Упорства (297—298)

В системе архаических представлений о мире имеется аналог такого рода субъектно-объектных связей. Основной элемент этой системы — гений. «Что есть гений Душа. Но есть две души: так сказать, духовная, апита и телесная, гений. Гений — двойник человека, природы, вещи, вторая их сущность» (33—34).

В чем же заключалась роль «гения»? Прежде всего, по Фрейденберг, он «осуществлял связь души со смертью или с жизнью Менос — часть, доля, участь. Тотемистическое сознание представляет себе долю в виде двойника, души. Каждая доля тотема есть тотем—природа, представляемая в виде огня, воды, земли. Афанасьев и Потебня показали, что в

русском фольклоре «доля» есть отдельное существо; ее топчут, бросают в воду, сжигают, вешают. То она Мара, душа, душит во сне, она дерево...» (там же). Предметное восприятие судьбы в виде ДОЛИ, части, меры, куска, характерное для тотемизма, безусловно, обнаруживает себя в цикле Цветаевой:

Обидел и обошел?
Спасибо за то, что — стол
Дал.. (297).
А прочего дал в обрез?
...
Спасибо тебе, Столяр,
За доску — во весь мой дар,
За ножки, — прочней химер
Парижских, за вещь — в размер. (298)

Заметим, что героиня принципиально подчеркивает адекватность доли-генія-стола себе — «вещь в размер». Также в цикле отчетливо проявлены мотивы сакрального уничтожения «доли», ее изживания: бросание в воду — «меня заливал как шtrand», сжигания — «Битв рубцы/Стол, выстроивший в столбцы/Горящие...» и другие ритуальные формы противодействия «двойнику»: «Испытанный, как пила/В грудь въевшийся — край стола!»; «Съедавший за дестью десть», «Зубами — коль стих не шел!». В последних примерах просвечивает ритуал «расчленения» и «поедания» доли, где Бог обнаруживает себя в образе кравчего, расчленителя, раздатчика:

А прочего дал в обрез? (298).

(Метафора «съедания», как отмечает Фрейденбург, эвивалента «смерти». В этом смысл убийства «Агамемнона во время еды за столом.)) В последующем стадийном осмыслении «доли» зооморфные метафоры уступают место метафорам земледельческим, и «двойник» раскрывается уже в образе «дерева» или — еще более поздний культурный пласт — древа жизни, древа познания:

Мой письменный верный стол!
Спасибо за то, что ствол
Отдав мне, чтоб стагь — столом,
Остался — живым стволом! (298).

Здесь следует оговорить, что стадийное наращивание образа происходит в истории культуры, в пространстве цветаевского текста эти смыслы синтезированы.

Итак, как нам кажется, убедительно выявив мифологический характер отношений героини с двойником, мы не менее убедительно для себя обнаружили принципиальное противоречие самого глубинного пласта текста Цветаевой с мифом. Вся логика вышесказанного основывалась на представлении о героине как об индивидууме. Героиня вступала в личностные связи с двойником («мой стол»). «Примитивное сознание изначально лишено какого-либо личностного подхода. Самого понятия человека не было, как и понятий жизни, смерти, неба, земли в нашем смысле» (30—31). Следовательно, «гений» по определению понятие не индивидуальное, а родовое: «людовой коллектив носит имя тотема... Каждое племенное название означает «человек», но и «тотем» (там же). Получается, что «стол» — двойник не только героини, но и ВСЕХ, следовательно, в этом смысле лирическая героиня тождественна ВСЕМ: применительно к современности — социуму, применительно к архаической системе — племени, человеческому коллективу. Таким образом, явственно выраженный на предыдущих уровнях текста (См. 1 и 2) конфликт с миром («Квиты: вами я объедена, Мною — живописаны». 298) — не просто утрачивает свою актуальность и лишается драматического накала на уровне мифологическом, — здесь его просто не существует. Ведь что представляет собой категория «ВЫ» или «ВСЕ» в цикле «Стол»? Выпишем цитаты, прямо относящиеся к категории «ВЫ»: «Вас положат на обеденный», «Вы — с отрыжками», «Вы — с оливками», — и далее придется привести целый фрагмент стихотворения:

В головах — свечами смертными —
Спаржа толстоногая.
Полосатая десертная
Скатерть вам — дорогою!

Табачку · пыхнем гаванского
Слева вам — и справа вам.
Полотняная голландская
Скатерть вам — да саваном!

А чтоб скатертью не тратиться —
В яму, место низкое,
Вытряхнут вас всех со скатерти:
С крошками, с огрызками.

Каплуном-то вместо голубя
— Порх! — душа — при вскрытии. (299)

Как видим, образы, формирующие категорию «Вы», замыкаются на двух основных архетипических мотивах: «еда»

и «смерть» («съедание», как мы уже знаем, в мифе тождественно «умиранию» и принадлежит семантической сфере «стола» как первосхемы): спаржа, оливки, крошки, огрызки; свечи, саван, яма, вскрыгие.

Образ «ямы», места низкого, прямо указывает на хтонический подземный аспект существования, на преисподнюю (но «преисподняя» есть и «небо»).

В системе этих смыслов категория «ВЫ» близка к понятию мифологических «героев»: «Герои — это умершие... герой — топонимический носитель, образное выражение «племени», «страны». Герой первоначально зооморфен (Дионис с бычьими ногами). Тот ареальный мир, который представлялся первобытному человеку реальным, — по-нашему, мир смерти — населялся коллективом героев или умерших. Герои делают в позднейшем, так называемом культе то, что делают люди в коллективе. Герои едят, герои рожают, герои живут. Их жизнь выражается в еде и оплодотворении» (38—39).

В связи с этим трансформируется семантика «ямы» в «Столе». Первоначально негативный образ, проходя через парадигму мифологических смыслов, оказывается амбивалентным. «Яма», безусловно, могила, но «могила» — это жилище и храм героя. Могила — это преисподняя и утроба, рождающая новое светило. Грек поэтому выкапывал близ могилы ямы и готовил пищу для мертвых... Через яму кормится сама земля, метафизически выраженная в «умерших» и «героях» (там же).

Но вернемся к героине, ибо именно она, вопреки мифологическим законам, выстраивает в тексте систему оценок. Как она характеризует свое кредо по отношению ко «ВСЕМ»: «йотой счастлива/Яств иных не ведала», «я — с книжками», «я — с дактилем», «А меня положат — голую:/Два крыла прикрытием». Что же мы видим в этой самохарактеристике? Образы, ее формирующие, вновь варьируют два мотива: творчество — грифель, рифмы, дактиль; смерть — «А меня положат — голую». Получается, что в смерти героиня все-таки тождественна ВСЕМ, а сфера творчества отделяет ее от мира мертвых. На поверхности это действительно так. Отделению способствует и синтаксис фразы (фактор системы поэтической):

Вы — с отрыжками, я — с книжками.

Перед нами явно выраженное противопоставление, противодействие. Но однажды запущенный механизм мифа, продолжая работать по своим законам, этот смысл вновь выво-

рачивает наизнанку: «поэт» — на языке мифа — «рапсод», «певец», «вестник», а «...у Гомера героем назван Демодок, знаменитый рапсод, вестник Мумий... потому что «певец» и «вестник» — метафоры хтолические» (там же).

Таким образом, ипостась «певца» и «вестника» причисляет героиню к миру «героев», уравнивает ее с этим миром. Лирическая оценка нивелируется.

Описывая религиозно-философский контекст смыслов «стола», мы говорили, что «стол» как синоним творчества вмещает в себя понятие «жертвы». В парадигме христианских ценностей в жертву приносится эмпирическая сущность личности во имя реализации высшего назначения. Мотив «жертвы» не утрачивает своей актуальности и на мифологическом уровне, однако здесь будут задействованы смыслы не столько поэтические, сколько архетипические.

Итак, жертва мыслится героиней (как она мыслится и в христианстве) как умерщвление плоти, отречение от пищи земной во имя пищи духовной: «Счетом ложек Создателю не воздашь...» ВСЕ, напротив, реализуют свое «радение», вкушая «Хлебы земные». Но и то, и другое — акт не самопроизвольный, а преднамеренный:

Всяк на выбранном заранее —
Много до рождения! —
Месте своего деяния,
Своего радения.

Как письменный, так и обеденный «стол» оказывается местом «деяния»: процесс «поедания» сакрализован не менее, чем процесс «писания», ибо и то, и другое обрекает на смерть, следовательно, и то, и другое есть «жертва». Тем более, что первоначальная семантика «жертвы» — принесение Богу жирной еды: «Жертва означает «пожираемое». У греков — жертвы вкушаемые и певкушаемые. <...> Жертва жизни (с «едой»), жертва смерти (без «еды») (90—91).

Героиня Цветаевой приносит «жертву смерти», но, с точки зрения мифа, жизнь равна смерти, а смерть жизни. Миф не знает ценностной иерархии. Даже божественная ипостась «гения» как лица, «которое создало космос», не оказывается предпочтительнее остальных, так как «космос в тотемистическом понимании так же выражается в героях, как и в богах» (40).

Мы видим, что основной вектор уровня «христианской парадигмы» (стремление воплотить и реализовать свое божественное «я») на третьем уровне меняет свое направление.

Конфликты «отречение» и «отрешение»⁵, с архаической точки зрения, не имеют аксиологической обусловленности.

«Слово» (главная категория второго витка парадигмы) также оказывается дискредитировано системой архаических смыслов. Если в лирике слово оценочно, то в мифе «никакой эпитет, никакое описательное имя, семантически относящееся к эпохе мифотворчества, не выражает никаких качественных признаков, ни дурных, ни хороших. Вот почему <...> «святой» и «гнусный» передаются одним словом — *sacrum* — святыня)» (2, 54—55).

Стоит ли в этой связи говорить, что для поэтической системы вообще и для поэтического мира Цветаевой в частности такая «конформистская» позиция слова неприемлема. Это, на наш взгляд, главный корень расхождения мифологических и мифопоэтических смыслов слова «стол» в цикле Цветаевой. Сама Цветаева по этому поводу выразилась весьма недвусмысленно: «...если жертвенное мясо, а потом танцевали, не знали, ЧТО сказать — потому танцевали. Козлы тоже танцуют»⁶.

Вышеприведенная цитата, как мы видим, не предполагает неоднозначных толкований. Но анализируя цикл «Стол» и наблюдая за метаморфозами смыслов одной лексемы, мы убедились, что эйдеологический уровень менее всего управляем автором. Образ живет не только теми смыслами, которые воплотил в нем поэт, но и теми смыслами, которые ему изначально присущи. Более того, эти смыслы могут вступать в совершенно самостоятельные связи, трансформировать авторскую концепцию, менять оценку.

Итак, перед нами драма героини, разыгранная в Слове. Ее сюжет нацелен на воплощение абсолютного «я». Для этого героине необходимо реализоваться как Поэту. Реализация предполагает воплощение в Слове. Вектор задан. (Это программа первого уровня цикла⁷.)

Второй уровень, демонстрирующий возможности Слова, работает условием достижения поставленной цели. Слово обретает имманентное бытие⁸. Трагический результат «эмансипации» Слова — вытеснение и устранение лирического «я». В полной мере сбывается формула И. Ф. Анненского, если игнорировать ее положительный тон: «*Стих не есть создание поэта*, он даже, если хотите, не принадлежит поэту»⁹.

Героиня Цветаевой в результате воплощения оказалась погребена и уничтожена не поддающимися ее власти архаическими смыслами. И если на заре мифотворческой эпохи Вяч. Иванов провозгласил: «Миф есть раскрытие воплощения», то

закат мифотворчества предъявил этому высказыванию счет. Миф, как показала Цветаева, есть трагедия воплощения, потому что он оправдывает ВСЕ. По мысли Кьеркегора, основной закон мифа — «телеологическое устранение этнического»¹⁰. Анпенский назвал это «абсурдом *оправдания*»¹¹. Таким образом, исход драмы героини «Стола» есть предел и результат мифотворчества.

Однако в «Столе» наряду с драмой героини разыгрывается «другая драма», обладающая своим **результатом**. Не будем забывать, что существует некто, кто заставил героиню все эти смыслы прожить, тот, кто заложил описанную нами структуру и выстроил ее иерархию. Мы имеем в виду наличие Автора. В противном случае мы бы одинаково легко воспринимали и лирические, и архетипические смыслы образа, но лиризм в цикле явно доминирует. Кроме того, сама возможность эти смыслы отграничить, отделить друг от друга указывает на их упорядоченность в системе целого, так как, по словам Р. Барта, «ис останавливать течение смысла — значит в конечном счете отвергнуть Бога и все его ипостаси»¹². Подобного не происходит в произведении Цветаевой. Здесь мы имеем дело с отчетливо выраженной структурностью, «сделанностью».

Так называемая композиционность приобретает в данном случае предельную значимость: она — не что иное, как творческое кредо и художественная позиция Автора, восставшего против хаоса и дурной бесконечности. Ощущение «сделанности» применительно к факту искусства вообще является показателем его ущербности, узости. В данном случае «узость» оказывается способом сохранения нормы в искусстве. Словом, Автор, как и его героиня, приносит жертву. Но, если последняя принесла в жертву свою земную сущность во имя становления творческого акта (что само по себе ценно, но не выходит за рамки индивидуалистического сознания), то Автор сам творческий акт приносит в жертву во имя сохранения основного принципа искусства, который много раз пытались переосмыслить, но который до сих пор никому не удалось отменить, — «принципа гуманистической универсальности»¹³.

Остается сказать несколько слов о жанре произведения. Как уже отмечалось, «Стол» был задуман как поэтическая автобиография. Автобиографическая лирика предполагает максимальное тождество лирического субъекта и биографического автора. В «Столе» же, как мы обнаружили, автор и героиня переживают принципиально разные эволюции и при-

ходят к разным итогам. Автобиографизм цикла проявляется в особом качестве: «Стол» представляет символическое воплощение художественных исканий эпохи начала XX века и осмысление ее результатов. Фактически можно сказать, что в тридцатые годы Цветаева свой поэтический опыт осмысливает в контексте судьбы творческой личности эпохи. Таким образом, «Стол» оказывается автобиографией эпохи. Несмотря на общий жизнеутверждающий тон произведения, трагизм осмысления дает почувствовать себя в особом поведении слова: многозначность осуществляется здесь уже не за счет принципа «сцепленности», как это было в более ранних циклах, а за счет концентрации смыслов внутри. А поскольку слово адекватно и тождественно воплощенному в нем Творцу, эта концентрация означает не столько вписанность в эпоху, сколько уход из нее — как из мифотворчества десятых годов, так и из идеологических мифов тридцатых-сороковых. То есть, как сформулировала в «Столе» сама Цветаева:

По лучше всего, всех стойче —
Ты, — мой наколенный стол! (297)

Не удивительна в связи с этим фраза в одном из последних цветаевских писем В. А. Меркурьевой: «Свое я уже написала»¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гаспаров М. От поэтики быта к поэтике слова // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1992, Sonderband 32, S. 5—7.

² Фрейдсберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 21. (Далее страницы указаны в тексте.)

³ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. С. 295. (Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.)

⁴ Во многих исходных системах «вода» эквивалентна «крови». У Цветаевой: «Жил багрец» (См. об этом: Гачев Г. Образы Индии. М., 1993).

⁵ Ельницкая С. Мотив «отрешение» в поэтическом мире Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach, 1985. В. 15, S. 123—155.

⁶ Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой. СПб., 1991.

⁷ Серова М. В. Религиозно-философские идеи и цикл М. Цветаевой «Стол» // Кормановские чтения. Ижевск, 1994. С. 65—66.

⁸ Серова М. В. Цикл М. Цветаевой «Стол» и «Словарь живого великорусского языка» В. Даля // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993. С. 149—156.

⁹ Анненский И. Ф. Бальмонт-лирик // Книжки отражений. М., 1979. С. 99.

¹⁰ Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 53.

¹¹ Анненский И. Ф. Указ., работа, С. 110.

¹² Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1986. С. 390.

¹³ Салма Н. Опыт интерпретации символизма в свете истории развития мысли. Slavicae. Материалы и сообщения по славяноведению. XX. — Szeged, 1989. С. 55.

¹⁴ Цветаева М. И. За всех — противу всех! М., 1992. С. 314.

Н. Г. Медведева

АВТОР И ГЕРОЙ В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «НА СМЕРТЬ ЖУКОВА»

Анализируя проблему текста, М. Бахтин писал о нем как о «своеобразной монаде, отражающей в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы». «Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он был создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. <...> Этот второй момент (полюс) присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов. Этот полюс связан <...> с другими текстами <...> особыми диалогическими (и диалектическими при отвлечении от автора) отношениями»¹.

Имея в виду эти общие положения, обратимся к рассмотрению стихотворения И. Бродского «На смерть Жукова» (учитывая также, что постановка проблемы интертекстуальности применительно к творчеству поэта в целом — дело будущего). Исследователями уже отмечалось некое соответствие между его именем (Иосиф — «умножающий») и одной из важнейших его функций в общем поле литературы — продолжением традиций и — одновременно — подведением итогов². Стихотворение, написанное в 1974 г. по случаю смерти маршала Жукова, очевидным образом соотносится прежде всего с державинским «Снигирем». Можно сказать, что «на манер «Снигирия» оно и звучит. Бродский использует (с незначительными вариациями) тот же четырехстопный дактиль с усечениями после цезуры, шестистрочную строфику; однако строф не четыре, как у Державина, а пять; Бродский отказывается также от редкой системы рифм, примененной в «Снигире», приводя ее к более распространенному варианту. Так начинается

сложная игра повторов и расхождений, во многом определяющая поэтику стихотворения и его смысловой итог.

Близость обоих текстов прежде всего предметно-тематическая, что, в свою очередь, актуализирует соответствующие жанровые традиции: как и у Державина, это главным образом ода и эпитафия. Той же традицией обусловлены словарь, вплоть до прямых лексических повторов («снегирь» и «флейта», «меч» и «стены», «пылая, сздить» и «уезжает пламенный»); система риторических вопросов и обращений; одна и та же исходная точка повествования: «Северны громы в гроб лежат», «В смерть уезжает пламенный Жуков».

Тем не менее уже в самом начале акцентируется различие: «громы» — образ звуковой (что подчернуто аллитерацией), «пламенный» — зрительный. Бродский начинает свое стихотворение с того, с чего начиналась литература как таковая, — с «картины», «чего-то зримого воочию»:

Вижу колонны замерших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп.

О. М. Фрейденберг в своей работе «Происхождение наррации» писала о том, что лишь постепенно «показ чего-то зримого воочию», экфрасис, «разрастаясь в паррацию и делаясь одной из ее составных частей, получает понятийную функцию иносказания, позднее — аллегоризма и символизма»³. Так локальный хронотоп (экфрасис) оказывается соотносенным с хронотопом всемирно-историческим, а стихотворение в целом подключается к большому историческому времени, в котором сопоставление двух полководцев выступает как частный случай всеобщей связи явлений.

Временной и пространственный диапазон стихотворения огромен: от мифопоэтической древности до наших дней. Он включает в себя всю историю (Греция, Карфаген, Рим, Византия, XVIII—XX века), землю и ад, жизнь и смерть, увиденные через призму одного конкретного факта. Этот безграничный смысловой мир структурирован по принципу антитезы, использованному и Державиным. Перечислим некоторые оппозиции текста: «гроб на лафете»/«штатская кровать»; «в регалии убранный труп»/маршал в «прахорях»; «смело входили»/«возвращались в страхе»; «чужие столицы»/«своя»; Европа/«волжские степи»; древность/современность; слава/опала; память/забвенье; история/лета; вина/оправдание; беззвучие, смерть/звучание, жизнь. Выразительна также лек-

сическая (стилистическая) антитеза: «воин, пред коим...», «десница» — и «прахоря». Таким образом, в организации стихотворения «вертикальный», диахронический принцип всеобщей связи сочетается с синхронической системой противопоставлений.

Тематическому и жанровому синтетизму текста соответствует сложность его субъектного построения. Формально он приписан автору-повествователю, рассказывающему о «другом» человеке и его судьбе. Для поэзии Бродского случай нечастый, и на первый взгляд стихотворение кажется нетипичным, нехарактерным для поэта. На авторе-повествователе лежит «тень» одического субъекта, обусловленная «памятью жанра». С другой стороны, его определяют особенности субъектной организации лирики Бродского в целом и прежде всего принципиальное смешение субъектных сфер, связанное с универсальной концепцией человека, в которой частное, единичное через различные формы деперсонализации возводится к человеку как представителю рода. В данном случае объектом изображения автора-повествователя является не только другой человек, но и другой — а именно классицистский — тип мышления, классицистская концепция человека, которая «снимается» далее в личностной оценке говорящего.

«Я» у Бродского, как в оде, вне изображаемого. Но уже в первой строфе повествователь необычным образом локализован в пространстве: «Ветер сюда не доносит мне звуков...». Это сразу же индивидуализирует автора-повествователя, характеризует его как находящегося вдали от «русских военных плачущих труб» и в конечном счете сближает с теми слышными и опальными, о которых он говорит. Пространственная отдаленность часто свойственна лирическому субъекту Бродского: «чаши лишившись в пиру Отечества, нынче стою в незнакомой местности», «вечером, дорога, здесь тепло» (ср. «сюда» в рассматриваемом тексте) и т. д. При этом дистанция между субъектом и объектом непроницаема для звука, но не для взгляда: «Это только для звука пространство всегда помеха: глаз не посетует на недостаток эха».

Помимо «показа воочию», еще одна античная ассоциация возникает в начальной строфе — сожжение тела героя на погребальном костре. Строка «в смерть усзжаст пламенный Жуков», объединяя прямое значение (кремация) и переносное (темперамент), начинает ряд его предшественников-«двойников» образами Геракла, Гектора, Патрокла и т. д. Они сразу же указывают эпический масштаб личности, воспетой, как и у Державина, во второй строфе. Эпические бук-

вальные значения («воин», «стены», «меч») просвечивают сквозь условность высокого стиля оды. «Видение» (видение, умо-зрение) сменяется повествованием, субъекту которого открыто все пространство истории. Автор-повествователь ставит образ Жукова в ряд прославленных полководцев: помимо неназванного Суворова, это Ганнибал, главнокомандующий войсками Карфагена, разгромивший вандалов Велизарий и Помпей, о котором Плутарх пишет: «До него и другие трижды справляли триумф, но Помпеем получил первый триумф за победу над Африкой, второй — над Европой, а этот последний — над Азией, так что после трех его триумфов создавалось впечатление, будто он некоторым образом покорил весь обитаемый мир»⁴. Опала постигла в конце жизни каждого: Ганнибал вынужден бежать в Сирию; Велизарий обвинен Юстинианом в заговоре; Помпей предательски убит в Египте сторонниками Цезаря. Всем им, проливавшим солдатскую кровь «в землю чужую», предназначена встреча в аду.

Развитие тематического ряда (слава — забвение, опала, смерть) влечет за собой изменение эмоционального тона и интонации; торжественную патетику сменяет отрывистый синтаксис, эмоциональные восклицания и вопросы, эпическую безлично-отстраненную характеристику Жукова — личностная проявленность говорящего. В третьей — центральной — строфе сформулирован отсутствующий у Державина и важнейший здесь вопрос о «славе, купленной кровью», о цене победы. С подключением к контексту лермонтовского стихотворения возникает антиномия «родина» — «государство». Для Лермонтова такая слава — ложная ценность. Герой Бродского уклоняется от оценки: «Я воевал». За него далее отвечает повествователь: «К правому делу Жуков десницы...». В семантический ряд «государство» входят «опала», «кровь», «страх» — потому и упомянута «адская область» как закономерный итог служения ему. Однако с общепринятой точки зрения Жуков — единственный в пантеоне полководцев, кто вел войну не завоевательную, а Отечественную, оборонительную. Единственный, к кому, как и к Кутузову, могут быть обращены слова «родину спасшему...». Отсюда — опущение грехов, надежда на то, что вечный покой будет ему дарован: «Спи!». Эпическая объективность сменяется, таким образом, христианской проблематикой вины и ее искупления. Автор-повествователь словно «пробегает» всю историю от мифопоэтической героики через героизированную античность и классицистский этицизм к напряженно-личностной этической

позиции христианина и открытому в будущем финалу. Существенно также, что в этом речивом повествовательная дистанцированность от объекта (грамматическое 3-е лицо) переходит в прямое обращение, продиктованное не столько правилами жанра, сколько ситуацией метаисторического диалога, уравнившей Поэта и Маршала.

Однако стихотворение Бродского — эпитафия не одному лишь прославленному полководцу, но и тем безвестным солдатам, чьей кровью оплачена победа. Вспомним: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор»⁵. У маршала в солдатских «прахорях» та же судьба, что и у тех, «кто в пехотном строю/смело входили в чужие столицы,/но возвращались в страхе в свою». Однако посмертный финал у них различен. «Сапоги» маршала, как и «слова» поэта (т. е. отдельные личности и их дела), «поглотит алчная Лета», тогда как коллективный солдатский подвиг останется на «истории русской странице».

В то же время в историсофской концепции Бродского «история» — это лишь вариант более масштабной категории Времени. Поэтому в подтексте последней строфы стихотворения вновь возникает державинский голос:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

А если что и остается
Через звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Бродский, однако, не был бы Бродским, если бы не пошел дальше своего предшественника — стихотворение заканчивается на иной, чем у Державина, ноте: «Бей, барабан...». Подобные «побудительные» интонации типичны для его концовок: «Бей в барабан, пока держишь палочки,/с тенью своей маршируя в ногу!», «Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу», «Скрипи, перо. Черней, бумага. Лети, минута.» Если в начале стихотворения беззвучие было знаком смерти, то теперь звук оказывается эквивалентом жизни: от написанного слова (на которое так много упований у Бродского), от «страницы» — к произнесению; от речи «вслух» — к музыке (и не к «плачущим» трубам, а к маршу) и далее — к голосу птицы. И если державинский текст равно начинается и завершается вопросом без ответа («Что ты заводишь песню военную...» — «что

воевать?»), то у Бродского итог иной, и песня снегиря оказывается бессмертной: «Бей, барабан, и, военная флейта, громко свищи на манер снегиря».

Проведенный анализ, как нам кажется, позволяет органично вписать эпитафию Жукову в общий контекст лирики Бродского. В стихотворении нет ни «другого» человека как самостоятельной личностной позиции, ни полноценного объектного образа. Во-первых, портрет Жукова мифологизирован, в нем отсечено все, что не соответствует авторскому заданию; во-вторых, это вообще не образ личности, поскольку анализируется не маршал Жуков, а только его историческая функция (и в этом еще одно расхождение со стихотворением Державина). Таким образом, как и обычно у Бродского, в центре текста — «я» говорящего. Подлинная же тема его монолога — все та же важнейшая для поэта тема Времени, определяющего трагизм бытия, и противостояния ему сознательным усилием слова и звука.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 299.

²См.: Найман А. Пространство Урании//Октябрь. 1990. № 12. С. 198.

³ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 219.

⁴ Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 320.

⁵ Бродский И. Иобелевская лекция//Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Минск, 1992. Т. 2. С. 458. Ср. также в «Колыбельной Трескового мыса»: «В настоящих трагедиях, где занавес — часть плаща./ умирает не гордый герой, но, по швам треща/от износу, кулиса».

Л. П. Квашина

**«ИМЯ» В ЭПИЧЕСКОМ ЦЕЛОМ
«КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»**

В «Капитанской дочке» читатели и исследователи неизменно отмечают удивительное сочетание простоты и сложности, «странности» и в то же время неизбежности происходящих событий, полной достоверности, «незаметности» поэтических способов и приемов и одновременно нагруженности и значимости самого события повествования.

Сопряжение многообразного ставит вопрос о том, что связывает все это в несомненное и простое единство, вопрос о единящих началах в структуре эпического мира. Среди них, на наш взгляд, важную и не вполне оцененную роль играет имя, и в частности имя главного героя.

Образ Гринева не относится к числу спорных и дискуссионных. Ощутима (со времени создания)¹ некоторая смысловидительность, даже уничтожение главного героя, которого заслоняла колоритная фигура Пугачева. Особенно остро это высказано М. Цветаевой: «В «Капитанской дочке» единственное действующее лицо — Пугачёв»². Между тем и в структуре (соединение рассказчика и участника событий), и в особенностях характера Гринева (соотношение статичного и становящегося, динамичного) явно проявляются общие закономерности художественного мира, ибо само художественное целое «есть такое же развитие главного образа, как сложное предложение — одного чувственного» (А. А. Потебня).

Вопреки видимому отсутствию противоречий и проблем, в суждениях исследователей можно обнаружить взаимоисключающие характеристики и оценки, с каждой из которых в от-

дельности, впрочем, нельзя не согласиться. Герои «Капитанской дочки» предстают, по замечанию Н. Е. Прянишникова, «как заранее изваянные в своей психологической сути. Роль и значение каждой человеческой фигуры определены с такой ясностью, что автору остается лишь передвигать их по шахматному полю своей повести...»³ Но столь же несомненно ощущается и то, о чем пишет И. Л. Альми: «непредсказуемость душевных поворотов, незапрограммированность в истоках их характеров»⁴. Действительно, характер сохраняющий на вводе «квоту неопределенности», одновременно предстает эпически монолитным и цельным. Путь Гринева, с одной стороны, укладывается в общую архетипическую схему инициации, т. е. цикличен, неисключителен, с другой — индивидуально оформлен и неповторим (вместо «беспокойного юноши с мешком денег» перед нами рыдающее «дитя» с «последними знаками домашнего баловства»).

Общей отличительной особенностью художественного образа, отчетливо проявляющейся в пушкинском мире, является то, что итоговые, обобщающие оценки и характеристики порой парадоксальны в отношении их конкретных проявлений. Вне художественной логики это способно разрушить единство, лишить героя определенности и конкретности.

Пестрота черт, действий и речевых проявлений не может представлять сплошное разнообразие и несопадение (хотя это, несомненно, может стать осознанным принципом построения образа и произведения в целом). Требуется и нечто узнаваемое и неизменное, некая константа образа, охраняющая его целостность.

Скрепляющим элементом выступает прежде всего имя как «знак героя», достаточный, «чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою... Вместо знака статичной цельности над ним ставится знак динамичной интеграции, целостности»⁵. Речь идет не о семантической значимости имени, как в риторической поэтике (хотя нельзя сказать, что оценочный момент здесь устранил полностью)⁶. Суть дела — в образующемся вокруг героя и его имени смысловом поле, выражающем полноту отношений индивидуальности и окружающего мира. В создании этой «именной ауры» участвуют все компоненты языка, на котором говорит художественное произведение: пространственные и временные характеристики, соотнесение с другими героями, отношение реально-исторического и вымышленного, поэтического моментов, что также весьма существенно для понимания образа и произведения в целом.

Анализ имени главного героя может привести, в частности, к пересмотру сложившейся в критике традиции восприятия Гринева как вымышленного героя и противоположность историческому Пугачеву⁷.

В процессе создания произведения главный герой прошел сложный путь изменений и развития как с точки зрения мотивировок его участия в пугачевском восстании, так и с точки зрения выбора, изменения имени собственного. Это редкий случай в художественной практике Пушкина, когда от плана к плану меняются не только сюжетные ситуации, но и имя героя. От Шванвича — к Башарину, затем Валуеву — Буланину и, наконец, — Гриневу! В этом поиске можно обнаружить логику, если вспомнить, что подпоручик Гринев — лицо историческое, как и Михаил Шванвич, прототип Швабрина.

В официальном юридическом документе — «Сентенции» Сената (знакомство с ним исследователи считают, как известно, одним из истоков замысла исторического произведения о пугачевском времени) каждый из пунктов очень дифференцированно квалифицирует меру вины каждого подсудимого. В этом документе упомянуто лишь о двух дворянах Их разделяет одна позиция. Но минимальная дистанция подобна пропасти.

Восьмой пункт сообщает о Шванвиче, дворянине-пугачевце, который «предпочел гнусную жизнь — честной смерти», десятый — о дворянине Гриневе, на котором лежали такие же подозрения и который испытал недоверие, арест и жизнь под караулом, но «по следствию оказался невинным»⁸. За несколькими строками была угадана драматичная судьба дворянина, который, находясь в «сношениях» с Пугачевым, сохранил верность долгу и честь и был помилован обеими сторонами, хотя дважды должен был погибнуть.

В «Капитанской дочке» мы имеем дело с особой художественной действительностью, которая преобразует исторических лиц по своим законам, рождая «поэтическую историю» (А. С. Пушкин). Процесс поэтической идеализации, отличающейся большей или меньшей степенью свободы в обращении с историческим материалом, представляется нередко однонаправленным как уход, освобождение от эмпирической фактографичности.

История создания произведения и, в частности, главного героя и рассказчика — свидетельство того; что в художественном мире не только трансформируются действительные события, но осуществляется и обратная направленность: воз-

вращение к реально-историческому. Факт в произведении получает художественное осмысление, а вымышленному герою возвращается его историческое имя в подтверждение мысли о том, что в структуре образа слово вообще, а имя в особенности не внешнеслучайная реальность⁹. Взаимодействие словесной реальности и действительных событий, единство Слова и Мира — один из существенных моментов в понимании эпической природы «Капитанской дочки».

Имя Гринева можно представить как довольно широкий круг. В него органично входит родовое и наследственное. Он включает как значимые звенья не только недоросля, «беспутного юношу», дворянина чести, но и внеличностные компоненты: как отца и передаваемую им традицию (отсюда переживающиеся Андрей Петрович и Петр Андреевич), так и последующие десять помещиков, унаследовавших родовое имение. Так что заявленное сразу полное имя отца, при всей неидентичности отца и сына, программирует дальнейшее сюжетное развитие недоросля и в этом смысле является эквивалентом имени главного героя. Такой объем не ущемляет индивидуальности и не размывает определенности, ибо является важной, но не исчерпывающей характеристикой.

В «Капитанской дочке» семейная ситуация вынесена на первое место. Рассказ о семье, странностях отца и патриархальных привычках Авдотьи Васильевны как бы одновременно и рассказ о самом герое, своего рода код образа и установка его восприятия. Дом, семья предстают как сфера общей родовой жизни. Имя главного героя не просто выделяет его среди других персонажей, но устанавливает причастность общему началу как «ненарушенному основанию» жизненного поступка отдельного человека; будучи генетически связанным с исторической действительностью, оно включается в систему отношений: художественное слово — реальность. Таким образом, имя выполняет не просто центрирующую роль, но тесно связано с логикой развертывания характера и художественного мира в целом.

И еще одна особенность. Сюжетную схему «Капитанской дочки» нередко представляют линейно, как историю становления молодого человека в жизненных перипетиях. В качестве подтверждения именно такого типа сюжета Ю. Манн приводит характеристику Г. Лукача, определяющую Гринева в ряду «средних героев», которые вводятся в «большие человеческие конфликты», в результате «поднимаются в трудных обстоятельствах до больших человеческих высот, открывая подлинное и значительное в себе»¹⁰. Такое обобщение,

акцентирующее становление, не учитывает важности родовой основы и устойчивости как существенного элемента в развитии характера и сюжета в эпическом целом.

Представление о Гринева как о романном герое, который «сначала противится обычному порядку вещей, а затем учится признавать в нем подлинное и субстанциональное начало»¹¹, обретая полноту связей с миром, явно недостаточно и нуждается в уточнении. Родовые гены проверяются уже во сне накануне основных испытаний. Это не связано напрямую с внешними обстоятельствами и не является предметом субъективных колебаний и сомнений. Сон фактически снимает вопрос о внутреннем отчуждении, представляет невозможность для Гринева нарушить узы кровного и сословного родства. Но одновременно его поведение — это и личный поступок, так как настойчивое требование поцеловать «ручку» исходит от матери:

«Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей:

«Что это значит? Это не батюшка. И с какой мне стати просить благословения у мужика?» — «Все равно, Петруша, — отвечала мне матушка, — это твой посаженный отец, поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит...» Я не соглашался»¹².

При всей неопытности, в контакт с вожатым вступает не просто мальчишка, готовый все впитывать и брать уроки у каждого встречного им «учителя», а действующее лицо, обладающее внутренней определенностью, не просто заранее заданной, но обретаемой в процессе свободного самоосуществления своих родовых устоев. В «Капитанской дочке» личное решение и общий порядок обращены друг к другу, проясняя их фундаментальную общность как бытийный закон и глубинную поэтичность жизни.

Гринева проходит путь не от конфликта и разрыва к признанию субстанциональной значимости окружающего мира — он естественно развивается от одного «сыновнего» состояния (недоросль) к другому (просветитель и гуманист), каждый раз оказываясь «сыном» своего времени, таким образом связывая дискретные временные отрезки цельностью личности.

Закономерность эпического мира «Капитанской дочки» — не подавляющая человека родовая зависимость и не освобождение от рода, а внутренняя свобода его осуществления в личности, когда «герои изображены и вместе со своей социальной средой и в относительной свободе от нее»¹³

В пушкинском мире «изначальная поэтичность» человеческой жизни живет не как исторический этап: прекрасное прошлое

или грядущий золотой век, — а как присутствующая в каждом движении жизнетворческая сила. Опыт прошлого и светлое будущее смыкаются в важности живого момента совершающегося события общения, встречи.

Общение и встреча осуществляются не только на уровне сюжета, но прежде всего на уровне повествования, где сцепляются в единство множество различных субъективных человеческих позиций (Герой — Рассказчик — Издатель, включая авторов эпиграфов и богатые интертекстуальные связи внутри глав). Причем это единство не запрограммировано, не задано волей автора, а художественно выявляется как глубинное свойство самой реальности.

В такой системе отношений слово оказывается не средством обозначения, а формой существования ранее внеположенных жизненных явлений и смыслов, а само повествование как «собирание мира в слово» является способом и формой Бытия.

Тот факт, что герой имеет имя и как бы к нему приравнен, считается вроде бы само собой разумеющимся, тогда как целый пласт повествования может предварять собственное именование героя, а первичное заочное представление и присутствие в тексте также создает определенный смысловой фон и напряжение, несет художественную нагрузку.

«Круг имени» героя не является само собой разумеющимся, универсальным, автоматически возникающим качеством художественного мира, а требует особых усилий, путей и способов осуществления, определяемых своеобразием характера героя в соотношении с другими персонажами и художественной системой в целом. Более того, сама эта категория устойчивости и единства может утратить стабильность, динамизироваться, стать предметом обретений и утрат, усиливая роль и значение деталей внешности и их ритмических повторов, узнаваемого почерка в поступке и в слове.

В этом смысле интересен анализ образа Пугачева, особый рисунок которого может быть осмыслен как напряженный поиск имени, определения сложной и неоднозначной натуры. В главе «Вожатый», где Пугачев появляется впервые, нет вообще имени собственного¹⁴. Динамика обозначений неизвестного, встреченного в метели, передает движение чувств Гриневы: самые общие и безучастные («мы поравнялись с человеком», «дорожный», «мужичок») сменяются согретыми личным участием («вожатый мой», «мой бродяга»). Этот ряд выстраивается в переплетении и ритмическом чередовании с характеристиками Савельича, который, в отличие от Грине-

ва, настороженно отстраняется («Всякому давать на водку»), а когда дело доходит до благодарности, не стесняется в определениях: «собака», «разбойник», «пьяница оголелый» (прибавить частные характеристики: «окающие плечища» и т. д.). Разные поименования выявляют характеры персонажей, их внутренние мотивы и цели. Не совпадая, соперничая, они важны не сами по себе, а как грани единого мира. Внимание сосредоточено не на их несовпадении, а на их естественном наличии.

Создавая образ удалого самозванца, Пушкин стремился к выразительности отдельных элементов и проявлений.

Не имея примет прошлой жизни, Пугачев получает «образную» предысторию. То, что очерчено границей образа Пугачева, включает ряд отдельных образов-впечатлений: сметливый вожатый — страшный мужик-самозванец-благотель. «Круг имени» здесь оказывается в ряду прочих определений и названий, в том числе и самоназваний. В «мерцании подвижного характера» тем не менее можно просмотреть рисунок и закономерность: движение имени, которое направлено от исходного вопроса «Эй, ямщик, что там такое чернеется?» и первым ответом «Бог знает, воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк или человек» (с. 14), — через зримо реальные «отдельные» проявления и роли — к заключительному признанию Гринева: «Как тебя назвать, не знаю, да и знать не хочу...» (68).

Здесь имя уже не знак, охраняющий единство образа, но концептуальный элемент художественного мира. Имя, таким образом, выступает, пользуясь определением Б. О. Кормана, и как одна из важных форм выражения авторского сознания, и как сфера встречи и взаимодействия авторской концепции и исторической действительности, которая эту концепцию корректирует. В этом взаимодействии оно выступает как специфическое Бытие эпической реальности.

В рисунке имени Гринева как бы запечатлен характер главного героя, и даже больше — общие закономерности эпического сюжета, в котором сочетается как линейное развертывание, так и цикличность, как открытость, так и глубинная формульность и завершенность.

Рассказ Гринева движим безусловным сознанием значимости личного опыта, но удерживает при этом ощущение таинственности событий, совершающихся «не столько по его воле, сколько через него» (И. Л. Альми). Обстоятельства своей жизни он именуется «странными», «чудными». В таком

назывании сохраняется мера неопределенности и неопределенности.

Герой с петлей на шее, произнося последние молитвы, не шутя заглядывает смерти в глаза, «готовый повторить судьбу славных своих товарищей». Между тем расправа в Белогорской крепости определяется как «ужасная минута» в жизни Пугачева. «Мысль о нем неразлучно была во мне с мыслью о пощаде, данной мне им в одну из ужасных минут его жизни (74) «Ужасная минута» для Гринева была бы личным переживанием, подобно сновидному «ужасу и недоумению», «ужасная минута» для Пугачева — минута ужасного греха. Слово Гринева не замыкается на своих субъективных ощущениях, а, переживая другого, как себя, фиксирует предстояние перед свидетелем и судней.

Одолеев, пережив «ужасные» события, уже одним этим фактом человек невольно возвышает себя над ними. «Чуждые» и «странные» — это непостижимые, неподвластные рассудку Человек, достойно себя ведущий, своим индивидуальным опытом устанавливает равнодостоинство и разнотребность рассудочного и иррационального, закономерного и случайного. «Странные обстоятельства» жизни Гринева — это не просто преграды, препятствия, жестко испытующие героя, но и «добрая забота судьбы о человеке», когда «незванный гость» может оказаться устройтелем судьбы, соединителем любящих сердец. Жизнь в изначальной глубине целостна и универсальна. То, что в конкретной социально-исторической действительности разъято, не может встретиться или грозит взаимоуничтожением, обнаруживает родство и даже некоторую единоподобность: Пугачев в судьбе Гринева и Маши появляется, когда никакой надежды на соединение не осталось; Гринев-отец, отказывая Мироновым в родстве, считает за «благодать Божию» принимать Машу Миронову, а «матушка голько того и желала, чтобы ее Петруша женился на милой капитанской дочке» (78); Екатерина и Пугачев помилованием Гринева тоже действуют согласованно. Как писал Н. Я. Берковский, «между людьми Пушкина существуют положительные связи, пусть еще не осознанные ими», отсюда «общность направления в человеческих замыслах, действиях и поступках»¹⁵.

Человеческую сущность не втиснуть ни в один из лагерей, каким бы привлекательным он ни казался, поэтому Гринев, по словам Ю. М. Лотмана, «ни в одном из современных ему лагерей... не растворяется полностью»¹⁶. Человек выше границ и определенней. Но, с другой стороны, освобождение от

индивидуальных границ и в поступке и в слове — это обожествление человеком себя, что приводит в жизни к самозванчеству и бунту, в слове — к субъективной заданности, редуцирующей целое.

Преступание судьбы — границ родства, среды — греховно перед лицом не только сословия, но и «своей человечности». Выявление глубинного объединяющего содержания — это не уничтожение границ, а прояснение форм и норм человеческого существования.

Поэтому трудно согласиться с заключением Ю. М. Лотмана о том, что «сложность мысли Пушкина раскрывается через особую структуру, которая заставляет героев, выходя за мир свойственных им классовых представлений, расширять свои нравственные горизонты»¹⁷. С нашей точки зрения, основная идея — искать возможности торжества человечности именно в пределах назначенной судьбы и определенных границ. Петруша Гринев в своем стремлении вырваться из-под опеки и обрести свободу не выходит за пределы этого обычного, человеческого уровня. Это поиски свободы не от людей, не над людьми, а между и вместе с ними. Для него и его отца любая форма самозванчества (даже такая сниженная, как «верхолетство») несовместима с нравственным законом чести и достоинства. В этом отношении Швабрин — полная им противоположность. «Он пренебрегает человеческими нормами. Отсюда «злоба», «бесстыдство», клевета и предательство. И как следствие — перерождение в «гносного злодея». Не случайно в его интонациях слышится «адская усмешка», и из всех героев только Швабрин имеет откровенно негативную внешнюю характеристику: «отменно некрасив». Впрочем, и здесь Пушкин верен себе, выявляя в последнем злодее искру человеческую: «Я выслушал его молча и был доволен одним: имя Марьи Ивановны не было произнесено гнусным злодеем, оттого ли, что самолюбие его страдало при мысли о той, которая отвергла его с презрением; оттого ли, что в сердце его таилась искра того же чувства, которое и меня заставляло молчать, — как бы то ни было, имя дочери белогорского коменданта не было произнесено в присутствии комиссии» (78).

Пугачев воплощает стремление к абсолютной свободе («Лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст» — 66), что находит воплощение в самозванчестве, т. е. своевольном выходе на сакральный уровень. Превышение человеческой меры несет в себе разные энергии: весь сюжет строится, кажется, на том, как не должны были соединиться

Гринев и Маша Миронова, но вмешиваются «неожиданные происшествия» пугачевского восстания, и все меняется. И все же самозванчество — это свобода вне ответственности, это отказ от себя (Пугачев губит именно тогда, когда действует не «от себя», а «от имени»), поэтому саморазрушительно. Самозванчество не строит жизнь, а ее разрушает, отсюда и неизбежность возмездия.

Интересно, что в ранней пушкинской поэме «Братья-разбойники» история братьев (чуждая семья, сиротство) и смерть одного из них, в сущности, не разбойника, даны так, что, по словам М. И. Кагана, «за гибель брата ответственно все человечество, вся социально-историческая жизнь, которую все мы живем... будто покаяние требуется от нас, — покаяние за отсутствие братства как основы исторической жизни»¹⁸. Брат умирает не в тюрьме, а на свободе, уже после бегства. Но общество оказывается причастным и ответственным за эту смерть. И поэтому любое социальное наказание, любая кара лживы по своему существу.

В «Капитанской дочке» акцент делается на том, что социальные проблемы не отменяют индивидуальной ответственности и личного ответа. Сам факт, что Пугачев погиб не в бою, а должен подвергнуться суду и публичной казни, получает художественное осмысление как жизненный итог, что само по себе исключает случайность: «Емеля! Емеля! — думал я с досадой. — Зачем не наткнулся ты на штык или не подвернулся под картечь? Лучше ничего не мог бы ты придумать» (74).

Сообщение о «совершенном разбитии и поимке самозванца» прерывается рассказом об аресте и дальнейшей судьбе Петра Андреевича. «Окончание его дела», полное оправдание и освобождение совершается в фантастически короткий срок и позволяет Гриневу присутствовать при казни Пугачева. «Сжимание» времени сигнализирует о значимости сюжетной иверсии. Важны и их последняя встреча, и последний жест Пугачева, и то, что передано это отстраненно, через семейное предание. Стихия своеволия как бы разбивается неизбежностью возмездия. Социум же при всей сложной и неоднозначной его оценке в повести, предшествующим казни оправданием Гринева, проявленной милостью и торжеством справедливости получает нравственное право карать, ибо способен миловать. Здесь разбойную стихию казнит не просто жестокое общество, но и «все человечество».

Логика именования героев проясняет принцип, организующий эпическое повествование: это не субординация и под-

чинение и не анархия свободы, а «абсолютная солидарность» общего, родового и единичного, особенного как форма жизни и идеальная перспектива.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Беллинский относил «ничтожный», бесцветный характер героя повести и его возлюбленной Марии Ивановны к «резким недостаткам повести» (См. Беллинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 7. С. 577).

² Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1967. С. 138.

³ Прянишников Н. Е. Записки словесника. Оренбург, 1963. С. 19.

⁴ Альми И. Л. О некоторых особенностях литературного характера в пушкинском повествовании // Волдинские чтения. Горький, 1985. С. 11. Ср. также: «Не заданной наперед ролью, а динамикой разворачивающихся характеров, системой исторических и нравственно-психологических параллелей между ними определяется у Пушкина облик каждого персонажа» (Петрунина Н. П. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 272).

⁵ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 27.

⁶ Предельным обобщением этой тенденции, воплощенной в драматических произведениях Сумарокова, Княжнина, Фонвизина, является следующая характеристика: «Их (героев — Л. К.), можно сказать, дюжинами изготовляли и, чтобы не было сомнений в их природе, их падалили соответствующими названиями. Они носят не те имена, которые бывают у православных людей, а соответствующие их назначению, как Вертопрах, Стародум, Правдин, Кривоусудов, Вздор и т. д. Некоторые из этих имен появляются у многих писателей» (Сакулин П. Н. Филология и культурология. М., 1990. С. 186).

⁷ См., напр.: Агранович С. З., Рассовская Л. П. Истоки жанровой структуры «Капитанской дочки» А. С. Пушкина // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1990. С. 31—45. «Все три главных героя романа — Гринев, Швабри и Маша Миронова — являются вымышленными в полном смысле слова» (с. 32).

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 9. С., 190, 191.

⁹ «Раздвоение» героя первых планов произведения Шванвича, дворянина, оказавшегося в рядах повстанцев, на которое указывает Ю. Г. Оксман, было переносом акцента с проблемы «участвия» («сношения») на проблему «сохранения чести» в любой ситуации, которая получает субстанциональное, онтологическое осмысление и является вольным или невольным возвращением к историческим реалиям.

¹⁰ Цит. по: Манн Ю. Поэтика романтизма. М., 1976. С. 331.

¹¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 475.

¹² Пушкин А. С. Капитанская дочка. 2-е изд., доп. Л., 1984. С. 15. (Литературные памятники). В дальнейшем текст цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках.

¹³ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., Л., 1962. С. 335.

¹⁴ Тем важнее пластика внешних проявлений (жестов, портретов, одежды). Значимость портретных деталей подчеркнута уже тем, что после сна образ вожакого дан метонимически: «Я взглянул на полати и увидел черную бороду и два сверкающих глаза». Черты «страшного мужика», таким образом, заострены и выдвинуты на первый план, превращаясь в устойчивый опознавательный знак героя.

¹⁵ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 269.

¹⁶ Логман Ю. М. Писная структура «Капитанской дочки» // В школе политического слова Пушкин. Лермонтов. Гоголь М., 1988. С. 124.

¹⁷ Там же. С. 116

¹⁸ Каган М. О пушкинских поэмах // В мире Пушкина М., 1974. С. 109.

Г. В. Мосалева

ОСОБЕННОСТИ И ТИП ПОВЕСТВОВАНИЯ В «ВЫСТРЕЛЕ» А. С. ПУШКИНА

Нас интересует возникновение в русской литературе фразеологического типа повествования как самоценного, существующего наряду с монологическим (у Л. Н. Толстого) и полифоническим (у Ф. М. Достоевского). Свое классическое выражение, как мы показали¹, этот тип повествования получил в творчестве Н. С. Лескова; слово рассказчика у него часто вмещает в себя исповеди других героев-рассказчиков, так что возникает эффект «матрешки» — бесконечного разрастания чужих миров. Автор в поэтике Лескова преисполнен доверия к «чужому» слову и отдает в полное владение своим многочисленным рассказчикам словесную пряжу, из которой на глазах у читателя они «самостоятельно» ткут полноту-жизнь. В подобном тексте (в этом проявление высшей авторской воли) «скромная» роль стенографа событий отводится автору-повествователю. Сказовая форма произведения не всегда предполагает фразеологический тип повествования: например, в сочинениях В. И. Даля оппозиция «чужого» слова «авторскому» имеет открытый характер: «чужое» выступает здесь как «опредмеченное». И, напротив, такое несказовое произведение Лескова, как его хроника «Захудалый род», — яркий пример фразеологического типа повествования.

Творчество Лескова связано с русской литературой многогранно: образно-тематически, идейно-художественно и конструктивно — всем разнообразием и совокупностью открытых в ней субъективных форм выражения авторского сознания. Закономерно возникает вопрос о генезисе этого типа повествования в русской литературе.

Пушкинские «Повести Белкина» заинтересовали нас именно в смысле сложной иерархии рассказчиков, вниманием Пушкина к чужому слову, игре с ним. Рассмотрение «Повестей...» в их целостности не входит в задачу данной статьи;

мы сосредоточимся на анализе одной из них, повести «Выстрел», но к вопросам сюжетно-композиционного единства произведения будем обращаться.

В письме к «издателю «Повестей...»» «почетный друг Белкина» сообщает, что повести, «как сказывал Иван Петрович, большею частию справедливы и слышаны им от разных особ»². После этой фразы следует «Прим. А. С. Пушкина» о том, что в «рукописи г. Белкина над каждою повестью рукой автора надписано: слышано мною от такой-то особы (разрядка А. С. Пушкина — Г. М. (чин или заглавные буквы имени и фамилии)). Выписываем для любопытных изыскателей: «Смотритель» рассказан ему титулярным советником А. Г. Н., «Выстрел» подполковником И. Л. П., «Гробовщик» приказчиком Б. В., «Метель» и «Барышня» девицею К. И. Т.» (42). Комментируя пушкинское примечание, А. Лажнев отметил, что из всех «Повестей» голько «во вступлении к «Станционному смотрителю» Пушкин дает себе больше труда выдержать характер рассказчика (на этот раз титулярного советника А. Г. Н.)»³. Вообще же ученый пришел к выводу о том, что ««сказовый» элемент является для писателя второстепенным, так что на него достаточно наметнуть... «Барышню-крестьянку» должна была рассказать именно девица, как «Станционного смотрителя» — чиновник, а «Выстрел» — военный: в пределах таких общих указаний Пушкин и держится, а на отдельные частности он не обращает внимания»⁴. Наличие или отсутствие «сказового» элемента в «Выстреле» также будет предметом нашего внимания.

Теперь ненадолго остановимся на вопросе о «литературном авторстве» «Повестей...» в целом. К нему причастны два лица: Иван Петрович Белкин и издатель. В каждой повести «свой» рассказчик, помимо которого есть другие, на «литературное авторство» не претендующие. С. Г. Бочаров увидел при «однородности повествования» пушкинских «Повестей...» «множественность и разность субъектов речи внутри повествования»⁵. Нам интересно также выяснить как раз роль и смысл художественного существования каждого из субъектов речи в «Выстреле». Но об этом чуть позже.

Главный претендент на «авторское право» — Иван Петрович Белкин рассматривается в научной литературе по большей части как «мнимый» и «фиктивный»: так, А. М. Гуревич развивает положение С. Г. Бочарова о том, что Белкин — «тень покойного автора»⁶.

Действительно, Пушкин неоднократно подчеркивал, что рассказанное — это именно «Повести покойного Ивана Петровича Белкина». В прологе «от издателя» следуют частые повторы о том, что Иван Петрович — «покойный»: «жизнеописание покойного автора» (явный оксюморон). То же — в письме друга Белкина «к издателю», где сообщается «о правде покойного Ивана Петровича Белкина», его родителях, тоже покойных: Белкин «был женат на девице Пелагее Гавриловне...» (39). Очевидно, что Пушкин вовлекает читателя в какую-то игру, где не все имеет прямой смысл. Так, произведение «покойного Белкина» публикует некий «издатель», не сообщаящий о себе, но охотно делящийся размышлениями из жизни умершего автора. От первого лица и в полный голос Белкин заговорит только в «Истории села Горюхина», образующей вместе с «Повестями...» единый цикл.

В связи с вышеприведенными примерами зададим вопрос: для чего понадобилось «издателю «Повестей...»» многократно напоминать читателю о том, что Белкин — «покойный». В излишней настойчивости на определенном утверждении часто свойственно видеть его обратный смысл.

«Противуречий очень много», и, предполагая быть «любопытным изыскателем», обратимся к анализу субъектных отношений в «Выстреле».

Этой повести предпослано два эпитафия: из Баратынского («Стрелялись мы») и из «Вечера на бивуаке» («Я поклялся застрелить его...» — 43), в которых угадывается будущее распределение ролей в повести между субъектными формами — *мы* и *я*. История, рассказанная читателю в повести, известна от начала до конца Белкину, издателю, подполковнику И. Л. П., но сюжет в ней развивается, как в детективе, по принципу рассказывания части правды. Рассказчик «Выстрела» в начале повести не персонафицирован, и текст принадлежит некому говорящему — *мы* («мы стояли», «мы окружили», «мы разбрелись») как обществу армейских офицеров, коллективно чувствующих, думающих, оценивающих: «мы не сомневались», «мы смутились». Речь этого корпоративного субъекта ненадолго прерывается иным говорящим: «Сильно (так назову его)» (44). Значит, для я-рассказчика мы-рассказчик объектов.

Как мы уже отмечали, в начале повести следуют только загадки. Тайна — конструктивный элемент «Выстрела», возможно, поэтому я-рассказчик, знающий больше, чем субъект *мы*, и сам «прячется» в тексте в скобки. Одно дело, когда выдумка существует в одной голове, но когда она активно

поддерживается многими сознаниями, то это способствует созданию ореола таинственности и прежде всего вокруг главного героя — Сильвио.

По сравнению с другими «Повестями...» «Выстрелу» в большей мере свойственна символизация топонимов и имен: «в гусарском полку***», «в местечке*», «в селе*», «в деревеньке Н*».

В то время как вокализированы имена либо второстепенных героев (ключница Кириловна, лакей Кузька), либо реальных исторических лиц (Бурцов, Денис Давыдов, Александр Ипсиланти), один из главных героев, граф, оказывается безымянным. Его имя не называет в повести никто. Графский титул является воплощением везения, счастливого соперничества. Для Сильвио граф сразу же становится острым раздражителем. Демонизм Сильвио порождается его завистью. Существующий в душе Сильвио внутренний конфликт оказывается перенесенным его же стараниями во внешний. Конфликт между Сильвио и графом не является, на наш взгляд, социальным (так как важными оказываются не отношения между бедным и богатым), конфликт здесь сразу же заявлен как религиозно-этический: «...он шутил, я злобствовал», — так сам Сильвио указывает на этическое различие в их поведении.

Что касается подобного названия главных героев, А. Лажнев связывает его с условным характером самого повествования, особенно проявившегося в намеренно ярком иностранном имени Сильвио (придуманном я-рассказчиком), которое напоминает «одновременно Эрастов и Альцестов XVIII века и романтическую новеллу Гофмана с ее Лотарно и Киприанами»⁷.

Впечатление иностранности героя усиливают вещи, находящиеся в его пространстве: «Сильвио... вынул из картона красную шапку с золотой кистью, с галуном (то, что французы называют *bonnet de police*)» (47). Проследим «судьбу» этой шапки в сюжете повести. Шапкой (да и то не всегда) называет головной убор Сильвио рассказчик, сам Сильвио и граф — фуражкой. Противопоставлены герои, противопоставлены их вещи (две фуражки). Рассказчик замечает, что шапка Сильвио «была прострелена на вершок ото лба» (47). Сильвио рассказал молодому офицеру (будущему рассказчику) историю своей первой дуэли с графом. Он поведал ему о том, как граф шел на поединок, держа наполненную черешнями фуражку, и как, вытянув первый номер по жеребьевке, граф прицелился и прострелил его фуражку, продолжая

в ожидании ответного выстрела выбирать спелые черешни из своей. Фуражке Сильвио достается страдательная роль, не случайно, закончив рассказ, Сильвио «бросил об пол свою фуражку и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке» (49). Готовя отмщенье графу, Сильвио именно в этой фуражке является к нему и использует ее для жеребьевки. Рассказчиком второй дуэли выступает уже граф: «[мы] свернули два билета, он [Сильвио] положил их в фуражку, некогда мною простреленную» (53). Таков сюжет «bonnet de police» Сильвио. Из других символов иностранного: «изображает вид из Швейцарии» картина, в которую случайно попадает граф и специально стреляет Сильвио; главный герой погибает «в сражении под Скулянами», в Греции. Герою-космополиту в конце повести в российском топосе нет уже ни жизни, ни смерти.

Проследим теперь последовательность прямооценочных характеристик героя. Сильвио объектен для «мы-общества армейских офицеров», на которое «сильное влияние» имели его «обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык» (43), вскоре во всей полноте проявившиеся при обстоятельствах игры в карты с новеньким в полку офицером, не знающим ее условий. Собственно, условие игры было одно — не мешать Сильвио «хозяйничать по-своему». Конфликт с поручиком должен был разрешиться, по мнению офицерской молодежи, дуэлью, от которой Сильвио отказывается, тоже тем самым нарушая условия офицерской игры в кодекс чести. Отказ Сильвио от дуэли повредил «ему во мнении молодежи» (45). И здесь появляется новый субъект речи, никак не названный в тексте, словно спровоцированный назойливым офицерским единомыслием-единочувствием: «Недостаток смелости менее всего извиняется молодыми людьми, которые в храбрости обыкновенно видят верх человеческого достоинств и извинение всевозможных пороков» (с. 45). С появлением в тексте повести безличного повествователя связано возникновение и расширение пародийного плана: «Рассеянные жители столицы не имеют понятия о многих впечатлениях, столь известных жителям деревень или городков, например, об ожидании почтового дня...» (45).

После этого иронического замечания самым слышным в среде армейского общества оказывается голос молодого офицера, в восприятии которого Сильвио предстает «героem таинственной какой-то повести» (45). «В бедной мазанке» Сильвио, помимо «богатого собрания пистолетов, водились книги, большею частью военные да романы» (43). «Книж-

пость» Сильвио очевидна. «Романтическое воображение» (по самохарактеристике) свойственно и молодому рассказчику. Общие «романические» корни их и сближают: «Он [Сильвио] любил меня... со мной одним оставлял обыкновенное свое злоречие» (45).

Героя-рассказчика связывают диалогические отношения и с Сильвио, и с графом; посредничество между ними позволяет ему и в тексте повести оставаться организующим его посредником. Между двумя объектными героями связь разъединительная. Чем сокращеннее физическое расстояние между ними, тем очевиднее необходимость их разъединения: «...я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость. Он вспыхнул и дал мне пощечину» (48). Черешневые косточки, долетающие до Сильвио, также сокращают расстояние между ним и графом, и это вызывает у Сильвио мысль о мщении. Сильвио, как и Печорину⁸, не дано забывание. При последней встрече с графом он напоминает ему о «черешневых косточках»: «Жалею, — сказал он [Сильвио], — что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела» (53). Косточки, *voipel de police* Сильвио — эти вещи становятся символами мщения для не способного ничего забыть (простить) героя.

Всякое «мы» Сильвио жаждет ограничить своим «я»: «...я был первым буяном по армии», «...мы хвастались пьянством — я перепил славного Бурцова» (47). Желание первенствовать сам герой определяет как присущую ему смолоду страсть, ставшую вскоре источником его зависти. Демонизм героя ограничивается во второй части повести расширением пародийного плана как проявления авторской позиции. Скрещенье таинственного и пародийного планов способствовало рождению у читателя трагикомического впечатления от героя.

К примеру, рассказчик делится с графской четой своими воспоминаниями о «лучшем стрелке» полка: «...бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь графиня? Ей-богу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет... Он хлоп, и вдавливает муху в стену!» (51).

В этом отрывке, помимо комического по отношению к Сильвио замечания, любопытен момент, когда рассказчик неожиданно прерывает свою речь и реагирует на то, как графиня воспринимает его рассказ: «...вы смеетесь, графиня?» Для эпического повествования свойственнее было бы появление авторской ремарки типа «графиня засмеялась». Здесь рассказчик берет на себя функции повествователя.

Продолжим анализ пародийного плана. Все, что касается семантики слова «выстрел» как ключевого семантического знака повести, тоже находится во взаимодействии трагического с комическим, что позволяет обнаружить чей-то скрытый в тексте повести реалистический взгляд на романтического героя. Так, стены комнаты Сильвио «...были все источены нулями, все в скважинах, как соты пчелиные». Рассказчик вспоминает, что если бы Сильвио «...вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто б... не усумнился подставить ему своей головы» (43).

Концепированному автору важна, кроме голоса рассказчика, еще одна точка зрения на героя. Чаще всего она проявляется косвенным образом: через неадекватную рассказчику оценку Сильвио другими героями-слушателями. Как стрелок в повести выступает и граф; стреляет он случайно или, как говорит Сильвио, «шутя». Сильвио, покидая графский дом, тоже пытается «пошутить», но его шутка выглядит «злобно»: простреленная им графская картина по сути является символом убийства человека, перенесенного на вещь, ему принадлежащую.

Не менее важны и те выстрелы, которые в «Выстреле» не звучат. Не стреляя в графа, Сильвио оставляет за собой право владения его душой; ради этого он игнорирует негласный закон чести офицера, отказываясь от поединка «с пьяным сумасбродом Р».

Но один ли смысл не-выстрела Сильвио сюжетно заострен в повести?

Историю последней дуэли рассказывает граф: «Я отмерил двенадцать шагов и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась» (52). Сильвио, понимая, что с его выстрелом окончилось бы право владения душой графа, оттягивает время, предлагая жеребьевку. Дав на несогласие, граф надеется это время и право ограничить, но первый номер вновь достается ему. Одним из моментов сюжетного напряжения в «Выстреле» является поведение графа, находящегося в состоянии искушения, когда выбор героем добра или зла должен неизбежно отразиться на судьбе самого близкого ему человека: «Голова моя шла кругом... Кажется, я не соглашался <...> Не понимаю, что со мною было и каким образом мог он меня к тому принудить... но — я выстрелил...» (53).

Из всех вопросов, прозвучавших в повести, герой-рассказчик только на этот реагирует восклицанием. Спровоцировав графа на выстрел, Сильвио возвращает себе право владения

душой графа, и он мог бы сделать его бессрочным, если бы не вмешательство жены графа, вновь приведшее Сильвио к отказу от выстрела: «...я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне...» (53), иначе говоря, заставил выбрать зло.

Как мы помним, в восприятии рассказчика Сильвио предстает «героем таинственной повести», «настоящим дьяволом», Объектная книжность образа Сильвио, обнаруживающаяся при смене прямооценочных точек зрения на него, делает его пародийным. Однако и освобождение его от пародийности происходит тоже при смене речевых масок. Конечно, Сильвио — «выдумка», романтический герой-злодей, пытающийся навязать жизни свои условия игры. Пушкин открыл читателю героя, «книжность» которого является опасной, а ситуация столкновения «героя таинственной повести» с героями «жизни» — вневременная и нравственно-сущностная. Сильвио оставляет по себе у героев повести ощущение ужаса, прежде всего у графа: «...волоса стали вдруг на мне дыбом», «ужасная прошла минута», «...в эту минуту он [Сильвио] был, право, ужасен». В последнем взгляде графа на Сильвио, в званном впечатлении, произведенным Сильвио на его людей, ощущается оценка иного субъекта речи, наиболее близкого автору: «...люди с ужасом на него глядели». Приведем еще один пример, сопоставляя реплики героев:

Сильвио: «Ты, граф, дьявольски счастливы...»

(так Сильвио отзывается на первый номер, вновь доставшийся графу по жеребьевке).

Граф: «Я выстрелил, — ...и, слава богу, дал промах»

(53).

Слова «дьявольски» — «слава богу» образуют этико-религиозную оппозицию, просматривающуюся во всей сюжетной организации «Выстрела».

Типологически поведению Сильвио на дуэли прочитываются образы таких героев-искусителей в последующей литературе, как Печорин и Свидригайлов, обладающих знанием о человеке чего-то такого сокровенного, что и позволяет им быть игроками чужих душ. «Предаю тебя твоей совести», — говорит Сильвио графу, но автор наказывает не графа, а Сильвио, как Лермонтов — Печорина, а Достоевский — Свидригайлова. «Дневное светило» Пушкин уже в «Повестях...» указал читателю на те внутренние противоречия человеческой природы, в размышлениях над которыми с особенной силой позднее сосредоточится лишь Достоевский.

Выскажем некоторые заключительные замечания.

«Выстрел» отличается достаточно тонкой, многоуровневой субъектной структурой; использование различных речевых масок и почти неуловимая для читателя (даже и «любопытного») их смена позволяют автору уйти от монолитического изображения событий и героев, чему способствует полифункциональность образа рассказчика. Вначале он собирательный: «мы-общество армейских офицеров», затем это герой-рассказчик, молодой офицер, разделяющий корпоративные представления армейского общества о чести и достоинстве офицера. Из этих двух форм «мы» объектнее, чем «я». Единого образа рассказчика нет уже потому, что рассказчик в своих воспоминаниях возвращается в прошлое; в первой части он предстает перед читателем молодым офицером и только во второй части собственно рассказчиком, знающим, в отличие от читателя, начало и конец этой истории.

Обратим внимание еще на один момент, имеющий отношение к «Повестям...» в целом. За маской подполковника И. Л. П. во второй части «Выстрела» проглядывает психологический портрет Ивана Петровича Белкина, созданный его другом в письме к издателю. Сравним:

Из письма друга Белкина к издателю

«...поручил он управление села старой своей ключнице, приобретшей его доверенность искусством рассказывать истории...»

«...никогда не случилось мне видеть его навеселе (что в краю нашем за неслыханное чудо почестся может)».

«К женскому полу имел он великую склонность, но стыдливость была в нем истинно девическая» (39—40).

Из второй части «Выстрела»

«Все сказки, которые только могла запомнить ключница Кириловна, были мне пересказаны...»

«...побоялся я оделаться пьяницею с горя (разр. А. С. Пушкина), то есть самым горьким пьяницею, чему примеров множество видел я в нашем уезде.»

«...признаюсь, известие о прибытии молодой и прекрасной соседки сильно на меня подействовало» (49—50).

Есть нечто общее в образе жизни Белкина и подполковника И. Л. П. Или же «молчаливый образ Белкина» имеет

свое особое речевое пространство и говорит с читателем как тень отца Гамлета, прячась за лики других рассказчиков? Этот вопрос — один из интересующих нас в плане дальнейшего изучения «Повестей Белкина».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мосалева Г. В. Поэтика И. С. Лескова. Ижевск, 1993.

² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 5. С. 42. (Далее ссылки с указанием страницы в тексте)

³ Лежнев А. Проза Пушкина: Опыт стилового наследования. М., 1937. С. 222

⁴ Там же С. 223

⁵ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 162.

⁶ Гуревич А. М. Романтизм Пушкина. М., 1993. С. 158.

⁷ Лежнев А. Там же С. 246.

⁸ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Печорин//Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989 Т. 1 С. 109.

С. Ф. Васильев

РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПРОЗА: ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Поводом для написания предлагаемой работы послужила неопубликованная статья И. П. Смирнова «Что фантастично в фантастической литературе?». Не претендуя на сколько-нибудь широкий охват русской романтической фантастики, мы постараемся осветить главнейшие особенности ее поэтики, что, в свою очередь, позволит сделать предварительные выводы относительно функционирования «фантастического рода» в русской литературе 1800—1840-х годов.

Как отмечает И. П. Смирнов, фантастическое — это особая форма воображаемого, мир, «в котором историчность теряет свою релевантность либо полностью, либо разделяя ее с другой, альтернативной историчностью.

Воображаемое создает дифференциацию времен. Реальность настоящего отличается, с одной стороны, от реальности, ставшей идеальной, от прошлого, и, с другой — от чистой идеальности, от будущего. Время, образующееся в результате работы воображения, однонаправленно: оно устремляется от того, что было реальностью и является ею, к

тому, что его конституирует, к самому себе, к чистой идеальности, к будущему.

Если не-фантастическая литература рисует картину поступательно (из прошлого в будущее) изменяющегося мира, то художественная фантастика изображает реверс времени, его обратный ход... В фантастическом историческая изменимость мира становится обратимой.

Вторая возможность, которой обладает фантастическая литература в ее борьбе с историчностью, заключается в том, что она изображает иную, чем данную нам, историю, релятивизирует историю нашего мира».

Сказанное не вызывает сомнения в плодотворности и корректности подхода, разворачивающего весьма перспективные модели фантастического. Вместе с тем из приведенной цитаты видно, что категории времени и воображаемого рассматриваются с формально-логических позиций¹. В этом плане они предстают как универсалии, призванные облегчить мыслительный процесс. Однако условность такого понимания указанных категорий, в частности, категории времени, была осмыслена русскими писателями уже к середине XIX века. Так, например, знаток литературной фантастики А. К. Толстой отмечал: «Я понимаю, что время есть лишь ложная или недостаточная идея, происходящая от ограниченности нашего ума, который не может лопять предметы иначе, как в отдельности, и который не может сознать их в одной цельности»². Противоречие между условным и конкретным может быть снято, если передвинуться с формально-логического на содержательный уровень анализа и наполнить вышеназванные категории содержанием.

Действительно, поскольку речь идет о воображаемом (а литература и есть плод воображения), постольку оно всегда будет нагружено каким-то смыслом, без него оно невозможно. Но если «воображаемое историзирует реальность», «создает дифференциацию времен», оно с неизбежностью будет наделять реальное и идеальное смыслом. Иными словами, смыслом наделяются и прошлое, и настоящее, и будущее.

Что касается прошлого и настоящего, то возможность их смыслового наполнения представляется очевидной. Сложнее с будущим временем. В первом приближении И. П. Смирнов связал будущее само с собой, с чистой идеальностью. В таком случае будущее оказывается непропицаемым, тайной, «черным ящиком», смысл которого недоступен никогда и никому, ибо его там нет. С формально-логической точки зрения так и должно быть, потому что категория будущего времени

наполняется смыслом только по мере использования в различных дискурсах.

Каков смысл будущего? Будущее и равно, и неравно настоящему, наследует у настоящего одни черты и отрицает другие. Как потенциальная возможность будущее обладает логикой. Смысл будущего — в логической (творческой) продвинутости настоящего. У литературного дискурса, у фантастики есть только одна возможность освоения будущего — с помощью смежных дискурсов (религиозного, научного, философского и др.). Благодаря их использованию художественный текст получает специфическую (религиозную, научную и т. п.) окраску. Логика конструирует будущее, тогда как историческое стремится лишить будущее альтернативных смыслов, оставить один, сделать его принадлежностью настоящего, реализовать будущее, тем самым лишить тайну бытия, а бытие — тайны. С определенной долей уверенности можно сказать, что будущее — метафора настоящего. Тогда, как бы парадоксально это ни звучало, научная фантастика, обращенная в будущее, есть повторение нереализованного будущего³.

По своим качествам ближе всего к будущему находится прошлое. Как и будущее, оно идеально, смысл его способен варьироваться в пределах, очерченных настоящим. Прошлое — это то, что породило настоящее, современность. В прошлом есть современность, но есть и нечто, чего в современности уже нет. Поэтому прошлое и тождественно и нетождественно настоящему. Наверное, не случайно, что все жанры, повествующие о событиях прошлого, говорят о настоящем, о современности.

Если прошлое и будущее соотносимы друг с другом как идеальные, нагруженные смыслом субстанции, то настоящее переживается субъектом и как идеальное, и как реальное. В силу своей соотношенности с идеальным и объективной действительностью, настоящее семiotично, обладает знаковой природой. Не вдаваясь в семiotический разбор культурных эпох, отметим только, что в европейских литературах и, в частности, литературе русской, сложилась ситуация, когда нетождественными себе и друг другу оказались не только прошлое и будущее, но и настоящее⁴. Осмысление настоящего как продукта прошлого, потенцирующего будущее, произошло в конце XVIII — первой половине XIX века. Это была эпоха романтизма.

Картина мира, которую изображал романтизм, была историзированной, что не раз отмечалось исследователями⁵. Нетождественная себе реальность, включенная во временной

ряд, представляла собой самое разнообразное смешение временных пластов; смысл события «растворялся», терялся как во времени, так и в цепи причин и следствий. Историзм аннулировал феноменологию предмета. Феноменом оказывались не отдельно взятые реалии, но сама история, процесс, имеющий начало и конец, генетическая природа сущего. Даже миф оказывался подвержен историческим изменениям. Точнее сказать, перефразируя слова И. П. Смирнова, в эпоху романтизма миф являлся в истории как все истории, что предполагало и соответствующие его интерпретации. Слияние исторического и мифического оказалось возможным благодаря разрушению границ между реальным и сверхъестественным, рациональным и иррациональным. Поэтому факты действительности стали объясняться как реальными, так и фантастическими причинами.

В рамках одного текста архаические смыслы уже не представляли собой однородного образования, одна мифологическая программа могла взаимодействовать с другой. Примером может послужить повесть А. Пушкина—В. Титова «Уединенный домик на Васильевском», где реликты архаических смыслов представляют собой многослойную структуру. Она включает в себя славянскую архаику, осколки античных мифов, смешанных с библейской семантикой⁶. Другой пример — «Сказка о том, как поссорились Киевская ведьма с Ягою Бабою» неизвестного автора, который попытался историзировать различные архаические программы, к тому же принадлежащие к разным культурным парадигмам. В большинстве фантастических произведений архетипы так или иначе формировали две темы: рождения и смерти. В первом случае разрабатывались мотивы, отражавшие попытки переродиться или родиться заново, попытки вновь запустить историю народа, нации, человечества. Во втором случае варьировались мотивы возвращения к истокам. Концентрация этих архетипов в фантастике не случайна: они служили магическому воспроизведению процессов рождения и смерти. Однако реверс времени, осуществляемый фантастической литературой, с постоянным упорством направлял романтическую историю вспять, назад. Второе рождение становилось невозможным — отсюда в романтической фантастике мотивы несостоявшейся жизни и неосуществимости альтернативной истории. Смерть же оборачивалась жизнью, но — мертвеца.

Указанные мотивы могли существовать порознь, объединяться, «склеиваться», мультиплицироваться, т. е. ретрансформироваться. Так, например, Федор Булисковка из повести

О. Сомова «Киевские ведьмы» не смог переродиться, как его жена. В «Перстие» Е. Баратынского не смогла развернуться и альтернативная история, она оказалась всего-навсего бредом безумца. Напротив, в «Упыре» А. К. Толстого мы видим присутствующих на светском балу вампиров. Все они мертвецы, но их бытие, их история прямо и самым тесным образом связаны с жизнью людей, их биографиями. Финал повести, в которой погибают 11 героев, кладет предел воздействию адского мира на мир людей, но не отменяет реальности происшедшего. Альтернативная история, образующая фантастический сюжет, органично вписалась в историю обычную, выступила как ее составная часть, предопределив многие события реального мира. Фантастическое историзировалось.

Если архаические смыслы романтической фантастики свергывали историю к воспроизведению ее начальных⁷ и конечных⁸ форм, то культурно-историческое и собственно фантастическое, которые «надстранвались» над архаикой, напротив, разворачивали и абсолютизировали процессуальность. Историческое обеспечивало линейную последовательность событий между двумя точками, началом и концом, тогда как фантастическое показывало обратимость исторического. Оппозиция жизнь/смерть теряла в романтизме свой постарханский смысл, мифологизировалась. Может быть, не случайно многие романтики, а в России это В. Одоевский с его «Русскими ночами», пытались создать некое синтетическое целое⁹, объединить искусства, естественные и гуманитарные науки, дабы замкнуть идею процессуальности на себе, вновь соговорить ритуал, магию, миф, где уже не было бы ни начала, ни конца, ни жизни, ни смерти.

Фантастически историзированный мир, или мир в историзированной фантастике, подвергался невероятным деформациям. Так, например, его история могла мыслиться без начала и конца, представляя собой некий отрывок, оформленный в рукопись («Ученое путешествие на Медвежий остров» О. Сенковского). С другой стороны, начало и конец истории (биографии) могли максимально сближаться друг с другом. (Ср. мотивы заклятия или порчи ребенка в «Вечере накануне Ивана Купалы».) Иная разновидность — приобретение стариком или старухой вечной молодости (ведьма-панночка в «Вне» Н. Гоголя), приобретение женщиной вечной красоты (обладательницы чудесного эликсира в «Ярчке собаке-духовидце» Н. Дуровой). В своих творческих исканиях писатели часто объединяли прошлое и настоящее, романтическая

фантастика буквально наводнилась ожившими мертвецами. И наоборот — герой из реального мира мог без преград проникать в царство мертвых. В свою очередь это актуализировало мотивы, присутствующие в сказочной и апокрифической литературе (рассказы-сказки «Колдун Агриппа», «Пугайко — чортов брат»).

Объединение настоящего и будущего времен породило в художественных текстах эсхатологическую тематику¹⁰. В частности, она проявилась в стихотворении неизвестного автора «Конец времени», повести А. Шлихтера «Последний день Помпеи» и других произведениях. Добавим, что конец XVIII и начало XIX века русская культура осмысляла как эпоху апокалипсиса. Отечественная война 1812 года с войсками Наполеона воспринималась как борьба с Антихристом. Например, Державин выводил из имени Наполеона роковое число — 666. Эти умозрения поддерживались довольно мощным потоком разнообразной мистической литературы, готовившей человека к очищению перед Страшным судом. Речь идет о сочинениях Беме, Эккартсгаузена, Гюйона, Дю-Туа и др.¹¹ Кроме того, мистики предлагали широкий спектр демонологических мотивов. В книге «Рассуждения об истлении и сожжении всех вещей» можно прочесть, что в Скифии и Азиатской Татарии «женщины имеют... зеницу в глазах своих, и когда они рассердятся, то одним взором, как говорят, убивают мужчин»¹². У Ретцеля универсальное понятие «тьмы» характеризуется во взаимопроникающих категориях физических и этических свойств: «Тьма есть яростный, все убивающий, все повреждающий мрачный огонь, исполненный вяжущей кислоты, остроты и тоски»¹³. Наконец, получили хождение пророчества Юнга-Штиллинга о скором конце света, который должен был произойти в 1836 году.

Противоположный эсхатологии круг мотивов можно наблюдать в романтических утопиях¹⁴. Как правило, это утопии времени, где идеальное общество помещается либо в прошлом (филская легенда в «Саламандре» В. Одоевского), либо в будущем («Рукопись Мартена Задека» А. Вельтмана) Последний тип утопии включает в себя две разновидности. Первая — религиозная утопия, где развиваются идеи царства Божьего на земле. Любопытно, что попытка реально продвигнуться в этом направлении была предпринята Н. Гоголем во II томе «Мертвых душ» и в «Выбранных местах из переписки с друзьями»¹⁵. Вторая разновидность утопии будущего — разновидность научно-технической фантастики, ко-

торая в русской литературе представлена повестями В. Одоевского, А. Вельтмана и других писателей.

Наконец, существует еще группа текстов, которые можно отнести к фантастической литературе условно, хотя эти тексты не имеют ни исторического, ни фантастического и, по всей видимости, противостоят мифическому. Это литература абсурда. Но поскольку романтизм сосредоточил свое внимание на генезисе, а абсурдность таковым не обладает, постольку поэтика абсурда у романтиков представлена в редуцированных формах. Прежде всего следует сказать о теме безумия, которую заявляют фантастические произведения. Как правило, она оформляется в финале произведений. Это «Концерт бесов» М. Загоскина, «Пиковая дама» А. Пушкина и другие произведения, где в силу невероятных событий герой лишается разума. Следующий шаг, предпринятый русским романтизмом в этом направлении, — попытка изобразить героя, который не обладал сознанием или терял его и который пытался бы лишить окружающую действительность смысла. Этот шаг был сделан Н. Гоголем в «Записках сумасшедшего». В повести параллельно распаду сознания героя протекает и распад связей реального мира. (Ср. нарушения датировки дневниковых записей: «Октября 3», «Декабря 8», «Год 2000 апреля 43 числа», «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью», «Никоторого числа. День был без числа», «Чи34сло Мц гдао чигвѣф 349».) Сходный принцип повествования практиковал Шарль Нодье, тексты которого печатались вниз головой, криво, с пляшущими буквами¹⁶. Строго говоря, предел абсурда — лишение текста какого бы то ни было значения. Таким текстом мог бы стать, например, чистый лист бумаги, но в русской романтической литературе такие тексты пока не обнаружены. Попыты в этом направлении велись в Великобритании. Так, подобный прием использовал в *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* Лоренс Стерн, но у него после слов «Бедный Йорик» на весь разворот книги открывались два черных прямоугольника¹⁷. Как бы то ни было, романтизм вплотную подошел к разработке проблемы абсурда и подошел со стороны комического¹⁸.

Но вернемся к романтической прозе. Если говорить острое фантастической литературы, то он испытывал все мыслимые формы отчуждения. Герой отчуждался от родителей, от семьи (рода), как Мариола из «Ярчука...» Н. Дуровой; возлюбленной или возлюбленного (д'Юрфе и графиня де Грамон из «Семьи вурдалака» и «Встречи через триста лет»

А. К. Толстого); отчуждался от родины (Якко из «Саламандры» В. Одоевского); от физического существования (мотивы жизни после смерти: таков поэт из новеллы О. Сенковского «Превращение голов в книги, а книги — в головы»); от духовной жизни (всевозможные пакты с дьяволом: «Пан Копытинский, или Новый Мельмос» В. Олины); отчуждался от смерти (ср. тему Агасфера, шире — долголетия, ярко представленную в фантастической прозе — «Страшная месть» Н. Гоголя) и т. д. Подобные герои всегда находились на границе реального и фантастического миров, на границе времен: прошлого и настоящего, настоящего и будущего, жизни и смерти. Часто в произведениях встречались пары героев, где один принадлежал реальному, другой — инфернальному мирам: Павел и Варфоломей из «Уединенного домика на Васильевском» А. Пушкина—В. Титова, Киприяно и доктор Сегелиель из «Импровизатора» В. Одоевского. Творимая автором действительность была наполовину реальная, наполовину фантастичная, призрачная, в силу чего являлась недолговечной и подлежала разрушению, чтобы быть вновь созданной в другом месте, в другом времени, в другой форме. Так, герои повести М. Загоскина «Ночной поезд» слышат приближающийся шум легендарного свадебного поезда. Они бегут из комнаты, но шум вдруг стихает. Тем не менее в момент «появления» свадебного поезда один человек гибнет (невеста Заруцкого). При этом до конца неясно, был ли поезд, или все это плод возбужденного сознания.

Обреченный на безутешное существование, герой фантастической литературы терял прежнюю и приобретал новую идентификацию. В этом плане наиболее характерная для русской фантастики тема — тема отпада от человеческого, духовного и приобщение к инфернальному. Отсюда разнообразные мотивы продажи души дьяволу, демонам, приобщения к колдовским чарам («Киевские ведьмы» О. Сомова). В том случае, если в качестве одного из героев выступал не человек, а, скажем, дьявол, то он также терял ряд своих качеств. Бес Варфоломей («Уединенный домик на Васильевском») в человеческом облике живет в Петербурге, пытается соблазнить, т. е. ведет себя как человек. То же самое — у вампиров А. К. Толстого, разгуливающих в человеческом мире. Дьявол, демон, ведьма в романтической фантастике могли выступать как страдающие фигуры, вызывать жалость, сочувствие. Таковы Катруся из «Киевских ведьм», Зденка из «Семьи вурдалака» и др. Однако романтизм задавал не только тему страдающего дьявола (демона), но и тему зло-

го Творца. Так, в балладе В. Жуковского «Людмила» героиня ропщет на Бога, за что со стороны последнего следует неадекватное по силе наказание, влекущее погибель Людмилы. Аналогичный мотив присутствует в новелле М. Загоскина «Нежданные гости», где герой, усомнившись в словах Исайи, был вынужден всю ночь плясать с чертями и едва остался жив. Но в эту ночь умер его слуга.

И последнее о герое русской фантастической прозы эпохи романтизма. В том случае, если он терял ориентацию во времени, прекращал идентифицировать себя с настоящим, то он принадлежал прошлому или будущему, т. е. мирам идеальным. Герой «овеществлял» инобытие. В том случае, если проникновенне в «миры иные» оказывалось проблематичным, бытие героя лишалось качества бытийности, теряло свой естественный смысл, нагружалось внебытийным, идеальным.

Эти две формы для романтизма оказались наиболее плодотворны, но не были единственными. Поскольку речь зашла о соотношении бытийного и инобытийного, или, переводя это на привычный язык, «реального» (исторического) и «фантастического», постольку следует рассмотреть формы их взаимодействия и распределение этих форм в фантастической литературе первых десятилетий XIX века.

Логические операции, которые возможны в тексте между «реальным» и «фантастическим», включают в себя четыре типа отношений: пустое пересечение, пересечение, тождество и включение¹⁹.

Пустое пересечение «реального» и «фантастического» в тексте лежит в основе таких типов фантастической литературы, которые характеризуются рационалистическими объяснениями фантастического начала. Данные особенности конструирования фантастического мира характерны для большинства романов А. Радклиф, где «фантастическое» оказывается всего лишь мистификацией, на которую идут герои для осуществления своих целей. Среди русских произведений к этому типу фантастики (далее — «рационалистический» тип фантастики) примыкают «Остров Борнгольм» и «Снерра-Морена» Н. Карамзина.

Второй тип фантастики, условно обозначенный как «объективированная» фантастика и строящийся на отношениях пересечения «реального» и «фантастического», характерен для текстов, имеющих четкое сюжетно-композиционное разделение на сферы «реального» и «фантастического». При этом фантастическое начало четко и ясно выявлено и присутствует в тексте на равных правах с реальным. Наиболее яр-

кие примеры подобной фантастики — «Страшная месть», «Вий» И Гоголя, «Кумова постеля» В. Олины и т. п.

В основе третьего типа фантастической литературы лежат отношения тождества «реального» и «фантастического». По сути, происходит взаимоналожение этих «элементов» друг на друга. В этом случае читатель будет постоянно колебаться в оценке составляющих: «реальное» ли это событие, или «фантастическое»; сюжет же произведения будет иметь как минимум двойное прочтение. Ю. Маши довольно точно определил этот тип фантастики — «сумеречная» фантастика²⁰. Данный тип в фантастической литературе хорошо представлен повестью М. Загоскина «Нежданные гости», «Ночной поезд», повестью А. К. Толстого «Упырь» и др. В сущности, все эти типы отношений «реального» и «фантастического» были определены еще Жан Полем и в наше время повторены Ю. Манном.

Однако, как было показано выше, существует еще один тип логических операций (операция включения), который почти не учитывается в работах по фантастике²¹. Операция включения регламентирует два типа отношений «реального» и «фантастического». Так, если в «реальное» включается «фантастическое», т. е. «реальное» охватывает, обрамляет «фантастическое», то здесь налицо такие отношения, в которых одно подчинено другому. В художественных произведениях, где используется данный тип отношений, присутствует установка на объяснение «фантастического» реальными факторами (сон, легенда), но эта установка не в состоянии снять иррационального элемента, хотя она и ставит «фантастическое» в подчиненное положение (в рамках причинно-следственных отношений реальность непроницаема для фантастического). Таковы баллады В. Жуковского «Светлана», «Двенадцать спящих дев», где реальность обрамляет всю фантастику; такова повесть А. Марлинского «Замок Эйзен». Условно данный тип фантастической литературы можно определить как «подчиненная» фантастика.

В другом случае в «фантастическое» включается «реальное». По сути, «фантастическое» его поглощает, отсюда сама реальность будет изначально фантастична — именно такова «реальность» сказки (сказочный тип фантастики)²². В принципе этот тип фантастики характерен для любой волшебной и литературной сказок с ярко выраженным элементом «чуждого».

Уже в рамках предварительного наблюдения за развитием фантастической литературы рубежа XVIII и XIX веков мож-

но отметить, что на первом месте в количественном и качественном отношении в это время стоит «рационалистический» тип фантастики. В частности, он представлен разнообразностью данного типа — «Островом Борнгольм», «Снеррой-Мореной» Н. Карамзина, «Мщением оскорбленной женщины...» неизвестного автора. Однако, по-видимому, формирование русской фантастики в это время было несколько приостановлено мощным потоком переводной фантастической литературы. В нем центральное место занимали романы Анны Радклиф, в которых, как уже отмечалось, использовались именно принципы «рационалистической» фантастики. Популярность Радклиф, а вместе с ней и этого рода литературы, была беспрецедентной. Лишь к середине-концу 1810-х годов поток этой литературы постепенно идет на убыль.

К началу 1810-х годов развивается фантастика В. Жуковского. В основе многих баллад писателя лежат принципы «подчиненной» и «сказочной» фантастики. Следует заметить, что «подчиненная» и «сказочная» фантастика, помимо баллад В. Жуковского и задолго до их появления, развивалась в различных жанрах отечественной фольклорной и литературной (В. Левшин — М. Чулков) сказок. Этот тип фантастики функционирует на протяжении всего развития романтической литературы. Так, принцип «подчиненной» фантастики лежит в основе таких разных, на первый взгляд, произведений, как «Рассказы на станции» В. Олина, «Семья вурдалака» и «Встреча через триста лет» А. К. Толстого и т. п. Как правило, фантастика данного типа укрывается за формами сна, легенды, т. е. дистанцируется временными рамками. Само же повествование часто принимает формы «рассказа в рассказе».

Другой тип — «объективированная» фантастика — получает преимущественное развитие во второй половине 20-х—30-х годов XIX века (Н. Гоголь — О. Сенковский — Н. Мельгунов и др.). На ранних стадиях формирования романтической фантастики этот тип не получает широкого развития. Он представлен главным образом в переводах с иностранного: «Ватеке» У. Бекфорда, в повестях и преданиях де ла Мотт Фуке и т. п.

Параллельно этому типу во второй половине 20-х—30-х годах интенсивно развивается так называемая «сумеречная» фантастика — наиболее популярная и продуктивная форма фантастической литературы эпохи романтизма. Диапазон подобных произведений довольно широк — от «Лафертовской

маковницы» А. Погорельского до «Ярчука собаки-духовидца» Н. Дуровой и «Упыря» А. К. Толстого.

Таким образом, процесс освоения фантастического материала в пределах предромантизма и романтизма не представлял однородной картины. В то же время этот процесс имеет и свою логику развития. Первоначально развивается такой тип фантастической литературы, который еще связан с основами рационалистической поэтики классицизма (готические повести Н. Карамзина — «Мщение оскорбленной женщины...»). Но уже В. Жуковский и некоторые его последователи снимают в ряде случаев рационалистические мотивировки фантастического начала. При этом фантастическое укрупняется то за откровенно «сказочными» формами, то обрамляется мотивировками «сна», т. е. так или иначе оговаривается. И лишь со второй половины 1820-х годов фантастика «вырывается» на волю из-под власти ограничений — именно в это время бурно развиваются остальные типы фантастики, в то время как прежние формы фантастики уходят на периферию литературного процесса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Что, кстати, позволило исследователю описать соотношение фантастическое/историческое по модели семиотического квадрата. (Грейдас А. Ж., Курте Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка// Семиотика. М., 1983. С. 496—502.)

² Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1963—1964. Т. 4. С. 91.

³ О рекуррентности литературного дискурса см.: Смирнов И. П. На пути к теории литературы. Amsterdam, 1987. С. 14—20.

⁴ «Фундаментальная предпосылка романтизма состояла в восприятии обозначаемых объектов как не равных самим себе. Объекты, включенные в романтическую картину мира, наделялись свойством нерелексивности, если прибегнуть к словарю логики» (Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников//Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1979. Т. 34. С. 205)

⁵ Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 216—232.

⁶ В. Шаповалова, например, связывает демонологический комплекс повести с мифом о вампире. (Шаповалова В. О демонологии «Уединенного домика на Васильевском»: Пушкин, Байрон, Полидори//Wiener Slawistischer Almanach. 1993. В. 31. S. 29—38.) Данный мотив, по-видимому, восходит к античным сказаниям о ламиях и эмпузах и, далее, к древнеегипетским и ассирийским источникам. (Ср. также интерпретацию модели волшебной сказки в повести: Смирнов И. П. От сказки к роману//Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1973. Т. 27. С. 290—304.)

⁷ Ср. комплекс слов, связанный со свадебной семантикой, в «Замке Эйзен» А. Бестужего-Марлинского.

⁸ Ср. генерацию эсхатологических мотивов в «Концерте бесов» М. Затоскина, развертывающую смысловую цепочку: Италия/Лауретта/мертвец: Москва/могила: град Божий/град мертвых.

⁹ Ср., напр: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. С. 281—310; Бэлза И. Э. Т. А. Гофман и романтический синтез искусств//Художественный мир Э. Т. А. Гофмана М, 1982. С. 11—34.

¹⁰ Подробнее см: Галахов А Обзор мистической литературы в царствование императора Александра I//Журнал министерства народного просвещения. СПб., 1875. Ч. 182. С. 87—175.

¹¹ Галахов А Обзор мистической литературы... С. 87—175.

¹² Рассуждение об истлении и сожжении всех вещей. М., 1816. С. 34.

¹³ Ретцель Д. Г. Ф. Отверстые врата тайной природы и действующие оной свойства в добре и во зле СПб., 1821. С. 5—6.

¹⁴ О разновидностях утопий см.: Шацкий Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 18—204.

¹⁵ Подробнее см: Гончаров С. А. Жанровая структура «Мертвых душ» Н. В. Гоголя и традиции русской прозы: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Л., 1985. С. 15—21.

¹⁶ «...шрифт превращается как бы в иллюстрацию, неотделимые от текста; группы латинских и готических букв сменяют друг друга, в зависимости от настроения автора; иногда он становится даже кверху ногами, и приходится переворачивать книгу, чтобы прочесть напечатанное...» (Брандес Г. Французская литература XIX века. СПб., 1895. Т. 3. С. 44.)

¹⁷ См.: Selected Prose and Letters of Loureence Sterne В, 1981. Т. 1. С. 128—129.

¹⁸ Ср. десемантизацию комического и трагического в «Вие» Н. Гоголя. (Васильев С. Ф. Поэтика «Вия»//Н. В. Гоголь: Проблемы творчества. СПб., 1991.)

¹⁹ Плодотворность применения четырех/шестиэлементной классификации продемонстрировал: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977; Он же: Об универсальных правилах порождения комического дискурса//Russian Literature. 1986. Т. 20. P. 159—178.

²⁰ Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики//К истории русско-го романтизма. М., 1973. С. 220.

²¹ Этот тип описан: Todorov Tz. Introduction a La Literature fantastique. Paris, 1970. S. 50.

²² Ср.: Todorov Tz. Introduction.. S. 59.

В. Ш. Кривонос

МОТИВ «ЗАКОЛДОВАННОГО МЕСТА» В «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ» ГОГОЛЯ

Мотив «заколдованного места» — один из «сквозных» для «Петербургских повестей» мотивов, придающих гоголевскому прозаическому циклу, вторичному по своему происхождению (в отличие от таких первичных циклов, как «Вечера» и «Миргород»¹), свойства единого текста, обладающего своей структурой и семантикой². Генетически этот мотив

связан здесь с топосом «проклятого» (или «обморочного») места народных рассказов о проделках нечистой силы и представляет собою характерную трансформацию народных полятий (и соответствующих элементов фольклорно-мифологической поэтики) в художественной системе Гоголя³. Сильная роль обозначенного мотива в «Петербургских повестях» определяется их ориентированностью на изображение фантазмагорического пространства, отличающегося призрачностью, мнимостью, иллюзорностью и т. п.⁴

Будучи важнейшим компонентом гоголевской модели мира (ее пространственной парадигмой), «заколдованное место» как пространство мифопоэтического типа, непосредственно связанное с архаичным сознанием, наделяется в «Петербургских повестях» значимыми признаками «вещественной» реальности: оно существует именно как реальность, а не как видимость, подобно реальности сновидений и галлюцинаций, призраков и фантомов⁵. Условность границ между «этим» и «тем» мирами, неопределенность статуса «этого» мира, подвластного воздействию морока и обмана и не защищенного от экспансии нечистой силы, провоцируют у Гоголя разного рода пространственные сдвиги и метаморфозы, пространственную мимикрию.

Петербургская пространственная среда, где разворачиваются невероятные сюжетные происшествия и действуют странные герои с присущими им «парадоксальными» способами восприятия внешнего мира и его интериоризации, раскрывают фантастическую подвижность «заколдованного места», которая мотивируется явной или неявной (потенциальной) демонизацией петербургского топоса, его зависимостью от местонахождения «отца лжи» и его представителей, от степени их очевидного или предполагаемого участия в изображаемых событиях⁶. Превращенный характер пространства в «Петербургских повестях» объясняет его качественную однородность: «заколдованным» может здесь оказаться любое «место», будь то Невский проспект или петербургская окраина, если они способны обманывать, сбивать с пути, «потемнять сознание»⁷, заставлять «плутать»⁸ и «видеть то, чего нет на самом деле...»⁹

Мотив «заколдованного места» используется Гоголем уже в «Вечерах»; таково название одной из повестей романтического цикла, в которой рассказывается, как «морочит нечистая сила человека»¹⁰. Пересечение волшебного и обыденного миров составляет в «Вечерах» волшебную природу этого «места», причем существенна пространственная несовмести-

мость внешне как будто сходных миров¹¹. Переход из обычного мира в волшебный сталкивает персонажей с действиями нечистой силы; они теряют ориентацию не только в физическом, но и в нравственном пространстве, позволяют «морочить» себя, принимают кажущееся за явное и т. п.

В «Петербургских повестях» потеря героями ориентации (их неумение ответить на вопросы «где» и «когда», свидетельствующее не просто о каком-то патологическом состоянии, но о моральной метаморфозе, душевном кризисе или духовной слепоте¹²) сохраняет, как и в «Вечерах», важнейший этический смысл; между тем «заколдованным местом» становится здесь уже не какой-то определенный локус, но петербургское пространство как таковое¹³, что делает особенно значимой проблему поиска выхода из этого «места» и актуализирует темы спасения, подвига, радикального изменения статуса героя и т. п.

Универсальной формулой поведения персонажей в «Петербургских повестях» оказывается выражение повествователя из «Шинели», характеризующее значительное лицо: «сбил с пути» (III, 165). Сбил же его с пути генеральский чин, которому тем самым приписываются функции нечистой силы; в метафорическом смысле в роли нечистой силы могут выступать у Гоголя те или иные предметы и вещи (как материальные, так и знаковые), если они обладают способностью сбивать с пути, отводить глаза, «морочить» и т. д. В петербургском «обманном» пространстве («Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!», III, 45) персонажи и не могут не сбиться с пути, ибо на каждом шагу их подстерегают разнообразные искушения и соблазны, видения и миражи, прямо или косвенно указывающие на присутствие «чорта». Частое упоминание персонажами «чорта»¹⁴ выражает не только их эмоциональную реакцию на те или иные ситуации и события, но и ощущаемую ими связь окружающего пространства с нечистой силой. Обращения к «чорту» порождаются одновременно и пространственной «нечистотой», и заблудшим сознанием персонажей, отражающим их «заколдованное» состояние¹⁵.

В «Петербургских повестях» сверхпластичное пространство наделяется свойством оборотничества и уподобляется «мифическому царству мертвых»¹⁶, мифологической преисподней, где так уплотняется мгла и сгущается туман¹⁷, что сознание героев не может не помрачиться и не вызывать обмана зрения, оптических ошибок, являющихся на самом деле ошибками «по существу, «помраченъем» в определении зна-

чений и ценностей...»¹⁸ Так продуцируется у Гоголя атмосфера неустойчивости и неопределенности, благоприятствующая пронскаму «демона», показывающего «все не в настоящем виде» (46).

Именно в петербургском пространстве возможно появление Носа, рожденного внеприродным способом, путем внезапного «отделения с своего места, побега и маскирования...» (70), т. е. приобретения бесовской личины. Примечательно, что развитие сюжета в «Петербургских повестях» воплощает в себе (особенно наглядно в «Носе», но не только здесь) бессмысленное движение по кругу (ср. с фольклорно-мифологическими текстами, где по кругу водит бес). Даже смерть Акакия Акакиевича в «Шинели» вызывает ощущение подобной бессмыслицы («И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было», 169). Призрачному пространству Петербурга более соответствует не «вечный титулярный советник» (141), но возникший в финале повести «мертвец в виде чиновника» (169), облик и поведение которого вполне согласуются с представлениями о мире, где все «дышит обманом» (46) и где показался уже «сам антихрист» (443).

Гоголю в «Петербургских повестях» оказалась близка народная традиция отношения к Петербургу как к искусственному и призрачному городу, который в корне чужд национально-бытовому укладу и который выстроил беспощадно разрушивший этот уклад «подмененный царь», «Петр-антихрист»¹⁹. Фольклорно-мифологический мотив «заколдованного места» тесно переплетается у Гоголя с народным мифом о Петербурге, с пророчеством об исчезновении петровской столицы, образуя собственно гоголевский петербургский миф. Как лицо человека подменяется в гоголевском Петербурге разнообразными масками и личинами, так и петербургское пространство становится олицетворением дьявольской «морочи», исчезая не буквально, но фигурально, не в отдаленном будущем, а здесь и теперь. Знаменательно, что используемые повествователем для характеристики фантазмагорической петербургской атмосферы слова «обман» и «мечта» оказываются в одном синонимическом ряду с «ложью» («Он лжет во всякое время, этот Невский проспект ..», 46), т. е. с сущностным признаком сатаны. Наступление «последнего времени»²⁰ отнесено Гоголем к настоящему, к совершившемуся уже приходу «антихриста», не просто показавшегося в Петербурге, но активно вовлекающего в расставленные им сети потерявших ориентацию персонажей.

В петербургском пространстве становятся возможны невероятные превращения, так или иначе связанные с его «греховными» аспектами: призываниями «чорта», вмешательством в судьбы персонажей «антихриста» и т. п. Герои действуют здесь в состоянии самообмана²¹, сна наяву²², безумия²³. Они обнаруживают способность выступать в роли медиаторов, соединяющих в своих снах и видениях «тот» и «этот» миры²⁴. В их чувствах и намерениях проявляется сатанинское начало (зависть, злобное бешенство и т. п.²⁵). Интериоризовав пространство, герои оказываются его двойниками: пространственные атрибуты переносятся на героев, персонажирующие «заколдованное место» и обнажающих его «психологическую» структуру²⁶.

Петербургское пространство и петербургских героев объединяет у Гоголя их общая «странность»²⁷. Если в облике «странного» города проступают черты «того» мира, то в облике «странных» персонажей — черты представителей «потустороннего» (мертвецов, демонологических существ, чужеземцев и т. п.²⁸). Идентификацию героев с «заколдованным местом» облегчает их вера в магию и колдовство²⁹, в реальность самых неожиданных метаморфоз³⁰, т. е. архаичные свойства их сознания, позволяющие воспринимать «обманное» пространство как «свое». Гоголь раскрывает двойную зависимость — как героев от «заколдованного места», так и этого «места» от героев, внутреннее пространство которых так же фантазмагорично, как и окружающее их петербургское пространство. Отсюда способность героев фальсифицировать действительность, распространять невероятные слухи, усваивать себе функции нечистой силы и т. п.³¹.

В «Петербургских повестях» переплетение фольклорно-мифологической топики с петербургским мифом усиливает представление о фантастической подвижности «заколдованного места», которое может и вовсе исчезнуть, превратиться в «не-пространство»³², оказаться несуществующим; существование персонажей в несуществующем (снах, мечтах, картинах, нарисованных безумным воображением) в свою очередь укрепляет это представление: все их попытки достичь желаемого оказываются столь же иллюзорными, сколь иллюзорна искомая цель. Показательна в этом смысле связь мотива «заколдованного места» с мотивом поиска клада, также существенным для структурно-семантической организации «петербургского» цикла.

Взаимосвязь этих двух мотивов обнаруживается у Гоголя уже в «Вечерах», где выявляется призрачность «нечистого»

богатства, добытого с помощью представителей нечистой силы¹³ В «Петербургских повестях» обмен души на клад приводит, как и в «Вечерах», к необратимому превращению героя¹⁴, поиски клада изображаются здесь как обращение с «потусторонним» миром¹⁵, как движение «вниз» — в мифологическую преисподнюю, в загробное царство¹⁶ Найденный клад привязывает героя к сфере «обмана», вызывает соблазны и искушения, «морочит» и сбивает с пути¹⁷.

В «Петербургских повестях» персонажи не заняты поиском клада в буквальном смысле; речь может идти о метафорическом значении их действий, сопряженных с различными заблуждениями, самообманом и т. д. Если в «Вечерах» (как и в фольклорно-мифологических текстах) происходит волшебное превращение найденного клада в призрачный, то в «петербургском» цикле о мнимости добытого героями «богатства» свидетельствует утрата его знаковой ценности Так, «красавица», наделенная Пискаревым знаками идеального и возвышенного, оказывается проституткой; «Испания», куда стремится безумный Поприщин, вообразивший себя «испанским королем», оборачивается сумасшедшим домом; портреты, которые пишет внезапно разбогатевший Чартков, демонстрируют потерю им таланта и т. д. Семантика «нечистого» клада соотносится у Гоголя семантике петербургского «нечистого» пространства Поведение гоголевских «кладоискателей», замороченных как петербургскими миражами, так и миражами собственного сознания, отмечено печатью колдовского наваждения и несет на себе следы дьявольского внушения, указывая на невозможность найти выход из «заколдованного места», если герои остаются внутренне связанными с этим «местом».

Поиски истинного «богатства» (высших сакральных ценностей) ставят перед гоголевским героем (религиозным живописцем из второй части «Портрета») задачу внутреннего освобождения от воздействия демонических сил и возвращения на истинный путь, соответствующий истинности того сакрального пространства, куда герой прорывается из пространства «обманного». Затраченные им духовные усилия позволяют отыскать границу между этими пространствами и тем самым найти путь подлинного спасения. Радикальное изменение статуса (превращение в святого подвижника)¹⁸ указывает на существование внутренней связи между героем и сакральным пространством¹⁹ Истинный путь предстает не как движение по горизонтали (готовое обернуться в «заколдованном месте» движением по кругу), но как движение по вер-

тикали, «вверх», как фигуральное восхождение к состоянию «святости»⁴⁰. Подобное восхождение и есть, по Гоголю, абсолютный выход из «заколдованного места», открывающий перспективу преобразования человека, воскрешения его души.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вторичный цикл объединяет произведения, написанные в разное время и независимые друг от друга; они не представляют собою изначально некое художественное единство. (См.: Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 20.)

² «Петербургские повести» как единый текст рассматриваются в наших статьях: Сны и пробуждения в «Петербургских повестях» Гоголя//Гоголевский сборник. СПб., 1993; Мотив испытания в «Петербургских повестях» Гоголя (в печати).

³ Ср.: Петров Н. Южно-русский народный элемент в ранних произведениях Н. В. Гоголя//Памяти Гоголя. Киев, 1902. С. 68; Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М., 1988. С. 15—17, Фиалкова Л. Л. К проблеме «Гоголь и фольклор»//Фольклорная традиция в русской литературе. Волгоград, 1986. С. 57.

⁴ См.: Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя//Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 282—284.

⁵ Ср.: Франкфорт Г. и др. В преддверии философии: Духовные искания древнего человека. М., 1984. С. 32.

⁶ Обратим внимание на близость Гоголю принципов описания «чертова места», характерных для «готической» литературной традиции. (См.: Васильев С. Ф. Проза А. К. Толстого: направление эволюции и контекст. Ижевск, 1989. С. 29.)

⁷ Петров Н. Южно-русский народный элемент в ранних произведениях Н. В. Гоголя. С. 68.

⁸ Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. СПб., 1904. С. 50.

⁹ Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1982. Q. 259—260.

¹⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1940. Т. 1. С. 316. (Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.)

¹¹ См.: Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 259—260.

¹² См. важные замечания о роли этих вопросов в мифопоэтических текстах: Топоров В. Н. Пространство и текст//Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 277.

¹³ Гоголевский Петербург назван «заколдованным местом» Н. П. Андциферов, однако вне какой-либо связи с фольклорно-мифологическим контекстом. (См.: Андциферов Н. П. «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. СПб., 1991. С. 70.)

¹⁴ «Чорт его знает, как это сделалось» (III, 50 п. далее — стр. из этого тома); «А чорт возьми!» (57); «Чорт хотел подшутить надо мною!» (60); «Чтобы чорт побрал ваш табак!» (63); «без носа человек — чорт знает что...» (64); «Только чорт разберет это!» (71); «Чорт побери! гадко

на свете!» (83); «Слава богу, чорт их унес!» (96); «Чорт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо!» (128); «одноглазый чорт» (149); «охотник заламывать чорт знает какие цены» (149); «точно как будто его чорт толкнул» (153); «какого чорта бесжит к нему издали и кричит человек» (161—162); «не выдаст, седой чорт» (193); «Что за чорт!» (195); «Да чорт возьми.» (197); «да чорт его побери» (198); «Чорт знает что такое» (202); «Тыфу, к чорту!» (204); «Чорт возьми!» (205); «Чорт с ним!» (208) и др.

15 См. о восприятии обращений к черту в пушкинско-гоголевскую эпоху и об открывавшихся в этой связи возможностях литературной игры: Лотман Ю. М. Три заметки о Пушкине//Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 396—399.

16 Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 61.

17 «все перед ним окунулось каким-то туманом» (III, 19); «Опять туман..» (28); «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом...» (52); «но здесь вновь все происшествие скрывается туманом...» (72); «У него затуманило в глазах...» (161); и др. Ср.: «сатанинская тьма есть некий вещественный покров, мгла, туман...» (Флоровский Г. В. Восточные отцы V—VIII веков. Париж, 1933. С. 152).

18 Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 152.

19 См.: Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVI—XIX вв. М., 1967. С. 91—124.

20 «Дети! последнее время. И как вы слышали, что придет антихрист, и теперь появилось много антихристов, то мы и познаем из того, что последнее время» (I Иоан. 2:19). См. об устойчивости эсхатологических умонастроений в русской культуре: Белоусов А. Ф. Последние времена//AEQUINOX; Сборник памяти о. А. Меня. М., 1991.

21 «Он не сомневался, что какое-нибудь тайное и вместе важное происшествие заставило незнакомку ему верить...» (III, 20); «Скоро он уже сам начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти» (107) и др.

22 «Но не во сне ли это все?..» (III, 19); «он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне» (28); «точно ли это был сон и простой бред, не было ли здесь чего-то другого, не было ли это виденье» (92) и т. д.

23 «Он, как помешанный, растолкал толпу...» (III, 26); «с признаками безумия на лице» (33); «Он вскочил с постели, полоумный, обеспамятевший...» (91); «Как безумный бросился он...» (95); «Почти обезумев, сидел он за золотую кучею...» (96); «Припадки бешенства и безумия начали оказываться чаще...» (116) и др.

24 См. подр. в нашей статье «Сны и пробуждения в «Петербургских повестях» Гоголя», где дан детальный анализ снов и видений Пискарсва и Чаркова.

25 «Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства» (III, 115); «Вдруг почувствовал он к нему зависть» (130); «бесовские побуждения» (133); «Демонское чувство зависти...» (131); «Адская мысль блеснула в голове художника...» (417) и т. д.

26 Ср. замечания о специфике превращений в мире Гоголя: Ковач А. Повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего»/Мир, текст, сюжет, память//Studia Slavica Hung. Budapest, 1987. № 33/1—4. С. 204.

27 «какие странные характеры встречаются на Невском проспекте!» (III, 13); «странное явление» (16); «Он был поражен необыкновенно страшным видом» (37); «Но страннее всего происшествия, случающиеся на Нев-

ском проспекте» (45); «необыкновенно-странное происшествие» (49); «Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии» (55); «И странно то, что я сам принял его сначала за господина...» (66); «странная жизнь» (88); «странную его историю» (114); «странная судьба всех тех...» (122); «странные знаки» (125); «странный портрет» (407) и т. п.

²⁸ «Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска» (115); «Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеальным образом изобразил Пушкин» (115); «Он ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение...» (121); «дьявол, совершенный дьявол!» (126); «Лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенно мертвецом» (172) и др.

²⁹ «И потому штаб-офицерша, верно из мщения, решила ее испортить и паняла для этого каких-нибудь колдовок-баб, потому что никаким образом нельзя было предположить, чтобы нос был отрезан...» (65); «Внезапное его отделение с своего места... есть больше ничего, кроме следствия волхования...» (70) и т. п.

³⁰ «Вдруг, например, я вхожу в генеральском мундире...» (206); «В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я» (207) и т. п.

³¹ Так, Чартков «изрезывал в куски» (115) прекрасные картины, превращая их в сор. Ср в «Вечерах» о «нечистом» богатстве: «Кинулись к мешкам: одни битые черепки лежали вместо червонцев» (I, 150); «вот то-то, что не золото: сор, дряжь... стыдно сказать, что такое» (I, 315).

³² Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя; С. 282.

³³ См.: Еремича В. И. Н. В. Гоголь//Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976. С. 251.

³⁴ Ср.: Гольденберг А. X. Фольклорные превращения в поэтике Гоголя//Русская литература и фольклорная традиция. Волгоград, 1983. С. 57.

³⁵ Ср.: Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 64.

³⁶ См. о связи загробного царства с золотом: Там же. С. 60. Ср.: «Золото сделало его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью» (III, 110).

³⁷ «денежный клад, полученный им таким чудесным образом, родил в нем все суетные побуждения, погубившие его талант...» (III, 114).

³⁸ «Он удалился с благословенья настоятеля в пустынь, чтоб быть совершенно одному. Там из древесных ветвей выстроил он себе келью, питался одними сырыми кореньями, таскал на себе камни с места на место, стоял от восхода до заката солнечного на одном и том же месте с поднятыми к небу руками, читая беспрестанно молитвы. Словом, изыскивал, казалось, все возможные степени терпенья и того непостижимого самоотверженья, которому примеры можно разве найти в одних житиях святых» (III, 133).

³⁹ Ср. облик героя и впечатление от его картины: «прекрасный, почти божественный старец», лицо которого «сияло светлостью небесного веселья» (III, 134); «все были поражены необыкновенной святостью фигур» (134); «святая высшая сила водила твоей кистью и благословение небес почло на труде твоём» (134).

⁴⁰ См. о значении вертикального пути в мифопоэтических текстах: Топоров В. Н. Пространство и текст. С. 261.

**«ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ»
ГОГОЛЯ И «ИСПОВЕДЬ» Л. ТОЛСТОГО
(авторские установки и законы жанра)**

Значение «Выбранных мест...» К. Мочульский усматривал в том, что их автору, гениально одаренному «в нравственной области», «было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского» и тем наметить все черты, сделавшие ее мировой. «От Гоголя, — писал ученый, — все «ночное сознание» нашей словесности: нигилизм Толстого, бездны Достоевского, бунт Розанова»¹. Поразительно некорректная относительно «пути Пушкина» и неоправданно категоричная относительно «крутого поворота» в сей русской литературы, эта оценка тем не менее справедливо определяет роль книги Гоголя в развитии одной, действительно важной тенденции в культуре XIX века.

«Выбранные места...» явились первым в ней выходом большого, общепризнанного писателя за пределы собственно художественного творчества — на прямой разговор с современниками о важнейших общественных и духовно-нравственных проблемах эпохи во имя преобразования человека и, значит, лика России. Упроченная книгой Гоголя, высокая учительная и одновременно «практическая» (жизнестроительная) миссия писателя была подхвачена и развита более всего Л. Толстым и Ф. Достоевским, что делает «Выбранные места...» предтечей как «Исповеди», так и «Дневника писателя». О предвосхищении Гоголем общественно-духовного пафоса созданий Толстого и Достоевского говорили и русские философы начала XX века², и современные исследователи. Но речь может идти и о том, что жанровая неординарность и многоликость «Выбранных мест...» объективно прокладывала пути к жанровой специфике «Исповеди» и «Дневника писателя», порождая переключки и сближения (или отталкивания), в каждом случае разные, но неизменно выразительные и существенные.

В период создания «Исповеди» «Выбранные места...» в сферу внимания Л. Толстого не входили. Но перечитанные осенью 1887 года, по его словам, «в 3-й раз в моей жизни», произвели «сильное впечатление». В письме Н. Н. Страхову от 16 октября Толстой так изложил его суть: «Ведь я опять

относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Гоголем 35 лет тому назад. Значение писателя вообще определено там (письмо его к Языкову) так, что лучше сказать, нельзя. Да и вся переписка (если исключить немногое частное) полна самых существенных, глубоких мыслей». Выделив проблему «истинного искусства» и духовно-творческий пласт книги, Толстой назвал ее «трогательным и значительным житием и поученьем подвижника нашего цеха», незаслуженно осмеянным и забытым. «Я мечтаю, — писал он в заключении письма, — издать выбранные места из Переписки, с биографией. Это будет чудесное житие для народа. Хоть они поймут»³.

Однако «мечту» свою Толстой не осуществил, равно как и статью о Гоголе, задуманную в 1888 году. И для этого, видимо, были причины. По крайней мере, опубликованная в 1909 году статья «О Гоголе» дает основание их подозревать.

Эта статья открывается тезисом: «Гоголь — огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум». «Огромный талант» Гоголя выказался, по Толстому, в «прекрасных литературных произведениях», а «сердце и религиозное чувство» — в «трогательных, часто глубоких и поучительных мыслях», звучащих в ряде писем «Выбранных мест...». Но теперь резкую оценку получает гоголевское представление об «истинном искусстве», которое на какой-то момент восхитило и показалось созвучным собственному. Теперь в попытке Гоголя писать произведения на нравственно-религиозные темы или придать уже написанным «несвойственный им нравственно-религиозный поучительный смысл» видится Толстому «небольшой, несмелый, робкий ум» великого предшественника. «Робость ума» проглядывает для Толстого и в том, что Гоголь разделял славянофильское учение об «особенном значении того извращения христианства, которое называлось православием». Противоречия между силою таланта и слабостью мировоззрения и вытекающие из последнего ошибочные представления об искусстве как раз и породили, с точки зрения Толстого, «те удивительные нелепости, которые так поражают в его писаниях последнего времени», — «ужасающую отвратительную чепуху» второго тома «Мертвых душ», заключительной сцены «Ревизора», многих писем «Выбранных мест...»⁴.

За итоговыми суждениями Л. Толстого, конечно же, прописываются существенные отличия системы идей «Исповеди» от развернутых в гоголевской книге. Но они не могут

зачеркнуть типологической жанровой близости произведений, обусловленной прежде всего сходством жанровых установок и связанных с ними авторских позиций.

Назвав «Выбранные места...» «житием и поучением подвижника нашего цеха», Толстой невольно обозначил определяющие особенности жанра книги и духовного облика ее автора. Ведь Гоголя неприятие книги современниками обидело прежде всего потому, что в ней, по его словам, «есть моя собственная исповедь; в ней есть изливание и души и сердца моего»⁵. С исповедью обратился к русским читателям и Толстой. В богатой традиции этого древнего жанра для каждого из писателей особо значимыми были исповеди блаженного Августина и Жан-Жака Руссо, что уже предопределяет жанрово-структурные переключки между произведениями.

Однако Гоголь решительно преобразовал традицию, лишив жанр литературной условности (как у Руссо) и попытавшись аутентичную исповедь (как у Августина) сделать «повестью» о собственных душе, сердце и поприще. В «Авторской исповеди» он писал: «...Я решаюсь чистосердечно и сколько возможно короче изложить всю повесть моего авторства...»; «Может быть, эта чистосердечная повесть моя послужит объяснением хотя некоторой части того, что кажется такой необъяснимой загадкой для многих в недавно вышедшей моей книге» (281). Суть преобразования жанра точно обозначил И. П. Золотусский, по другому поводу сказав: Гоголь «вывел дело литературы за пределы литературы, поставив на его место «дело души» и из последнего — на что никто не решался — сделав дело литературы. <...> Такой откровенности никто до Гоголя в русской литературе себе не позволял»⁶. Самому автору «Выбранных мест...» его жанровые новации не казались новациями, напротив, чем-то совершенно естественным для литературы. Он писал: «В ответ же тем, которые попрекают мне, зачем я выставил свою внутреннюю клеть, могу сказать то, что все-таки я еще не монах, а писатель. Я поступил в этом случае так, как все те писатели, которые говорили, что было на душе» (288). Иными словами, для Гоголя безусловная исповедальность — такой же полноправный предмет литературы, как и все другие духовно-психологические проблемы, а потому она может стать публичной — предназначенной для читателей и поучительной для них. Но читателей, самых разных, исповедальное самообнажение Гоголя шокировало и отворачивало именно своей безусловностью и публичностью. «И не

только потому, — скажет И. П. Золотусский, — что к этому не привыкли, что Гоголь нарушал, преступал закон. Он разрушал иллюзии публики насчет него самого. <...> Он выставял себя в смешном виде. Этот фарс раздражал более всего» (там же, с. 401).

Уточним мысль исследователя. Нельзя сказать, чтобы публичная исповедальность, разрушающая иллюзии публики насчет их авторов, была к середине 1840-х годов чем-либо непривычным. Скорее, напротив. Еще в 1825 году Пушкин писал П. А. Вяземскому, что не стоит сожалеть об утрате записок Байрона, которые, в случае публикации, разделили бы судьбу «Исповеди» Руссо: «Его бы уличили, как уличили Руссо, — а там злоба и клевета снова бы торжествовали». И пояснил, почему подобная реакция почти неизбежна: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы, — иначе» (выделсно Пушкиным — Р. П.)⁷. Называя свое время «веком исповедей», Пушкин еще раз вернулся к мысли о безнравственности любопытства «толпы» к признаниям и запискам не только великих людей в заметке «О записках Самсона» (1830). Он писал там: «После соблазнительных исповедей философии XVIII века явились политические, не менее соблазнительные откровения. Мы не довольствовались видеть людей известных в колпаке и шлафроке, мы захотели последовать за ними в их спальню и далес. Когда нам и это надоело, явилась толпа людей темных с позорными своими сказаниями»⁸. Сколь бы радикально ни разнились эти «позорные сказания» от философских и политических исповедей, они оказываются для Пушкина следствием явленных теми «соблазнительных откровений». По его убеждению, личность известного человека во всей полноте представлена его творчеством (или деятельностью), а исповедальные «откровения» лишь у немногих способны вызвать духовно-нравственный интерес, «соблазняющая» большинство на «подлую радость унижения высокого». Тем более, что публичные признания наталкиваются на серьезные внутренние препоны. В упоминавшемся письме к П. А. Вяземскому сказано о Байроне: «Он исповедался в своих стихах, невольно, увлеченный восторгом поэзии. В хладнокровной прозе он бы лгал и хитрил, то стараясь блеснуть искренностью, то марая своих врагов. Его бы уличили, как уличили Руссо...». И там же — о себе, точнее, о не-

возможности написать что-либо исповедально-мемуарное, при всей соблазнительности такого замысла: «Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая»⁹.

Суждения Пушкина вплотную подводят к причине резкой реакции современников на «Выбранные места...», вызванной, как видим, не беспрецедентностью исповедального откровения и не разрушением иллюзий публики насчет автора, а спецификой жанра исповеди и его восприятием.

По словам М. М. Бахтина, самоотчет-исповедь — это единственный тип высказывания, где «я сам как определенность могут стать субъектом» и «где организующей силой является ценностное отношение к самому себе и которое поэтому совершенно внеэстетично»¹⁰. Конститутивные признаки жанра вытекают из свойственной ему «самообъективации», когда «другой со своим специальным, привилегированным подходом исключается», а «чистое ценностное одинокое отношение к самому себе» составляет предмет и установку высказывания. Такие предмет и установка обуславливают принципиальную невозможность «завершения» («мое собственное слово о себе принципиально не может быть последним, завершающим меня словом»), в силу чего исповедь «есть акт именно принципиального и актуального несовпадения с самим собою ...чистого ценностного прехождения себя, изнутри себя самого чуждого оправданного конца». Но в таком случае возникает «нужда в искуплении и прощении как абсолютно чистом даре (не по заслугам)», что и рождает в самоотчете собственно исповедь, «то есть просительную обращенность вовне себя, к Богу», а с «покаянными тонами сплетаются тона просительно-молитвенные» (там же, с. 124—127).

Отмеченные М. М. Бахтиным сущностные и структурные признаки самоотчета-исповеди чрезвычайно характерны для «Выбранных мест...», точнее — для исповедального пласта книги. Но ученый не случайно выделил проблему в оспаривания жанра. Он писал: «Наше восприятие самоотчета неизбежно будет склоняться к эстетизации его», хотя «такой подход к самоотчету-исповеди в корне не соответствует его заданию, заведомо не художественному» (129). «Знание» жанра состоит в возбуждении ответной духовной работы читателя: «первый акт» ее — «молитва за него (автора) о прощении и отпущении грехов», второй — «назидание (этико-религиозное познание, чисто практическое)» (там же, с. 130—131). В свете суждений М. М. Бахтина становится ясным, что Гоголь стремился создать аутентичную исповедь —

чистый жанр, который этичен, духовен, религиозен и только в таком качестве может быть адекватно воспринят читателем. Именно на духовно-практическое воздействие книги он и рассчитывал, будучи убежден, что история его «душевного внутреннего переворота» поможет «внутреннему строению» многих других, тем более что мысль о таком «строении» «делается общею» (300—302). Однако, превращая «дело души» в «повесть», Гоголь вольно или невольно придавал эстетический смысл своим «излияниям и сердца и души», упрочивая «эстетизирующий» подход читателей к любой исповеди. Естественное для автора «Выбранных мест...» совмещение исповедальной и литературной установок книги оборачивалось разрушением жанра: органичное в исповеди самообнажение и покаяние (например, в третьем письме «по поводу «Мертвых душ») воспринималось в «повести»-книге как нарочитое, ханжеское или фарсовое, но во всяком случае неискреннее. «Бахвальство Гоголя и выделанное смирение шута», — скажет Достоевский в подготовительных материалах к «Дневнику писателя» 1876 года¹¹.

Тот же жанровый сдвиг объективно происходит в толстовской «Исповеди». Субъективно ее автор ограничивает «дело души» от литературного, писательского дела, а их смешение в «Выбранных местах...» приписывает, как мы видели, «робкому уму» Гоголя. Если для Гоголя исповедь о «душевном перевороте» неотрывна от исповеди о своем творческом пути, то для Толстого творчество — компонент исповедально осмысленного заблуждения, путь от которого ведет через покаяние к прозрению. Но уже подзаголовком к «Исповеди» — «Вступление к ненапсчитанному сочинению» — автор «Войны и мира» и «Анны Карениной» вольно или невольно настраивал читателей на литературно-эстетическое восприятие своего нового повествования.

Показательным представляется тот факт, что Достоевский обратился к читающей России не с исповедью, а с дневником, к тому же писателя. Среди причин благожелательного (в целом, конечно) отношения читателей к его изданию не последнее место занимают тональность и авторская установка: исповедальность здесь окрашивает мощное автобиографическое и лирическое начала, но не поглощает их и не превращается в жанровую доминанту. Восприятие же «Выбранных мест...» и «Исповеди» оказалось достаточно резким (опять-таки в целом) потому, что авторы пытались превратить «дело души» (исповедь, обращенную от

«я» к Богу) в дело литературы (мое обращение к Богу обратиться к читателю).

Но противодействие жанровых законов не может отменить другого: глубокая и бесстрашная исповедальность делает «Выбранные места...» и «Исповедь», говоря словами протоиерея А. Меня, «бесценным человеческим документом», в котором авторы «делятся с читателем своей попыткой осмыслить собственный жизненный путь, путь к тому, что они считали истиной»¹². Здесь обозначается второй аспект теснейшего жанрового соприкосновения между созданиями Гоголя и Толстого: самоотчет о пути к истине (исповедь) в каждом из них переливается в стремление автора поделиться этой истиной с читателями и обратиться к ней (проповедь).

Хотя Гоголь и сетовал на приписываемое ему «апостольство», но вынужден был признать, что даже тональность и стилевой строй книги («решительный слог и некоторая лирическая торжественность речи» — 312—313) давали к тому основания. У Толстого исповедь в тем большей степени служит проповеди, что он пытается обосновать свой вариант христианства — «новую религию», мысль о которой родилась еще в середине 1850-х годов. По крайней мере, в дневнике 2, 3, 4 марта 1855 года Толстой писал: «Вчера разговор о божественном и вере навел меня на великую громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта — основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле» (19; 150). Как видим, Толстой ощутил в себе «апостольское» призвание едва ли не раньше Гоголя, который всегда «рвался на кафедру», но посягнул на высоту, «подобную той, с которой некогда раздался указующий глас» («кибо он, без всякого преувеличения, слышал уже в себе звуки того голоса») ¹³, только после венского кризиса 1840 года. Впрочем, и здесь различий меньше, чем поразительных перекличек.

Венский кризис стал поворотом в духовном и творческом пути Гоголя потому, что никогда ранее так близко не подходила смерть и никогда так не переполнял панический страх ее, физический ужас небытия. Эти ощущения, унизившие и оскорбившие духовное начало в Гоголе, заставили его жаждать того «возвышения над собой», когда не страшно ничто, даже смерть. А потому выздоровление он начинает воспринимать как не просто время, дарованное ему на исполнение

духовного обета, но как знак его отмеченности и избранничества¹⁴.

Мотив смерти настолько важен и для исповеди, и для проповеди в «Выбранных местах...», что им открывается «Предисловие» и «Завещание». «Страшна душевная чернота, и зачем это видится только тогда, когда неумолимая смерть уже стоит перед глазами!» — восклицает Гоголь в «Завещании» (35). И чуть дальше: «...Соотечественники! страшно!.. Замирает от ужаса душа при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений Бога, перед которыми пыль все величие Его творений, здесь нами зримых и нас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища из них подымутся!..» (35—36). Смерть заставляет «замирать от ужаса душу» потому, что напоминает человеку о неизбежной ответственности за содеянное в жизни. Неумолимо развеивая суетные иллюзии и заблуждения, она с грозною наготою ставит вопрос о смысле жизни и «составе души», понуждая человека исповедально осмыслить предшествующее, прозреть истину и проповеднически поделиться ею с «соотечественниками», над которыми гром еще не грянул.

Такого внешнего толчка к духовному перелому в жизни Л. Толстого не было. Напротив, тревожные вопросы переросли в остановку жизни («жизнь моя остановилась») и страх ее («я боялся жизни, стремился прочь от нее») в период полного благополучия и счастья, когда он «пользовался силой духовной и телесной», «имел добрую, любящую и любимую жену, хороших детей, большое имение», «был уважаем близкими и знакомыми», имел писательскую известность (16; 106—107). Однако и нарастание кризиса, и суть его неотрывны от мотива смерти. Если присутствие на смертной казни в Париже и смерть брата были первыми симптомами разрушения «суеверия прогресса», то охватившее в конце концов ощущение бессмысленности жизни получает единственное сравнение — с состоянием больного, не придававшего значения своим недомоганиям и вдруг увидевшего, что его ожидает смерть (16; 102, 105). Толстой пишет: «Я как будто жил-жил, шел-шел и пришел к пропасти и ясно увидел, что впереди ничего нет, кроме погибели. И остановиться нельзя, и назад нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтобы не видеть, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти — полного уничтожения» (16; 106). Если единственная «истина —

смерть», то бессмысленны семья, любовь, творчество, искусство, память — все, ибо всему на смену приходит «ужас тьмы» (16; 109—110). Но ведь ощущение того, что «жизнь моя есть какая-то кем-то сыгранная надо мной глупая и злая шутка», оскорбительно для человека, унижительно для духовно-человеческого в нем. Тогда неизбежно возникает вопрос: «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?» (16; 111). Поиски ответа на него и определяют путь к прозрению и обретению истины, которую теперь автор «Исповеди» делится с читателями-соотечественниками.

Сходство проблемы (об ответственности за жизнь и «душу» перед лицом загробного «возрастания» «семян и плодов»; о смысле жизни, не уничтожаемом смертью), ее фундаментальность и общечеловечность рождают у обоих писателей уверенность в том, что их личный духовный опыт интересен и важен для всех, а это, в свою очередь, придаст особый характер их проповеди.

И. П. Золотусский точно заметил, что Гоголь «как бы раскраивал в своей книге русскую жизнь сверху донизу, разрушая все ее институты (что было продолжением разрушительной работы первого тома поэмы), чтоб затем вновь собрать ее усилием своей поэтической МЕЧТЫ», которая вылилась «в форму советов, наставлений, упреков, поучений» (там же, с. 386). Автор «Выбранных мест...», действительно, «раскромл» всю русскую жизнь, обнажая ее нелепость, пошлость, мертвящую косность и в то же время — взывая к исполнению долга представителей всех сословий и каждого человека на своем месте. Часто самые заглавия писем — перст указующий, судейски-грозный и пророчески-наставляющий: «Женщина в свете», «Что такое губернаторша», «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту, при нынешнем порядке вещей в России», «Сельский суд и расправа», «Занимающему важное место». В своих советах и наставлениях Гоголь очень дидактичен, иногда нетерпелив и почти раздражителен, порою наивен, а чаще всего — увлечен развитием собственной проповедующей мысли, не слишком соотнося ее логику с реальной действительностью. Прав был К. Мочульский, назвавший Гоголя «наивным утопистом в психологии» и «экономическим утопистом» в прогнозах преобразования русского общества¹⁵. Этот утопизм в сочетании с дидактизмом избранника и «апостольской» тональностью отвращал читателей от проповеди в «Выбранных местах...» не меньше, чем безусловность откровений от ис-

поведи в книге. Однако и утопия, и наставничество были глубоко искренними и проросли из боли за Россию и русского человека, из стремления помочь им преобразиться. На фоне триптиха о России («Нужно любить Россию», «Нужно поехать по России», «Страхи и ужасы России») наставления Гоголя действительно начинают звучать как мечта о том, какими хотел бы он видеть своих соотечественников всех сословий, дабы иным явилось миру его отечество.

Л. Толстому не требовалось «раскраивать» русскую жизнь сверху донизу, поскольку она состояла для него из «тесного кружка» людей, «находящихся в одном со мною положении по образованию и образу жизни», и миллионов «простых, не ученых и не богатых людей» (главы VII—VIII «Исповеди»). Правда, чтобы увидеть эти миллионы и не замыкать человечество «людьми образованного круга», понадобилось прозрение духовного перелома и бесплодные попытки найти смысл жизни в науке, философии, «профессорском» знании. Открытие жизни «простых людей» привело к беспощадному анализу бытия образованного круга и, наконец, к «перевороту, который давно готовился во мне и задатки которого были всегда во мне»: «Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но и потеряла всякий смысл. Все наши действия, рассуждения, наука, искусство — все это предстало мне как баловство. Я понял, что искать смысла в этом нельзя. Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом. И я понял, что смысл, придаваемый этой жизни, есть истина, и я принял его» (16; 138, 146).

Толстовская проповедь состоит не в советах и наставлениях — их нет в «Исповеди», — а в силе воздействия аналитической мысли автора, ведущей шаг за шагом читателя из образованного круга по пути исканий, беспощадно отмечающей одно заблуждение за другим и неотвратимо приводящей к истине: «И волей-неволей я приведен к изучению, исследованию этого писания и предания, — исследованию, которого я боялся до сих пор». И дальше: «Что я нашел в этом учении ложного, что я нашел истинного и к каким выводам я пришел, составляет следующие части сочинения, которое, если оно того стоит и нужно кому-нибудь, вероятно, будет когда-нибудь и где-нибудь напечатано» (16; 156, 157). Недидактичность толстовской проповеди, глубина и сила ее анализа сказались большим «практическим» воздействи-

ем «Исповеди» на читателей, нежели проповедничество «Выбранных мест..»

И здесь мы волей-неволей выходим на еще один аспект жанрово-структурного сближения созданий Гоголя и Толстого, обусловленный и художественной природой.

Уже в «Выбранных местах..» традиции обоих древних жанров — исповеди и проповеди — преобразуются в новый жанровый сплав и потому, что сращены с формой «переписки с друзьями» (жанра литературного и обладающего к середине 1840-х годов большой традицией), и потому, что неотрывны от особой авторской установки — не частного человека и «не монаха», а русского писателя, создателя «Мертвых душ». Задачи и цели романа, его драматическая духовно-творческая история, мучительная неспособность написать произведение, которое отвечало бы понятию теперь долгу перед Богом и людьми, и столь же мучительная невозможность отказать от писательства, составляющего смысл жизни, — это сквозной мотив «Выбранных мест...» и примыкающей к ним «Авторской исповеди». Очередной раз сошлемся на И. П. Золотусского, точно сказавшего. «Образ мастера — главенствующий образ «Выбранных мест...», освещающий собою всю чересполосицу ее статей. Он все соединяет, стягивает к себе и все объясняет через собственное внутреннее мучительство, внутренние болезни и выздоровление. В сущности, это книга о жизни творца, его духовная история, развернутая вовне, выходящая в своих коренных заблуждениях и к заблуждениям самой России, откуда этот мастер и творец родом» (там же, с. 393).

В отличие от Гоголя, Толстой в «Исповеди» решительно отрекается если не от писательства вообще, то от всего прежде написанного, признанного теперь ложным, неистинным. (Заметим, кстати, что некоторое сближение и здесь существует, поскольку в «Предисловии» Гоголь говорит о книге писем: «Мне хотелось хотя спм искупить бесполезность всего, доселе мною напечатанного...» — 30). Что касается отречения Толстого от литературного дела, то ни полным, ни подлинным оно быть не могло. Имея в виду этот невольный самообман, А. М. Панченко заметил: «Тот, кто принимает «Исповедь» за документ, ошибается. Толстой от «художественности» отойти не мог, она была у него в крови»¹⁶. Эти слова лишь по видимости противоречат приведенному ранее суждению А. Меня, а на самом деле литературоведчески уточняют его мысль: «Исповедь» остается «бесценным документом», но не только «человеческим», а и «пи-

сательским»; точнее, она является художественным вариантом «бесценного человеческого документа», который никто, кроме писателя-художника, создать не мог.

В чем же состоит художественность «Исповеди»? А. М. Панченко пишет: «Исповедь» построена по очень давней трехчастной схеме христианской легенды. Это жесткая схема. Первый ее элемент — преступление (в «Исповеди» это безверие, тщеславие, корысть, любострастие и пр.). Потом следует наказание грешника («смертельная внутренняя болезнь», «мысль о самоубийстве», о «петле или пуле», «ужас тьмы»), наконец — исцеление, прозрение, обретение благодати: «Живи, отыскивая Бога, и тогда не будет жизни без Бога», и тогда из тьмы перейдешь в свет» (там же, с. 354—355).

Нетрудно заметить, что отголоски подобной жанровой схемы достаточно явно просматриваются и в «Выбранных местах...», правда, без свойственной христианской легенде и толстовской «Исповеди» структурной «жесткости». В исповедальном пласте книги, в осмыслении Гоголем своего человеческого и писательского пути наличествуют те же три элемента. Свой вариант «преступления» предстает здесь как «собрание» в собственной личности «всех возможных гадостей... и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке» (121), а также как молодое тщеславие и беззаботная веселость, отразившиеся в первых произведениях и их породившие. «Наказание грешника» у Гоголя во многом совпадает с толстовским: тоже смертельная болезнь, наполнившая ужасом «тьмы» (тьмы-смерти и тьмы-греховности-ответственности); готовность «повеситься», если б не страстное стремление «стать лучше». Но для Гоголя важнейшим компонентом «наказания грешника» является утрата писательского дара, переживание именно художнического «греха». Кроме того, «наказание грешника» и порыв к прозрению у Гоголя открывают книгу («Предисловие», «Завещание»), тогда как о «преступлении» читатель узнает только из письма XVIII («Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ»). Наконец, третий элемент — «исцеление, прозрение, обретение благодати» — тоже близок к толстовскому, поскольку являет собою путь к Богу, даровавший силы помочь внутреннему «строению как себя, так и других» (301).

Конечно, близость в факте обретения Бога, принесшем исцеление, не может зачеркнуть принципиальной разницы в понимании Бога и христианства, ибо Гоголь предстает человеком глубоко верующим, а Толстой — стремя-

щимся создать «очищенное христианство» как практическую религию земного жизнестроительства. Но, видимо, некоторые глубинные пересечения есть и здесь. По крайней мере, нельзя пройти мимо двух фактов. Духовно чуткий Достоевский усомнился в истинности христианства автора «Выбранных мест...». Он писал: «Идеал Гоголя странен: в подкладке его христианство, но христианство его не есть христианство»¹⁷. Если не сомнение, то горькое разочарование в своей вере испытал и сам Гоголь в результате поездки в Иерусалим ко гробу Господню. Он не пережил там ни особого молитвенного состояния, ни очищающего порыва веры — ничего, что должен был бы почувствовать и пережить верующий на этом святом месте. Некоторая растерянность слышится за сетованиями Гоголя на собственное сердце, «не умеющее молиться», на свою «черствость и деревянность», проходящими через письма его 1847—48 годов. И даже два года спустя он писал В. А. Жуковскому: «Мое путешествие в Палестину точно было совершено мною затем, чтобы узнать лично и как бы узреть собственными глазами, как велика черствость моего сердца. Друг, велика эта черствость! Я удостоился провести ночь у гроба Спасителя, я удостоился приобщиться от святых тайн, стоявших на самом гробе вместо алтаря, — и при всем том я не стал лучше, тогда как все земное должно бы во мне сгореть и остаться одно небесное»¹⁸. Однако сложность христианского мироощущения и самоосознания Гоголя — тема особая, требующая внимательного и предельно корректного осмысления.

Возвращаясь к жанрово-структурному сопоставлению произведений, отметим, что с жанровой схемой «Исповеди», восходящей к христианской легенде, вполне соотносима композиция гоголевской книги, «воплощающая в себе отчетливую христианскую идею». Суть ее В. А. Воропаев обозначает так: «Открывается книга «Завещанием» (чтобы напомнить каждому о смерти), заканчивается главой «Светлое Воскресенье» (чтобы напомнить каждому о Вечной Жизни). Центральное место занимает в книге семнадцатая глава, которая называется «Просвещение». <...> Без духовного просвещения («Свет Христов просвещал всех»), по Гоголю, не может быть никакого света»¹⁹. Организующая роль этой «христианской идеи» тем значительнее, что за нею вырастает одновременно и духовный путь автора «Выбранных мест...» (от мысли о смерти как «наказания грешника» — через самоотчет-покаяние в «прегрешениях» — к прозрению, исцелению и обретению «света» — Бога), и проповеднически открываемый

им путь духовного преобразования для каждого русского человека. Сходным образом прокомментировав композицию книги, И. П. Золотусский заключил: «Он (Гоголь) не видел иного выхода ни для отдельной личности, ни для нации, ни, может быть, для всего мира. То был путь спасения, который он предлагал России, видя в нем и свое собственное спасение» (там же, с. 386). Как видим, при внешней непохожести, структурная организация «Выбранных мест...» и «Исповеди» обнаруживает тесные глубинные соприкосновения.

Правда, внутреннее единство гоголевской книги не исчерпывается «христианской идеей», хотя бы уже потому, что из 32 писем, ее составляющих, 10 посвящены литературе и культуре, образу особый проблемно-тематический пласт. Более того, стоящая следом за «Просвещением» глава XVIII «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ»» является не менее значимым композиционным центром, своего рода узлом, сцепляющим воедино все пласты и планы книги. Завершающему же ее «Светлому Воскресенью» предшествует глава XXXI «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», которая служит итогом по отношению к литературно-культурному пласти книги, а по пафосу — открывает такой же духовный «свет» для нации, создавшей эту культуру, как «свет Христов» в завершающей главе. Гоголь сам отмечал, что, собрав письма, «составил из них книгу, постаравшись дать ей какой-то порядок и последовательность, чтобы она походила на отдельную книгу» (299). Внутренние «порядок и последовательность» писем-глав подчинены своеобразному ритму — чередованию исповедально-«наставнических» писем с письмами-статьями об искусстве, расположенными по степеням возрастания обобщающей мысли автора от частных явлений, сколь бы значимыми они ни казались («Чтения русских поэтов перед публикой», «Об «Одиссее», переводимой Жуковским»), до итоговых суждений о характере, роли и судьбах отечественной культуры («В чем же, наконец, существо русской поэзии...»).

Структурное равноправие в «Выбранных местах...» духовно-исповедального и литературно-эссеистического начал радикально отличает их от «Исповеди» Толстого и роднит с «Дневником писателя» Достоевского, предвещая синтез в нем публицистического и художественного типов мышления. Но художественный тип мышления пробивается, помимо воли Толстого, тяготением в «Исповеди» к притчевому высказыванию. Речь идет, конечно же, о превращении в притчу «восточной басни про путника, застигнутого в степи разъярен-

ным зверем» (глава IV). Она позволяет Толстому в образно-иносказательной форме описать ситуацию человека, вынужденного решать вопрос о смысле жизни, не уничтожаемом смертью, а также четыре выхода, которые могут существовать для современного человека из этой трагической ситуации (глава VII). Речь идет также о сне, которым Толстой завершает «Исповедь», так поясняя его функции: «Сон этот выразил для меня в сжатом образе все то, что я пережил и описал, и потому думаю, что и для тех, которые поняли меня, описание этого сна освежит, уяснит и соберет в одно все то, что так длинно рассказано на этих страницах» (16; 157).

Не знаю, всплывали ли в памяти Толстого в период создания «Исповеди» слова Гете, взятые В. Ф. Одоевским в качестве одного из эпитафий к «Русским ночам»: «Позвольте мне сперва говорить притчей. При трудно понимаемых вещах, пожалуй, только таким образом и можно помочь делу». Но функции притчи как формы философского инсказания, образность которого позволяет дать представление о многозначности и не улавливаемой логизирующим словом глубине сложных вещей, заставили Толстого-художника широко использовать ее в «Исповеди». Завершающий сон-притча не мог бы появиться без предшествующего опыта Толстого-романиста, раскрывшего в символических притчеобразных снах Андрея Болконского или Анны Карениной то во внутреннем мире героев, что не всегда доступно их сознанию или осмысляющему слову.

И еще одно функциональное сближение необходимо отметить между «Выбранными местами...» и «Исповедью»: каждое творение служит автокомментарием не только к духовному, но и художническому пути их создателей. У Гоголя такой автокомментарий включен в исповедальный пласт книги, у Толстого возникает вследствие очевидных переключек между художественным миром «Анны Карениной» и суждениями, высказанными в трактате.

Художник остается художником, к какой бы сфере творческой деятельности он ни обращался. Реакция читателей на «Выбранные места...» помогла Гоголю осознать, что он художник по преимуществу. В письме к В. А. Жуковскому от 29 дек. 1847/19 янв. 1848 г. он писал: «Несмотря на пристрастие суждений об этой книге и разномыслие их, в итоге послышался общий голос, указавший мне место мое и границы, которых я, как писатель, не должен преступать. В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить живыми образами, а не

рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни. Истина очевидная» (т. 14, с. 36). И хотя Гоголь по-прежнему убежден, что «без этого большого крюку», который сделал он «Выбранными местами...», невозможно «сделаться достойным производителем искусства», теперь возникает потребность изменить внутренний «порядок» книги. Об этом свидетельствует просьба его к В. А. Жуковскому «приберечь» это письмо: «Его можно будет при втором издании «Переписки» поставить впереди книги на место «Завещания», имеющего выброситься, а заглавье дать ему «Искусство есть примирение с жизнью»» (там же, с. 38—39). Предполагаемая замена, несомненно, изменила бы общую тональность «Выбранных мест...», выдвинув на первый план литературно-творческий пласт и творческую исповедь художника-христианина.

В творчестве Л. Толстого после «Исповеди» «дело души» и дело художника соотносятся сложнее. Новая философия жизни серьезно изменила художественный мир писателя по сравнению с произведениями 1850—70-х годов. Но как бы ни был противоречив и неоднозначен этот новый художественный мир Толстого, органичным сращением с философией писателя он прокладывал пути к философии искусства и эстетизации философии в культуре рубежа XIX—XX веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мочульский К. «Выбранные места из переписки с друзьями»//Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 110—111.

² См., в частности: Бердяев Н. А. Русские богословы//О русских классиках. М., 1993. С. 261.

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 64. С. 106—107.

⁴ Толстой Л. Н. О Гоголе//Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 15. С. 361—362. (Последующие ссылки на это издание указаны в тексте.)

⁵ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. М.: Сов. Россия, 1990. С. 279. (Последующие ссылки на издание указаны в тексте.)

⁶ Золотусский И. П. Гоголь. 2-е изд. М.: Мол. гвардия, 1984. С. 382.

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1962—1966. Т. 10. С. 190, 191.

⁸ Там же. Т. 7. С. 104—105.

⁹ Там же. Т. 10. С. 190, 191.

¹⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 164.

¹¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1982. Т. 24. С. 305.

¹² Мень А. «Богословие» Льва Толстого и христианство//Толстой Л. Н. Исповедь. В чем моя вера? Л.: Худож. лит., 1991. С. 7.

¹³ См.: Золотусский И. П. Гоголь. С. 363.

¹⁴ См.: Золотусский И. П. Гоголь. С. 287—290; Манн Ю. В. В поисках живой души. М.: Книга, 1987. С. 75—77.

¹⁵ Мочульский К. «Выбранные места из переписки с друзьями». С. 117—118.

¹⁶ Панченко А. М. Несколько страниц из истории русской души//Толстой Л. Н. Исповедь. В чем моя вера? С. 354.

¹⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 24. С. 303—304.

¹⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 14. С. 167.

¹⁹ Воропаев В. А. «Сердце мое говорит, что книга моя нужна»//Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. С. 32.

Г. В. Краснов

«БОЖЕСКОЕ» И «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОЗДНЕГО Л. Н. ТОЛСТОГО

Новые подходы к истории литературы, к поэтическому миру писателя создают и новые проблемы, особенно в оценке художественных мотивов, связанных с религиозным сознанием. «Поздний» Толстой, его религиозность — одна из сложных загадок, упрощенно решавшаяся марксистской и нередко религиозно-философской критикой. Творчество писателя соизмерялось с определенными марксистскими постулатами или с неприемлемым для писателя догматическим богословием. Еще до И. А. Ильина, его книги «О сопротивлении злу силою» Д. Философов в статье «Совесть человечества» (1908) полуупрекал Толстого: «Как истый индивидуалист, Толстой видит лишь отдельного человека, а не мир. Толстой не ощущает зла как реальной силы в природе... ему близка трагедия личности, но не человечества, близок человек, но не история. Традиции у Толстого нет»¹. Философов и его единомышленники явно ошибались. По Толстому все-таки пытались строить свою жизнь духоборы, многие люди Востока, участники послереволюционных трудовых коммун и др.

Правда, гениально-индивидуальное, толстовское так же заставляло преклоняться перед ним и религиозных философов. С. Франк в речи «Памяти Льва Толстого» говорил: «...мы любили его не за его художественный гений и не за его отвлеченное учение. <...> А то, чем ослепительно сияет для нас его душа, есть прежде всего два основных ее свойства: безграничное правдолюбие и острота нравственной

совести. Толстой — пророк, который не знает иных мерил, иных точек зрения и оценок, кроме правды и праведности»². Пророческое, необходимое для сохранения национальной культуры, находил в Толстом и С. Булгаков: «С религиозным радикализмом, для которого не существует никаких идолов и авторитетов, Толстой ставит вопрос о ценности культуры перед лицом религии, или о религиозном смысле культуры. Это тот же самый вопрос, над которым надорвался Гоголь, которым всецело захвачены были Достоевский и Вл. Соловьев. Нас давит чудовищный автоматизм новейшей культуры...»³

В исследованиях последних лет более молодых толстоведов⁴ «поздний» Толстой уже не представлен по-ленински «юродствующим во христе». Напротив, понимание духовных исканий писателя, его ориентации не на традиционные жанры, понимание его стилиевой манеры и других примет его послекризисных произведений помогает воссоздать живой образ Толстого в новый период его творчества, с его постоянной «энергией заблуждения», с объяснениями с «инакомыслящими» и с самим собой.

«Божеское» и «человеческое» в одноименном рассказе как будто разведены. Божеское совсем не соприкасается с болезненным сердцем генерал-губернатора Южного края, подписавшего смертный приговор Анатолию Светлогубу, обвиненному по ложному доносу в государственном преступлении. Божеское неожиданно врывается в противоречивое нравственное и физическое состояние Светлогуба. Оно им овладевает в противовес наносному, умозрительному — его вымученному «мученичеству». Повествование в нужный момент обыгрывает этот мотив: «В один из *мучительно* однообразных дней заключения второго месяца смотритель при обычном обходе передал Светлогубу маленькую книжку с золоченым крестом...» (гл. IV). Первые главы Евангелия от Матфея мало заинтересовали Светлогуба. Взволновала V глава, Нагорная проповедь, особенно стих 10 («Блаженны изгнанные за правду...»), стихи 11 и 12. Они контаминированы: «Блаженны вы, когда будут поносить и гнать вас. Радуйтесь и веселитесь: так гнали и пророков, бывших прежде вас». Из стиха 11 не прочитано: «... и всячески несправедливо злословить за Меня», из следующего — «ибо велика ваша награда на небесах...» Евангельская истина приближена к личной судьбе героя: «Это совсем уж к нам относится...» Однако героя озаряет и более высший смысл прочитанного: «Чтение это вызвало в нем не только умилненное состояние,

которое выносило его из тех условий, в которых он находился, но и такую работу мысли, которой он прежде никогда не сознавал в себе». Глава завершается размышлением о своем будущем, выраженном в библейском стиле: «Ведь жить так хорошо не одному, а всем. Только живи так — и не будет горя, нужды, будет одно блаженство».

Проникновение «божеского» в «человеческое», их слияние в сочувственном авторском повествовании хотя и не меняют «материалистического» взгляда Толстого на божественное, но в то же время оспаривают известное полемическое утверждение Н. Бердяева (высказанное не без влияния Дм. Мережковского) о том, что религия Толстого «это — ветхозаветная, дохристианская религия, предшествующая христианскому откровению о личности...» («Ветхий и Новый завет в религиозном сознании Л. Толстого»). Герой Толстого находит истину в Нагорной проповеди из Нового завета, которая уже открывала сокровенное, наперекор Ветхому завету, Дм. Нехлюдову в «Воскресении»: «*Первая заповедь* (Мф. V, 21—26) состояла в том, что человек не только не должен убивать, но не должен... *Вторая заповедь* (Мф. V, 27—32) состояла в том, что человек не только не должен прелюбодействовать, но должен... *Четвертая заповедь* (Мф. V, 38—43) состояла в том, что человек не только не должен воздавать око за око, но должен...» и т. д. Каждое «не только» — переосмысление Ветхого завета, поиск и формулировка новой истинности.

Светлогуб (а la Толстой) принимает христианское откровение о личности, видит, а не игнорирует, как считает Н. Бердяев, лицо Христа в его Сыновней ипостаси: «Ко Всем же сказал: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя и возьми крест свой и следуй за Мною. Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее...» (Мф. XVI, 24—26). Отклоняется прежде увлекавшая Толстого гердерова идея сна-смерти («Умру и перейду в новую форму»). Герой приходит к неизбежно фатальному выводу: «Ведь мы все приговорены давно, всегда и живем. Живем хорошо, радостно, когда... любим... Так и надо жить, и можно жить везде и всегда, и на воле, и в тюрьме, и нынче, и завтра, и до самого конца» (гл. V).

Толстой и его герой утверждают высокий смысл жизни вопреки разным обстоятельствам. Ищущий истинную веру старик раскольник угадывает ее в ангельском облике Светлогуба, готового к смерти, казни. «Этот познал истину, — думал он. — Антихристовы слуги затем и задавят его веревкой,

чтоб не открыл никому» (гл. VII). Коллизия старик раскольник и юноша, обретший веру, была одной из редакций «Воскресения». Крестьянин Набатов рассказывал о своей встрече со старообрядцем в нижегородской тюрьме: «Старичок вошел и в ноги мне. Что вы? Я так кланяюсь, потому узнал, что ты одной веры с выношей Синегубом... Ну вот я и кланяюсь, потому что видел, как везли его на шафот на казнь; я вместе в остроге сидел, и видел я, как он прощался со всеми и Евангелие держал, и все плакали, он радостен был, и как снятие от него шло. Истинной веры человек был. Вот я, видев это, сказал себе: «найду людей этой веры и поклонюсь им, чтобы открыли ес мне»»⁵.

Один из вариантов названий рассказа «Божеское и человеческое» — «Три жизнепонимания»⁶. Старнику раскольнику в «жизнепонимании» отведена особая роль. Он истинную веру ищет в опоре на Апокалипсис — «Откровение апостола Иоанна Богослова». Известно, что Толстой к этой книге, как и к Деяниям апостольским относился отрицательно (см. его вступление к книге «Соединение и перевод четырех Евангелий»). «Откровением, — писал там Толстой, — я называю то, что открывается перед разумом, дошедшим до последних своих пределов — созерцания Божественного, т. е. выше разума стоящей истины. Откровением я называю то, что дает ответ на тот неразрешимый разумом вопрос, который привел меня к отчаянию и самоубийству: какой смысл имеет моя жизнь? Ответ этот должен быть понятен и не противоречить законам разума...

Откровение не может быть основано на вере, как ее понимает Церковь, как доверие вперед тому, что мне будет сказано. Вера есть вполне удовлетворяющее разум последствие неизбежности истинности откровения»⁷.

«Божеское» в слиянии с «человеческим» — одно из толстовских откровений, попытка выразить свое «жизнепонимание» и неприятие официальной веры. «Бред Апокалипсиса» (Толстой) отражается в бредовом состоянии старика раскольника, в его бормотаниях о священном агнце, в его лучезарных видениях, в его слепой вере в Иисуса. «Уход» старика и «уход» террориста Меженецкого сближены, особенно концовкой рассказа: «Тело Меженецкого снесли на нары рядом с телом старика раскольника».

Толстовская «амбивалентность» «божеского» и «человеческого» выражена в рассредоточенной сцене казни. Юноша-ангел здравствует наперекор всем обстоятельствам: «Было пасмурное осеннее утро...» (в предшествующих повестях

главные события происходили в праздничные дни: «В день Покрова Касагский поступил в монастырь», «На масленице шестого года жизни Сергия в затворе. » и т. п.), любопытные лица, «глухой смертный приговор», прочитанный «ненатуральным голосом», палач, старающийся «как можно точнее исполнить нужное и сложное дело». Невинный, полудетский облик пробивает завесу праздного любопытства («...мальчик вдруг неожиданно ответил милой, доброй улыбкой»), он перекликается с мотивом детства, с воспоминанием о нем: мать Светлогуба вспоминает своего «восьмилетнего мальчика в бархатной курточке, с голыми ножками и длинными выющими колечками белокурых волос»; отец Сергий в одноименной повести видит «себя почти ребенком, в доме матери в деревне» и «худенькую девочку Пашеньку». В 1908 году Толстой перелагает в рассказ «Сила детства» стихотворное произведение В. Гюго, повествующее о спасении ребенком своего отца, о нравственной силе ребенка.

Духовные начала, духовное возрождение, вознесение — основа нового образа в произведениях «позднего» Толстого. Сцена казни — наивысшее испытание героя. Интересно усиление однородных мотивов от произведения к произведению. Мотив искушения. Евгений Иртенъев («Дьявол») вслед за легендой о старце, сжегшем пальцы руки на жаровне, испытывает и себя: «Ему стало больно, он отдернул закопченный палец, бросил спичку и сам засмеялся над собой» (гл. XIII). В таком же эпизоде в «Отце Сергии» — другой финал (гл. V). В «Божеском и человеческом»: ««В руки Твои предаю дух мой», — вспомнил Светлогуб слова Евангелия».

В противовес богословской мысли о «духовной телесности», о ее единстве, о ее эстетическом идеале, в противовес целой концепции Реальности-Софии, софиологии⁸ Толстой отстраняет духовное от физического: «Дух его не противился смерти, но сильное молодое тело не принимало ее, не покорялось и хотело бороться». Так же умирает и Хаджи-Мурат: «Все это казалось так ничтожно в сравнении с тем, что уже начиналось и уже началось для него. А между тем его сильное тело продолжало делать начатое <...> несколько человек милиционеров с торжествующим визгом бросились к упавшему телу. Но то, что казалось им мертвым телом, вдруг зашевелилось. <...> Он так казался страшен, что подбегавшие остановились» (ср. в «Божеском..»: «Этот жест страшного человека, ведомого на колеснице, так смутил мальчика»).

Сопоставление физического (телесного) и духовного пронизывает всю сцену казни. Когда Светлогуб увидел столбы с перекладиной и покачивавшейся веревкой, «он почувствовал как будто физический удар в сердце»; «...раздался неожиданный, заставивший его вздрогнуть треск барабанной дроби»; застал его врасплох и священник в лиловой рясе.

Конец телесного с натуралистическими деталями: «Все движения трупа прекратились, кроме медленного покачивания висевшей в мешке куклы с неестественно выпяченной вперед головой...» Ср. в «Хаджи-Мурате»: «...враги топтали и резали то, что не имело уже ничего общего с ним». Толстой, как известно, восхищался рассказом Л. Семенова «Смертная казнь», содействовал его публикации. Более всего он оценил в нем «подробности»: «Как это художественно сложено, какие подробности: «Было без семи минут три» — и всегда верные, и на своем месте. Заставляют меня переживать»⁹.

«Божеское и человеческое» — одно из кульминационных произведений позднего Толстого и одновременно — один из его эпилогов, по особенностям повествования, выбору персонажей, связанных с ними событий. В знаменитой статье «Не могу молчать» (1908) Толстой повторит описание ритуала смертной казни: «Потом связали им за спиной руки... Руководитель всего дела говорит что-то... человек с длинными волосами... говорит что-то о боге и Христе. Тотчас же после этих слов палачи, — их несколько, один не может управиться с таким сложным делом, — разведя мыло и намазав петли веревок...

И вот, один за другим, живые люди сталкиваются с выдернутых из-под их ног скамеек и своєю тяжестью сразу затагивают на своей шее петли и мучительно задыхаются. За минуту еще перед этим живые люди превращаются в висящие на веревках мертвые тела, которые сначала медленно покачиваются, потом замирают в неподвижности». Подробность становится обвинительным документом.

Три жизнепонимания и пять жизнеописаний: генерал-губернатора Южного края, матери Светлогуба, ее сына, старика раскольника, Игнатия Меженецкого. Явно выделяются жизнеописания Светлогуба и Меженецкого, даны их общественные биографии, кризисные ситуации. Прошлое Светлогуба близко протолстовским героям — Дм. Нехлюдову, в частности; но это уже Нехлюдов, разочаровавшийся в своей народнической деятельности. Толстой мотивирует приход Светлогуба в круг террористов: «Светлогуб мало обратил

внимания на первое препятствие — равнодушие народа, так как был слишком возмущен вторым препятствием: притеснениями правительства, бесемьсленными и оскорбительными. То же испытывали и его товарищи в своей деятельности и в других местах, и чувство раздражения против правительства, взаимно разжигаемое, дошло до того, что большая часть этого кружка решила силою бороться с правительством» (гл. III).

Итоги деятельности террориста-народника Межснецкого близки к итогам Светлогуба. Оба оказались в тупике. Крах идей, бесперспективность народнического движения. Толстой уловил и высокомерные претензии, амбиции новых нигилистов, социал-демократов (образ Романа и «его друзей»). И в тех, и в других он видел разрушительную, антинародную силу. Характерна его дневниковая запись 1898 г.: «Люди из образованных, употребляющие свое образование не на просвещение и освобождение рабочего народа, а на одурение его, подобны рабочим, употребляющим свою силу не на поддержание жизни, а на разрушение и убийство. Это интеллигентные Пугачевы и Стеньки Разины»¹⁰.

«Божеское и человеческое», не оцененное еще историками¹¹, литературоведами, гуманитариями, естественно, сильно своей обличительной тенденцией, оно тоже иллюзорно в толстовских рецептах разумной веры. Однако это произведение отражает многие значительные события национальной жизни, ставит важные проблемные вопросы, касающиеся судеб человека, нравственных истин на рубеже XIX и XX веков. На это намекнул не так давно Л. Копелев: «И вот сейчас настало время Толстого и Нагорной проповеди»¹².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Философов Д. Старое и новое. М., 1912 С. 192.

² Русская мысль. 1910. Кн. 12, отд. 2. С. 141.

³ Там же. С. 152. См. также: Бердяев Н. А. О религиозном значении Льва Толстого // Вопросы литературы. 1989. № 4.

⁴ См. авторефераты кандидатских диссертаций П. В. Николаева («Авторская позиция и способы ее выражения в художественной прозе Л. Н. Толстого 90—900-х гг.», 1985), С. Н. Цетляка («Проблема соотношения литературы и народного сознания в художественном мышлении Л. Н. Толстого», 1988), О. И. Ленилкиной («Народные рассказы Л. Н. Толстого и их место в творческом пути писателя», 1989), И. Ф. Салмаповой («Система нравственно-философских и художественных исканий Л. Н. Толстого 80—900-х годов», 1990), статью И. А. Юртаевой «К вопросу о сюжетном единстве повестей Л. Н. Толстого 1880—1890-х годов» (Проблемы метода и жанра). Томск, 1985 Вып. 11) и др.

⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Юбил. издание. М., 1935. Т. 33. С. 214.

⁶ Маковицкий Д. П. Яснополянские записки//Лит. наследство. М., 1979. Т. 90. Кн. 1. С. 186.

⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Юбил. издание. М., 1957. Т. 24. С. 14—15.

⁸ См. Булгаков С. И. Природа в философии Вл. Соловьева//Сборник первый. О Вл. Соловьеве. М., 1911; Бычков В. В. Телесность как категория русского религиозно-эстетического сознания: (Исторический аспект)//Русская культура и мир: Тез. докл. участников II междунар. конф. П. Новгород, 1994. Ч. 1.

⁹ Маковицкий Д. П. Яснополянские записки//Лит. наследство. М., 1979. Т. 90, С. 95. См. также: Баевский В. Леонид Семенов — жизнестроитель и поэт//Вопр. лит. 1994. Вып. 5. С. 200—201. Ср. запись Толстого в дневнике 1898 г.: «Смерть есть переход от одного сознания к другому, от одного представления мира к другому. Как бы из одной сцены декорации переносишься в другую. <...> Во время этого перехода видна или хоть чувствуется самая настоящая реальность. Этим важна и дорога минута смерти» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 53. С. 198).

¹⁰ Там же. С. 369.

¹¹ Оно не попало в обзор Н. А. Троицкого «Художественная литература о русских революционерах 1860—1890-х годов» (Троицкий Н. А. Царизм под судом прогрессивной общественности. 1866—1895. М., 1979).

¹² Демократическая Россия. 1991. № 26.

С. В. Савинков, А. А. Фаустов

ОНТОЛОГИЯ ТУРГЕНЕВСКОГО СЮЖЕТА (предварительное описание)

«К чему твержу я стих унылый, Зачем, в полночной тишине, Тот голос страстный, голос милый, Летит и просится ко мне,—/Зачем? Огонь немых страданий В ее душе зажег не я... В ее груди, в тоске рыданий Тот стон звучал не для меня./Так для чего же так безумно Душа бежит к ее ногам, Как волны моря мчатся шумно К недостижимым берегам?» (1; 53)¹. «Не я», «не для меня», «недостижимые берега»... Эта фатальная невозможность контакта с миром желанного и есть то в тургеневском сюжете, что образует его онтологическую основу.

«Три встречи» — разыгранная в лицах коллизия раннего стихотворения Тургенева. И здесь *иное* дает о себе знать прекрасным звуком: женский голос — знак того желанного иного мира, в котором для героя рассказа не оказывается места. Его встречи с иным странны, неожиданны и таинственны; каждый раз волею судьбы он попадает именно в ту точку пространства, где на мгновение пересекаются автоном-

ные по отношению друг к другу миры здешнего и иного. Однако судьба, посвятившая героя в существование этого иного, в то же время не оставила ему никакой надежды на доступ в него. Краткий миг близости к Желанному, испытанный героем в Сорренто, когда его по ошибке загадочная незнакомка едва не приняла за другого (того другого, для которого и звучал ее голос), стоил герою пожизненного ощущения преграды между ним и тем желанным, которое «не для него». «... Я тогда же почувствовал, что этого лица я ввек не забуду»; «Эта женщина появилась мне как сновидение и как сновидение прошла она мимо и исчезла навсегда» (5; 237, 263).

Однако несмотря на то, что мотив сна пронизывает повествование до самой последней его точки, совершенно очевидно, что «другое» тургеневскому герою недоступно все же не потому, что оно — «несбыточный сон». Во сне: «Я спешу: мне надо дойти поскорей куда-то, меня ждет какое-то неслыханное счастье; вдруг громадная скала воздвигается передо мною. Я ищу прохода: иду направо, иду налево — нет прохода! И вот за скалой внезапно раздается голос: *Passa, passa quei colli...* Он зовет меня, этот голос, он повторяет свой грустный призыв. Я мечусь в тоске, ищу хоть малейшей расщелины... увы! отвесная стена, гранит повсюду...» (5; 241—242). Однако в этом страшном сне не все безнадежно: там хотя и встает перед героем преграда на пути к желанному, но встает на его пути; и прекрасный голос звучит не для другого, а для него. Наяву все иначе: для героя «Трех встреч» было бы спасением истолковать случившееся как прекрасный (пусть и несбыточный) сон; но в том-то и дело, что для персонажа тургеневского сюжета иное недостижимо в принципе, и это абсолютно неустранимый «изъян» мироустройства.

Не случайно, что именно третья встреча, ситуативно располагающая к реальному, непосредственному контакту с Желанным, в полной мере дает понять герою тургеневского рассказа всю трагическую безысходность его положения. «Я сидел подле нее, подле той женщины, чей образ... так мучительно волновал и раздражал меня, — я сидел подле нее и чувствовал холод и тяжесть на сердце. Я знал, что ничего не выйдет из этой встречи, что между ею и мною была бездна, что мы, расставшись, разойдемся навсегда» (5; 262). В ином, желанном для тургеневского человека нет места даже тогда, когда оно рядом и формально свободно. Тургеневский человек — несизбывно лишний человек.

«Лишний человек», как известно, — самоопределение Чулкатурнина, персонажа «Дневника лишнего человека», единственного, пожалуй, тургеневского произведения, в котором онтологическое «имя» героя рождается в глубине его «саморефлексии». «Лишний, лишний... Отличное это придумал я слово... про меня ничего другого и сказать нельзя: лишний — да и только»; «На мое появление природа, очевидно, не рассчитывала и вследствие этого обошлась со мной, как с неожиданным и незванным гостем... Во все продолжение жизни я постоянно находил свое место занятым...» (5; 186). Даже положение в отведенной ему «классической» роли «третьего лишнего» в любовном треугольнике переживается им как фатально предопределенная неизбежность, неизбежность для человека, изначально неспособного зажечь другое сердце (ср.: «... но не мне было суждено возмутить ее детское спокойствие» — 5; 194).

Такая неспособность, заметим, не есть свойство только персонажа «Дневника...». Легко увидеть в целом ряду тургеневских текстов развертывание мотива, прозвучавшего в раннем стихотворении («Огонь немых страданий В ее душе зажег не я»). Конечно, в каждом конкретном случае этот мотив получает различную «инструментовку», однако то значение, которое оно приобретает в «Дневнике...», может рассматриваться как инвариантно: рудинское неумение овладеть женским сердцем или неспособность Базарова внушить к себе любовь Одинцовой — результат некоей внутренней недостаточности.

В «Дневнике...» она интерпретируется наиболее заостренно: «О природа! природа! Я так тебя люблю, а из твоих недр вышел неспособным даже к жизни» (5; 181). Лишность «лишнего человека» здесь — оборотная сторона лишенности его жизненных сил, и это состояние воспринимается героем как болезнь. «Я был мнителен, застенчив, раздражителен, как все больные...» (5; 186). Чулкатурин ведет свой дневник, ожидая приближения смерти, ранний приход которой осмысливается им как следствие его изначально болезненной нежизнеспособности. Смерть еще в детстве как бы «отметила» его, закрепив за собой жизненное место героя. «...Я весь отяжелел, но чувствовал, что со мной совершается что-то страшное... Смерть тогда заглянула мне в лицо и заметила меня» (5; 183).

Изначально неспособный к полноценному контакту с миром, тургеневский «лишний человек» замыкается в себе и живет, как выразился Чулкатурин, с «замочком внутри». Не

имея возможности направить усилия вовсе, он направляет их внутрь себя, подвергаясь тем самым саморазрушению. «Я разбирал самого себя до последней ниточки, сравнивал себя с другими, припоминая малейшие взгляды, улыбки, слова людей... Целые дни проходили в этой мучительной, бесплодной работе» (5; 186). В результате такой «самообращенности» (а она в той или другой форме и степени свойственна целому ряду персонажей Тургенева) «лишний» герой становится существом, обостренно реагирующим на всякого рода внешние воздействия. При попытках же преодолеть разделяющую его и мир преграду он буквально наталкивается на нее и... рассыпается, разламывается или растекается. Такая участь постигает, например, Рудина («Я останусь тем же неоконченным существом, каким был до сих пор... Первое препятствие — и я весь рассыпался...» — 6; 338); не выдерживая внутреннего напряжения, «ломается» Базаров (ср: «расклеилась машина» — 8; 360). Еще трагичнее удел Чулкатурнина: «Удар был решительный: последние мои надежды с треском рухнули, как ледяная гора, прохваченная весенним солнцем, внезапно рассыпается на мелкие куски» (5; 203).

Метафорическое уподобление «лишнего человека» льду выражает «качественный состав» этого персонажа, ассимилирующего в себе признаки колкого и (при известных условиях) текучего вещества. В этой же «ледяной» метафорической перспективе легко прочитывается испытываемое Чулкатурниным ощущение внутреннего холода и тяжести в сочетании с чувством собственной «неестественности» и «натянутости». Такая сковывающая героя «замороженность» была, однако, и единственно возможной «формой» его непрочного существования. В «Фаусте» — сделаем небольшое отступление — акцент на «консервирующей» функции такого состояния еще более отчетлив. «Ледяной панцирь» (под которым Вера долгое время даже не старела) надежно защищал героиню до тех пор, пока ею не был нарушен материнский запрет: «Ты как лед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь и следа от тебя не останется» (7; 45). И действительно, пророчество сбывается: судьба настигает Веру, и она, как Снегурочка, весной истает.

Замечательно, что в «Фаусте» с этой «семантической кривой» сопряжена и другая знакомая нам метафорическая линия. Павел Александрович Б., невольно сыгравший в жизни Веры роль разрушительного орудия, вспоминает о детском своем поступке, когда от его рук пострадала красивая, из

«прозрачного алебастра», «девственной белизны» ваза. «Я возмужал — и легкомысленно разбил сосуд в тысячу раз драгоценнейший... вдребезги разбилось прекрасное создание, и я с исмым отчаянием гляжу на дело рук своих» (7; 50).

Не случайно, конечно, что смерть и к Чулкатурину приходит именно весной. «Да, я скоро, очень скоро умру. Реки вскроются, и я с последним снегом, вероятно, уплыву... куда? Бог весть!» (5; 178). Весна — пора торжества стихийных сил, на котором нет места нежизнеспособному существу. Тургеневский герой, выпадающий из ритма не только человеческой, но и природной жизни, оказывается «космически» лишним. Желанным, но недостижимым берегом для него становится его собственная жизнь: между ним и ею — все та же пропасть. «До половины наклоненный над безмолвной зияющей бездной, я содрогаюсь, отворачиваюсь. Жизнь удаляется; она ровно и тихо бежит от меня прочь, как берег от взоров мореходца». И в то же время, как это ни парадоксально, смерть предоставляет «космически» лишнему человеку единственную для него спасительную возможность избавления: «Уничтожаясь, я перестаю быть лишним» (5; 230—231).

Ситуация недостижимости, однако, возникает в тургеневском сюжете и тогда, когда между персонажем и желанным как будто бы нет непроницаемых границ, когда герой встречается с притягивающим его иным не «по касательной», а непосредственно, лицом к лицу, когда не для другого, а именно для него звучит голос любви и счастья. Но и в этом случае персонаж такого типа сюжета не в силах воспользоваться «благоприятными» условиями и упускает даруемый ему судьбою шанс. В нужный момент, когда необходимо принять решение, такой герой начинает колебаться, и это промедление стоит ему возможности обрести свое счастье.

Сошлемся, к примеру, на «Асю»: счастье «... стало возможным — и я колебался, я отталкивал, я должен был оттолкнуть его прочь.. Его внезапность меня смущала. Сама Ася.. это притягательное, но странное существо — признаюсь, она меня пугала». В отличие от тех тургеневских персонажей, которым не позволяет войти в жизненный ритм их «замороженное» (или «отвлеченное») состояние, герой «Аси» (как и другие, типологически ему близкие) неспособен достичь желанного вследствие иной по «качеству», «текучей» консистенции его существа. Он отдает себя потоку случайностей так же, как несуправляемая лодка отдает себя течению реки («эмблема», лейтмотивно сопровождающая персона-

жа): «Я отдал себя всего тихой игре случайности, набегавшим впечатлениям; неторопливо сменяясь, протекали они по душе...» (7; 110, 90). Из того же образного ряда — скользкий, не умеющий сфокусироваться на одной точке взгляд бесцельно путешествующего (и чувствующего себя легко только в толпе!) героя повести.

Впрочем, ситуация недостижимости в «Асе» (как и в других произведениях Тургенева) может быть прочитана не только в характерологическом ключе: за характером у Тургенева скрывается судьба, за судьбою характер, а за тем и другим — Неведомое. Если присмотреться внимательнее к «текучести» персонажа «Аси», такое «двойное дно» можно заметить и в ней. Совершенно очевидно, что такое «качествование» тургеневского героя — не только имманентно присущее его натуре свойство, но и своеобразная мишень для испытывающей его судьбы. Более того, «текучесть» персонажа «Аси» в некотором смысле еще и «преднамеренна»: это состояние человека, подспудно испытывающего страх перед Неведомым, но предпочитающего не отдавать себе в этом отчета и нарочито беззаботно и покойно скользить по жизненной поверхности. Встреча с Асей, возбуждившая в Н. Н. непонятные ему внутренние ощущения, заставляет его узнать о существовании иного измерения жизни и ощутить свою причастность к одновременно пугающей и манящей ее тайне. «...Я попросил перевозчика пустить лодку вниз по течению... я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял глаза к нему — но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, и в этой темной холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды...» (7; 102).

Подспудное чувство бездны — общее для самых разных тургеневских персонажей. Живет с ним и наиболее «нечувствительный» из героев писателя — Базаров: «Черт знает, что за вздор! Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним разверзнуться может...» (8; 306). «Совпадение» это не случайно: ведь «машиноподобие» Базарова в некотором роде другая сторона «текучести» Н. Н. Если «колеблющийся» характер одного — своеобразная форма «адаптации» к Неведомому, то «механистический» облик другого — активная форма защиты от него. Нарочито подавляя в себе выбивающие из равновесия естественные человеческие желания, Базаров как бы облекает себя непроницаемой броней. Однако Неведомое настаивает и влечет к гибсли и этого тургеневского героя, высвобождая в нем находящееся

в «заточении» неистребимое желание любить и быть любимым.

Другими словами, Желанное в тургеневском мире всегда и Неведомое: оно притягивает к себе, но и пугает. Такова Ася, такова в целом у Тургенева и природа женского существа, о чем с формульной емкостью сказано в романе «Дым»: «Человек слаб, женщина сильна, случай всеилен» (9; 239). Замстим, не мужчина слаб, а человек. Женщина, ее натура, сопряженная с Неведомым, как бы исключена Тургеньевым из разряда принадлежащих человеческому роду. Внушаемая женщиной любовь лишает тургеневского человека власти даже над самим собою.

Этот страх утратить «автоидентичность», возможность удерживать в равновесии собственную «форму», преследует уже Горского, персонажа ранней тургеневской пьесы с симптоматичным названием «Где тонко, там и рвется»: «... я могу вас уверить, Вера Николаевна, что какие бы ни были мои предложения и решения в вашем отсутствии, с первых ваших слов все эти намерения разлетаются, как дым (1 — С. С., А. Ф.), и я чувствую... что я нахожусь в вашей власти...» (2; 96). Литвинов, персонаж «Дыма», оказавшись во власти Неведомого в образе Ирины, «...чувствовал одно: пал удар, и жизнь перерублена, как канат, и весь он увлечен вперед и подхвачен чем-то неведомым и холодным». И затем: «Темная бездна внезапно обступила его со всех сторон, и он глядел в эту темноту бессмысленно и отчаянно... И жизнь разбита (ср.: уподобление жизни разбитой вазе в «Фаусте» — С. С., А. Ф.), все вырвано с корнем, дотла, и то единственное, за которое еще можно было ухватиться — та последняя опора, — вдребезги тоже!» (9; 257, 307) (ср.: базаровское высказывание о человеке, «подвешенном на ниточке» над бездной).

Горский и Литвинов — те из тургеневских персонажей, у которых чувство самосохранения превозмогает тягу к Желанному: и тот, и другой, по сути, оканчивают свои сношения с Неведомым бегством от него. Нескoлько иначе, с другими акцентами, разворачивается сюжет в «Вешних водах». Санину (так же, как и герою «Аси») судьба предоставляет шанс обрести «неведомое», «нбывалое» счастье: именно для него звучит голос любви, и «третьим лишним» оказывается не он, а пародийный жених Джеммы, господин Крюгер, Непроницаемое препятствие, встающее на пути «лишнего человека» к Желанному, преобразилось для Санина в «тонкую, легкую завесу». «...И за этой завесой он чувствует, — чувств-

вует присутствие молодого, неподвижного, божественного лица.. И этот лик — не лицо Джеммы, это лицо самого счастья! И вот настал наконец его час, завеса взвилась, открываются уста, ресницы поднимаются — увидало его божество — и тут уже свет, как от солнца, и радость, и восторг нескончаемы!» (11; 81).

И хотя нет никаких преград между этим героем и Желанным, и место в счастливом неведомом ином как будто для него, а все-таки не может удержаться там «текучий» (без твердой почвы и опоры под ногами и внутри себя) тургеневский персонаж. Неведомая стихийная сила разлучает Санина и Джемму так же, как неожиданно сблизил их жизни «подхвативший вихорь».

Образ лодки и находящейся под ней бездны эмблематичен и для «Вешних вод» Однако в этом тургеневском тексте пропасть, которую человек беспрестанно под собой ощущает, имеет подчеркнутый хтонический орел: она населена чудовищами, подстерегающими очередную жертву. «...Жизненное море . он (Санин — С. С., А. Ф.) воображал себе.. невозмутимо гладким, неподвижным и прозрачным до самого темного дна; сам он сидит в маленькой, валкой лодчке — а там, на этом темном, илстом дне, наподобие громадных рыб, едва виднеются безобразные чудища... Он смотрит — и вот одно из чудищ выделяется из мрака, поднимается выше и выше, сгановится все явственнее, все отвратительно явственнее.. Еще минута — и перевернется подпертая им лодка!» (11; 8). В этом контексте змееподобная Полозова (ср черты ее портрета: «серые хищные глаза», «змеевидные косы», «на губах змислось торжество») предстает явным агентом этого «темного дна», а Санин — его добычей. Не случайно, конечно, и то, что сцена окончательного «падения» героя выдержана в балладном ключе Полозова, увлекающая за собой терпящего волю персонажа в глубину тесного лесного ущелья, вспоминает о бюргеровой «Леноре»: «Санин!.. ведь это как в бюргеровой «Леноре»! Только вы не мертвый — а? Не мертвый? . Я живая!» (11; 144). На самом деле, конечно, роль мертвого жениха отведена Полозовой: она «заманивает» уже совершенно безвольного Санина в лесную караулку, чем-то похожую на могильный склеп.

Таким образом, «божественный лик» Джеммы и «змееподобный» лик Полозовой оказываются в «Вешних водах» двумя (персонифицированно выраженными) ипостасями Неведомого, с которыми постоянно соотносена жизнь тургеневско-

го человека. «Почему не может он прогнать этот неотвязный образ (Санни о Полозовой — С. С., А. Ф.) даже тогда, когда обращается всей душою к другому, светлому и ясному, как божий день? Как смеют — сквозь те, почти божественные черты — сквозить э т п?» (11; 126).

Если метафорическое движение сюжета «Вешних вод» — «утягивание» персонажа от солнечного света (ср.: солнечные ассоциации вокруг образа Джеммы) в бездну, то в «Дворянском гнезде» движение как будто прямо противоположно. Примирившись со своим положением человека, обманутого жизнью и утратившего надежду на счастье, Лаврецкий чувствует себя как бы на дне реки. «Вот когда я на дне реки, — думал опять Лаврецкий. — И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь... кто входит в ее круг — покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить.. здесь... жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам; и до самого вечера Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни».

«Дно» в романе предстает не в виде ужасной бездны, в которую боятся провалиться тургеневский человек; для Лаврецкого, который там уже очутился, — это место успокоения и примирения с Неведомым, знак смерти. Ему, пребывающему на дне потока жизни, ее звуки недоступны. Здесь царит тишина: «...тишина мертвая; ничто не стукнет, не шелхнет; ветер листком не шевельнет; ласточки (! — С. С., А. Ф.) несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их безмолвного налета» (7; 190).

Встреча с Лизой — событие, знаменующее для Лаврецкого возможность, как он сказал, «повторного счастья», новой и иной инициации в жизнь, воскрешения. «Он испытывал ощущения, едва ли когда-нибудь им испытанные. Давно ли находился он в состоянии «мирного оцепенения»? давно ли чувствовал себя, как он выражался, на самом дне реки? Что же изменило его положение? что вынесло его наружу, на поверхность?». Поднимающемуся на поверхность жизни герою как будто бы вновь открывается возможность услышать ее звуки: «Исчезни, прошедшее, темный призрак, — думал он, — она меня любит, она будет моя». Вдруг ему почудилось, что в воздухе над его головою разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился: звуки загремели еще великолепней; певучим, сильным потоком струи-

лись они, — и в них, казалось, говорило и пело все его счастье» (7; 190, 237).

Однако Тургенев по-прежнему остается верен себе: нельзя никакими заклинаниями избавиться от «призрака прошлого»; игра случайностей на поверхности жизни — коварна; счастье — недостижимо.

«Дворянское гнездо» относится к тому типу тургеневских произведений, в которых развитие сюжета (в других текстах в равной мере корректируемое характерологией) протекает прежде всего под знаком неведомой судьбы: препятствующая продвижению по жизни слабость характера здесь уходит в тень, а на первый план выдвигается иное — онтологическая слабость человека во враждебном ему мире. Во власти невидимой, но всевидящей судьбы тургеневскому человеку ничего не остается делать, как покориться Силе, ему неведомой. «Мы все, — подводит итог своим размышлениям герой «Фауста», — должны смириться и преклонить головы перед Неизвестным» (7; 49).

Этот акт смирения и преклонения перед Неизвестным, по сути, тождествен у Тургенева смерти. Смерть, как мы помним, избавляет «лишнего человека» Чулкатурина от его лишности; смерть дает успокоение «человеку-призраку» Рудину; смерть избавляет Базарова от нечеловеческой гордыни и человеческих мук. Смерть, как об этом говорится в «Довольно», освобождает, в конечном счете, человека, дитя Природы, от чуждой жизни человеческой «искусственности». И только смерть позволяет тургеневскому герою достичь Желанного: упущенная персонажем «Клары Милич» возможность воссоединения в жизни с любимым существом — в смерти реализуется. Смерть «разрешает» в мире Тургенева сбыться тому прекрасному, что в действительной жизни не может сбыться даже во сне.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Здесь и далее произведения Тургенева цитируются с указанием в тексте тома и страниц по изданию: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1961—1968.

**МИР РЕАЛЬНОСТИ И РЕАЛЬНОСТЬ РАССКАЗА
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»
(к вопросу о повествовании)**

О повествовательной структуре последнего романа Ф. М. Достоевского написано так много и количество выводов так обширно, что принципиально новый угол зрения на проблему вряд ли возможен. Предлагаемая работа — это еще одна попытка разгадать загадку полифонии, проникнуть в тайну разноголосого повествования.

«Произведения Достоевского — это слово о слове, обращенное к слову»¹, — писал М. М. Бахтин. В его исследовании, посвященном романам Достоевского, «слово» предстает как целостная смысловая позиция, как индивидуальный взгляд на мир. Вслед за М. Бахтиным повествовательная структура романов рассматривалась с точки зрения взаимодействия субъектных уровней². Однако проблема повествования включает в себя еще один аспект: соотношение нарративного и референтного планов. Дело не только в соотнесенности высказываний о мире, но и в их соотнесенности с миром. Слово преломляет действительность, создавая реальность особого рода. Вопрос об отношении реального мира к миру наших слов о нем был одним из самых мучительных для Достоевского. Недаром в «Братьях Карамазовых» звучит мотив Вавилона: «На месте храма твоего воздвигнется новое здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня...»³ (239). Именно в Вавилоне было уничтожено первоначальное единство слова, действия и вещи, была утрачена прозрачность языка. «Языки распались и стали несовместимыми друг с другом именно в той мере, в какой прежде всего утратилось это сходство языка с вещами»⁴, которое было первопричиной его возникновения. Выдвижение Слова в качестве основополагающей темы последнего произведения Достоевского тем более оправданно, что в романе дана фигура молчания, на фоне которой актуализуется словесный план как таковой.

Прежде чем перейти к анализу текста, сделаем небольшое отступление теоретического характера. Как известно, наррация возникает в момент распада субъект-объектного единства мира. «Наррация — только рассказ. И рассказ

«о», а не сам миф в его субъекте и объекте... Миф, который довелся самому себе, обратился в объект изображения; его стали воспроизводить как нечто вторичное, созданное субъектной и иллюзорной сферой, и он из достоверной категории превратился в «образ», «фикцию», только лишь подражавшую действительности»⁵. Таким образом происходит разделение между миром непосредственного бытия и миром опосредующего значения. Наррация разрушает первоначальную идентичность имени и вещи, знака и референта, порождая впоследствии особые свойства литературного текста. И. П. Смирнов, размышляя над спецификой художественной речи, отмечает, что она является не только актом общения, но и актом приобщения: «...от адресата требуется не проверка между словом и описываемой ситуацией, но, скорее, вера в то, что такое соответствие существует»⁶. Но подобная «вера» может иметь место только там, где дистанция между словом о мире и самим миром минимальна. (См., напр., замечание Ю. Айхенвальда о специфике повествования А. С. Пушкина: «...обыкновенно между фактом и поведением есть какой-то промежуток, в течение которого событие искажается, — у Пушкина этого нет: у него не чувствуешь тяжести слова, и дело не туманится рассказом...»⁷.) С данной точки зрения нарративная структура романов Достоевского представляет большой интерес для исследователей. По словам В. Шмида, соотношение между качеством рассказывания и качеством рассказываемого в «Братьях Карамазовых» имеет форму диссонанса⁸, представляющую собой крайний случай целостности. В романе сосуществуют как минимум две реальности: с одной стороны, язык проговариваемый мир рассказчика, с другой — сквозь языковую реальность просвечивает иной мир, не зависящий, в конечном итоге, от того, что о нем рассказчик скажет.

Об ограниченности точки зрения рассказчика писалось много. Однако практически не обращалось внимания на то, что в романе дискредитируется не позиция рассказчика, но, скорее, само рассказывание, сама наррация, сам литературный дискурс.

Начнем с того, что одним из основных событий, происходящих в «Братьях Карамазовых», является событие написания этого романа⁹. Установка рассказчика на создание книжного текста обнаруживает себя уже в предисловии: «Я бы, впрочем, не пускался в эти весьма нелюбопытные и смутные объяснения и начал бы просто-запросто без предисловия: нравится — так и так прочтут...» (6); «Ко-

нечно, никто ничем не связан, можно бросить книгу и с двух страниц первого рассказа, с тем чтоб не раскрывать более» (7); «Ну вот и все предисловие. Я совершенно согласен, что оно лишнее, но так как уже написано, то пусть и останется» (7). Тенденция к автоописанию текста прослеживается и в дальнейшем: «Я бы, впрочем, не стал распространяться о таких мелочных и эпизодных подробностях, если б эта сейчас лишь описанная мною эксцентрическая встреча молодого чиновника с вовсе не старою еще вдовицей не послужила впоследствии основанием всей жизненной карьеры этого точного и аккуратного молодого человека, о чем с изумлением вспоминают до сих пор в нашем городе и о чем, может быть, и мы скажем особое словечко, когда заключим наш длинный рассказ о братьях Карамазовых» (421); «Забегая вперед: то-то и есть, что он, может быть, и знал, где достать эти деньги, знал, может быть, где и лежат они. Подробнее на этот раз ничего не скажу, ибо потом все объяснится; но вот в чем состояла главная для него беда, и хотя неясно, но я это выскажу...» (343); «Теперь, после долгого, но, кажется, необходимого объяснения мы возвратились именно к тому моменту нашего рассказа, на котором остановили его в предыдущей книге» (426) и т. д. Содержанием высказывания, таким образом, оказывается сам акт высказывания.

Установка на литературность проявляется и в особом типе цитации. Достоевский включает в роман огромное количество литературных цитат, скрытых и явных реминисценций. Стилизация Достоевского обычно рассматривалась исследователями как «сознательная игра» разнородными стереотипами эстетики¹⁰, как углубление смысловой перспективы и отсылка к предшествующей традиции. Но семантика цитаты в художественном тексте может иметь и другой характер: цитата может обозначать саму себя, т. е. функционировать в качестве знака литературности. Такая постановка вопроса представляется тем более оправданной, что цитирование в романах Достоевского носит, как правило, бессистемный характер¹¹. В «Братьях Карамазовых» рассказчик и его герои говорят словами Шекспира, Вольтера, Шиллера, Гете, Гюго, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова и т. д. и т. п.

В свете выделенной проблемы становятся значимыми и некоторые формальные элементы текста, в частности, ряд сокращений, которые употребляет рассказчик: «Здесь нотабене... Были когда-то злые сплетни, достигшие даже до архиерея... что будто слишком уважаются старцы, в ущерб даже сану игуменскому, и что, между прочим, будто бы старцы зло-

употребляют таинством исповеди, и проч., и проч.» (86); «Предстояло много смеху и намеков на ее лета, что она будто бы боится их обнаружить, что теперь, так как он владетель ее секрета, то завтра же всем расскажет, и проч., и проч.» (423); «...в руках его тóрчала целая пачка радужных, и он разбрасывал их зря, не торгуясь, не соображая и не желая соображать, на что ему столько товару, вина и проч.?» (377). Назойливость приема, используемого рассказчиком, бросается в глаза. При этом обнаруживается следующая закономерность: рассказчик обрывает свою речь там, где факты носят принципиально перечислимый характер. С точки зрения вводимой в текст информации эти сокращения явно избыточны. Тем не менее подобная выстроенность текста глубоко содержательна: «проч.», «проч., и проч.» становятся знаками, призванными обозначить книжный характер предлагаемого рассказа. Кроме того, указанные приемы используются обычно для письменной фиксации текста. Соответственно, закономерен вывод о том, что слово рассказчика принимает на себя функции письменного знака. В тексте имеются и другие подтверждения его «письменности»: «(Nota bene. Фамилия Грушеньки оказалась «Светлова». Это я узнал в первый раз только в этот день, во время хода процесса)» (620); «(NB. Я передаю своими словами, доктор же изъяснялся очень ученым и специальным языком)» (624); «(Замечу в скобках, что он, несмотря на то, что был переведен из Петербурга...)» (632). «Записанными» оказываются даже диалогические сцены: «— Хочет он обо мне, об моем деле статью написать, и тем в литературе свою роль начать, с тем и ходит, сам объяснял. С направлением что-то хочет: «дескать, нельзя было ему не убить, заеден средой», и проч., объяснял мне...» (546).

Введенное сокращение — «и проч.» — разрушает иллюзию живого голоса, характерного для непосредственного высказывания героя. Еще более показательный пример — сцена в Мокром, в ночь убийства Федора Павловича. Разговор, происходящий между участниками сцены, передается одновременно в двух планах: с одной стороны, воспроизводится польская речь пана Врублевского и его окружения, с другой — дан русский эквивалент сказанного, естественно, не имеющий места в реальности, но обозначенный только на бумаге:

«— Ото бардзо пенкне! (Вот так хорошо!) — крикнул другой пан, и оба разом осушили свои стаканы.

— Дурачье же вы панове! — сорвалось вдруг у Мити...

— Але не можно не мець слабосьци до своего краю? — возгласил он (Разве можно не любить своей стороны?)» (397);

«—Богиня моя! — крикнул пан на диване, — цо мувишь, то сень стапе. Видзен неласкен, и естем смутны (Вижу не-расположение, оттого я и печальный.). Естем готув (я готов), пане, — докончил он, обращаясь к Мите» (с. 399).

Повествование Достоевского строится как борьба завершенного (запечатленного) слова и незавершенной действительности. Звучание голоса часто перебивается «вписанной» литературной вставкой. [См. напр., переход от главы III к главе IV (третья книга романа). Единая исповедь Мити прерывается названием главы: «А впрочем, что у кого болит, тот о том и говорит. Слушай, теперь к делу.

IV

Исповедь горячего сердца. В анекдотах.

Я там кутил. Давеча отец говорил, что я по несколько тысяч платил за обольщение девиц» (104). Аналогично обрывается рассказ и в пятой книге романа: «Да и сам он ни за что не объяснил бы, что было тогда с ним в ту минуту. Двигался и шел он точно судорогой.

VII

«С умным человеком и поговорить любопытно»

Да и говорил тоже» (259.)

Главы книги, которую пишет рассказчик, не совпадают с «главами» самой жизни. При этом литературное членение текста оказывается первичным.

Если все приведенные выше примеры могут быть отнесены к скрытой, завуалированной форме записи, то копец романа (12-я книга) представляет собой открытый протокол: дословную запись произнесенных на суде речей.

Итак, в «Братьях Карамазовых» обнаруживается явная ориентация рассказчика на создание письменного литературного текста. Чтобы понять содержательную сторону подобной установки, совершим небольшой экскурс в историю русской культуры. В русской средневековой литературе «высшим авторитетом было боговдохновенное слово. Оно выражалось в текстах, святость которых ставила их истинность вне сомнения <...> Однако именно в вихре всеобщих перемен обнаружилась устойчивая черта русской культуры: изменилось все, но авторитет Слова не был поколеблен <...> Это привело к совершенно неизвестному в Европе авторитету словесного искусства»¹². Таким образом, уже сама принад-

лежность текста к сфере книжной культуры придавала ему сакральный характер¹³. Что касается культурной ситуации современной Достоевскому эпохи, то она характеризуется следующим. В литературе 1840—1880 годов складывалась парадоксальная картина. С одной стороны, утверждался примат жизни над искусством. «...жизнь выступает как область моделирующей активности — она создает образцы, которым искусство подражает»¹⁴. (Ср. с известной формулой Н. Г. Чернышевского «Прекрасное есть жизнь» или с утверждением Д. И. Писарева о том, что художественный текст «...ни в коем случае не может создавать свой собственный мир», искусство «всегда принуждено ограничиваться воспроизведением того мира, который существует в действительности»¹⁵). С другой стороны, художественная практика писателей-реалистов исходила из традиции учительной культуры¹⁶. Признавая возможность изменения действительности посредством слова, реализм косвенно наделял его онтологическим статусом. Схема Слово→жизнь («В начале было Слово») имплицитно обнаруживала себя в литературе. Семиотический мир был не менее материален, чем окружающая человека социофизическая реальность.

Ориентация рассказчика на книжную речь оборачивается, в конечном итоге, претензией на истинность рассказываемого. Далеко не случайна с этой точки зрения эпиграф к «Братьям Карамазовым», взятый из священного писания и в прямом смысле слова «освящающий» текст романа. Следует обратить внимание и на специфическое функционирование так называемых вероятностных мотивировок часто встречающихся в повествовании: «Она как-то вдруг умерла, где-то на чердаке, по одним сказаниям — от тифа, а по другим — будто бы с голоду. Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный; говорят, побежал по улице и начал кричать в радости воздевая руки к небу: «Ныне отпускаеши», а по другим — плакал навзрыд...» (10); «Одни уверяли, что ее «перенесли», другие, что ее перенесло» (96). Второстепенный, необязательный характер подобных высказываний очевиден. «Незнание» рассказчика — это всегда забывание несущественных для развития сюжета деталей: «Председатель был плотный, коренастый человек... с темными с проседью волосами, коротко обстриженными, и в красной ленте — не помню уж какого ордена» (612); «Не знаю, были ли свидетели прокурорские и от защиты разделены председателем как-нибудь на группы и в каком именно порядке предположено вызвать их» (615). Непредельность онтологического статус-

са некоторых событий призвана лишь подчеркнуть подлинность основного сюжета «Братьев Карамазовых».

Итак, в данной системе — системе рассказчика — нарративный и референтный планы тождественны друг другу. Критерием истины становится точность воспроизведения скотопригоньевских событий. Однако в романе обнаруживается обратная закономерность: чем более точен рассказчик, тем далее отстоит текст от реальности. Последняя, двенадцатая книга романа «Судебная ошибка» содержит в себе протокольную запись речей, произнесенных на суде: «...эти две замечательные речи я, по крайней мере местами, записал в полноте...» (615). Название книги — «Судебная ошибка» — говорит само за себя: никакого отношения к подлинным событиям этот в точности воспроизведенный и записанный текст не имеет. (Вспомним также «фактики», которые собирает и записывает (!) Иван Карамазов. «...я, видишь ли, любитель и собиратель некоторых фактиков и, веришь ли, записываю и собираю из газет и рассказов, откуда попало, некоторого рода анекдотики...» (226). Собранные вместе, эти «анекдотики» и «фактики» обретают новый смысл, отстоящий от реальной действительности. Запись искажает структуру мира, не охватывая всей ее полноты и противоречивости.)

Уже сама причащенность рассказчика записи свидетельствует о значительной трансформации референтного плана. Письмена мертвы; это то прошлое, которое отстоит от человека и, быть может, ему уже не принадлежит¹⁷. (См. напр., разговор Ивана с чертом: «— Друг мой, я знаю одного прелестнейшего и милейшего русского барчонка: молодого мыслителя и большого любителя литературы и изящных вещей, автора поэмы, которая обещает, под названием: «Великий инквизитор»... Я его только и имел в виду!

— Я тебе запрещаю говорить о «Великом инквизиторе», — воскликнул Иван, весь покраснев от стыда.

— Ну, а «Геологический-то переворот»? Помнишь? Вот это так уж поэмка!

— Молчи, или я убью тебя! — 602.)

Письмена мертвы в силу их запечатленности, в силу их нетождественности текущему: «Ну вот и все предисловие. Я совершенно согласен, что оно лишнее, но так как оно уже написано, то пусть и останется» (7; выделено мной — Т. З.). Литература неминуемо переводит незавершенный, изменчивый мир реальности в завершенный ряд конечного высказывания. «Уже сказанное слово звучит безнадежно в своей уже-произнесенности, сказанное слово — смертная плоть

смысла»¹⁸. Не случайно, что «писаше» в художественном мире Достоевского приводит либо к трагедии (статьи Родиона Раскольников, Ивана Карамазова), либо оказывается ложным, прикрывающим истинную суть вещей (исповедь Ипполита, письмо Ставрогина), либо вообще дикредитируется (стихи капитана Лебядкина)¹⁹. Любое слово о мире оторвано от мира. Отсюда стремление автора преодолеть условность наррации. В свете этого становится понятной та перестройка повествовательной структуры, которая была произведена Достоевским. Диалогизация нарративов связана прежде всего с неразличением передающего и передаваемого планов речи. Диалогическая сцена — всегда «здесь» и «теперь», всегда показ воочию²⁰. Если наррация предполагает бытие, о котором говорят, то диалог являет собой говорящее бытие; слово о мире становится словом самого мира; слово о герое — словом героя. Речевая сфера романов Ф. М. Достоевского тщательно исследована М. М. Бахтиным. Концепция полифонического романа предполагает принципиальную равноценность слова героя и слова рассказчика: «Субъективному чужому высказыванию противостоят сознающий себя столь же субъективным комментирующий и реплицирующий авторский контекст»²¹. Однако формальная иерархия субъективных уровней все-таки существует. Если исходить из формальной выстроенности текста, то всеобъемлющей субъективной сферой будет сфера рассказчика. Драматические сцены, таким образом, входят в книгу, написанную рассказчиком. Диалоги оказываются всего лишь сценами из литературного романа, так же отстоящими от жизни, как и все остальное.

Литературный, «романный» характер драматических отрывков проявляется и в том, что их герои не могут выйти за рамки известных им сюжетов. Ощущает себя шиллеровским героем Федор Павлович: «Это мой почтительнейший, так сказать, Карл Мор, а вот этот, сейчас вошедший, это уж непочтительнейший Франц Мор, — оба из «Разбойников» Шиллера, а я, я сам в таком случае уж *Regierenden Graf von Moog!*» (69); играет на театральных подмостках госпожа Хохлакова: «Теперь я как Фамусов в последней сцене, вы Чацкий, она Софья, и представьте, я нарочно убежала сюда на лестницу, чтобы вас встретить, а ведь и там все роковое произошло на лестнице» (209—210); предчувствует трагическую развязку спектакля Дмитрий: «Грустно, мне грустно, Петр Ильич. Помнишь Гамлета: «Мне так грустно, так грустно, Горацию... Ах, бедный Иорик». Это я, может быть, Ио-

рик и есть. Именно теперь я Иорик, а череп потом» (380); лицедействует Максимов: «— Вообразите, например, он (Максимов — Т. З.) претендует, что Гоголь в «Мертвых душах» это про него сочинил. Помните, там есть помещик Максимов, которого высек Ноздрев и был предан суду...» (395).

Итак, литература опосредует жизнь. Достоевский доводит развитие этой темы до логического предела: не только литературный сюжет, но и само слово опосредует реальность. Не совпадая с сущностью мира, слово оказывается лишь его условным знаком. Отсюда принципиальная невозможность сказать последнее слово о мире, отсюда дурная бесконечность словесного ряда...

Прежде чем перейти к разговору о повествовательной структуре романа, сделаем небольшое отступление и скажем несколько слов о специфике героя Достоевского. Ч л о в е к, г о н и м ы й с л о в о м, — новый мотив, введенный писателем в русскую литературу. Следует обратить внимание на то, что в русском языке «слово» и «судьба» восходят к единому семантическому ряду (см. рус. «рок», связанное с «реку», «речь»²²). Таким образом, слово есть рок, довлеющий над человеком. Традиционная тема «человек и Судьба» приобретает неожиданный ракурс. «У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово»²³, — писал М. М. Бахтин. «Слово с лазейкой», «слово с оглядкой», «предвосхищенное чужое слово о себе»²⁴ — все это явления одного порядка. Герои Достоевского действуют не в соответствии с объективными обстоятельствами, но в соответствии со своими ранее сказанными словами. Попадая в сферу семиотического мира, человек вынужден жить по имманентным ему законам развития: «...высказав свою глупость, он (Федор Павлович — Т. З.) почувствовал, что сморозил нелепый вздор, и вдруг захотелось ему тотчас же доказать слушателям, а пуще всего себе самому, что он сказал вовсе не вздор. И хотя он отлично знал, что с каждым будущим словом все больше и нелепее будет прибавлять к сказанному вздору еще такого же, — но уже сдержаться себя не мог и полетел как с горы» (86). Каждое последующее слово все далее и далее отделяет человека от подлинного бытия, уводит из мира объективной реальности в мир семиотической ирреальности. Бегство от сказанного слова становится едва ли не единственной возможностью существования человека в мире Достоевского²⁵. Герой вынужден постоянно подтверждать свое тождество изменяющейся действительности. (Прошло время — человек изменился, а слова, сказанные уже, остались.

И вот теперь нужно жить с уже-произнесенным, вглядываться в него, учитывать его...)

Подобное восприятие слова оказало воздействие и на повествовательную структуру романа. Поскольку ни одно высказывание не обладает свойством завершенности, то открывается перспектива бесконечности рассказа о мире. Отсюда постоянные обещания рассказчиком некоего второго романа: «Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (7); «Здесь не место начинать об этой новой страсти Ивана Федоровича, отразившейся потом на всей его жизни: это все могло бы послужить канвой уже иного рассказа, другого романа...» (567); «Мне все кажется, что если бы все припомнить и все как следует разъяснить, то потребуются целая книга, и даже преобладающая» (609). Отсюда ряд «лирических» отступлений, не имеющих никакого отношения к основному сюжету: «Кстати, уже всем почти было известно в городе, что приезжий знаменитый врач в какие-нибудь два-три дня своего у нас пребывания позволил себе несколько чрезвычайно обидных отзывов насчет дарований доктора Герценштубе. Дело в том, что хоть московский врач и брал за визиты не менее двадцати пяти рублей, но все же некоторые в нашем городе обрадовались случаю его приезда, не пожалели денег и кинулись к нему за советами...» (623) и т. д., и т. д. Рассказ, таким образом, не имеет пределов в своей протяженности. **Несамоадекватность языкового знака оборачивается потенциальной бесконечностью текста.** (Ср. со словами самого Достоевского: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромную свою часть заключает в нем в виде еще подспудного не высказанного будущего слова»²⁶.)

Итак, Достоевский ограничивает претензии человеческого слова на полное воссоединение с сущностью, на выражение абсолютной истины. Слово о мире не есть мир. Тогда остается единственный выход — преодолеть языковую реальность, отказаться от слов. Б. О. Корман отметил следующую закономерность, возникающую в романе: «Если... писатель не дает идеологическому герою скрыто-повествовательной функции и в то же время хочет сохранить за ним нормативное начало, приблизив тем самым к автору, он резко ограничивает его исповедальные диалоги (Алеша сравнительно с Иваном и Дмитрием) или вообще лишает его текста (Христос в «Легенде о великом инквизиторе»)»²⁷. Исходной риторической фигурой становится фигура молчания.

Состояние безмолвия введискурсивно и вседискурсивно; оно не соприкасается ни с одной мыслью, ни с одним высказыванием, но одновременно содержит в себе все мысли и все высказывания. Молчание — это освобождение от знака, опосредующего мир, преодоление разрыва между субъектом и объектом. В молчании человек всего более равен самому себе. Христос, не произносящий в романе ни слова, и есть последнее слово мира. Как известно, в христианской догматике Бог-Отец посылает на землю Христа-Логоса — Слово. Мотив Христа-Слова имсет в романе эксплицитное выражение: «Я был при том, когда умершее на кресте слово восходило в небо...» (601), — говорит двойник Ивана Карамазов. Тема воплощенного слова заявлена и в эпитафии к «Братьям Карамазовым»: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода». Помню известной мифологемы — смерть/рождение — эпитафия несет в себе еще один смысл. В Новом завете «зерно», «семя», «слово» представлены единым семантическим комплексом (Ср. «Сеять слово сеет» — Мар. 4, 14; «...семя есть слово Божие» — Лук. 8, 11.). Спасение и обретение истины возможны лишь через воссоединение слова с человеком: слово должно вновь обрести свою плоть. Сюжет романа можно рассматривать как развертывание данной библейской метафоры. «Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтобы сознать и сказать»²⁸, — писал Ф. М. Достоевский в черновых набросках к «Братьям Карамазовым». Не говорить слова о мире, но быть словом, быть миром — таков итог человеческого предназначения на земле.

Отказ от слова равнозначен также причащению некоему сверхсмыслу, некоей реальности, несводимой к языку и данной до слов. Достоевский «уходил в ту целостность, которую полностью представить в слове было и невозможно. Это черта отнюдь не одного Достоевского, а вообще черта глубочайшего сознания бытия. В последних своих пределах оно неизобразимо, и только намеком на него является сказанное»²⁹. Полифонический роман — это еще и отказ от прямого авторского слова. Молчание «автора» еще раз подчеркивает условность и ограниченность словесного плана.

Разрушение литературного дискурса явилось также логическим завершением развития реализма 1840—1880-х годов. Реалистические тексты стремятся быть имманентными социофизическому миру: «первичные художественные системы понимают мир смыслов как продолжение фактической дей-

ствительности, сливают воедино изображение с изображаемым, придают знакам референциальный статус»³⁰. В пределе подобная тенденция должна неминуемо привести к отказу от слова как знака, опосредующего мир.

Не случайно, что «Братья Карамазовы» были последним словом Ф. М. Достоевского. Далее мог последовать только отказ от себя...

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского М., 1979. С. 311.
- ² Данный аспект проблемы тщательно разработан отечественным и зарубежным литературоведением. См., напр.: Велговская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977; Meijer J. M. The Author of «Brat'ja Karamazovy»//van der Eng J., Meijer J. M. The Brothers Karamazov by Dostoevskij. Dutch Studies in Russian Literature 2. The Hague, 1971. P. 7—46; Busch U. Der «Autor» der «Brüder Karamazov»// Zeitschrift für slavische Philologie. Heidelberg, 1960. Bd. 28. S. 390—405 и т. д.
- ³ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Ижевск, 1982. (Здесь и далее ссылки приводятся на это издание.)
- ⁴ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 72.
- ⁵ Фрейденберг О. М. Образ и понятие//Миф и литература древности. М., 1978. С. 227.
- ⁶ Смирнов И. П. Семантика литературного текста и семантика языка//Язык и стиль: Типология и поэтика жанра. Волгоград, 1976. С. 158.
- ⁷ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 74.
- ⁸ Шмид В. Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 143—144.
- ⁹ Впервые на эту особенность повествовательной структуры романов Достоевского обратил внимание В. А. Викторovich: «Повествователь фиксирует не только ход событий, но и фиксирует, что он фиксирует. Не только события, но и запись о них он воспринимает во временной протяженности. Тем самым запись в мире Достоевского семантически уравнивается с событием.» (Викторovich В. А. Сюжет и повествование в романе Достоевского//Сюжет и художественная система. Даугавпилс, 1983. С. 58.)
- ¹⁰ См.: Brzoza H. «Estetyka dysonansu» i jej symptomy w poetyce prozy Dostojewskiego//Studia estetyczne. Warszawa, 1976. T. 13. С. 227—240.
- ¹¹ См. также замечание С. Т. Золяна: «Тождественность языковых выражений может являться, но не обязательно является достаточным основанием для установления интертекстуального отношения.» (Золян С. Т. О семантике поэтической цитаты//Проблемы структурной лингвистики. 1985—1987. М., 1989. С. 152.)
- ¹² Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 60.
- ¹³ В свою очередь, происходит и сакрализация письменного знака, поскольку церковнославянский язык — это язык, на котором пишут, но не говорят: «Церковнославянский язык предстает как средство выражения боговдохновенной правды, он связан с сакральным, Божествен-

ным началом.» (См.: Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994. С. 50.)

¹⁴ Лотман Ю. М. Искусство жизни//Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 182.

¹⁵ Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 2. С. 167.

¹⁶ Учительная культура «связана со всеми субъектами культурной деятельности, направленной на реорганизацию мира посредством слова или поведенческого текста». (Гончаров С. А. Творчество II В. Гоголя и традиции учительной культуры. СПб., 1992. С. 6.)

¹⁷ Часто человек Достоевского не узнает написанного, отстраняется от него. Один из наиболее ярких примеров — исповедь Ипполита в романе «Идиот»: «С визгом и воем она раскрыла от боли рот, и я увидел, что разгрызенная гадина еще шевелилась у нее поперек рта, выпуская из своего полураздавленного туловища на ее язык множество белого сока, похожего на сок раздавленного таракана. Тут я проснулся и вошел князь.

— Господа, — сказал Ипполит, вдруг открываясь от чтения и даже почти застыдившись, — я не перечитывал, но, кажется, я действительно много лишнего написал» (Достоевский Ф. М. Идиот. Ижевск, 1984. С. 347).

¹⁸ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 124.

¹⁹ См. также анализ романа «Бесы», данный И. П. Смирновым: «Роман Достоевского — один из ранних случаев постлитературы, постскриптум к эстетически маркированному способу письма, к эстетическому в целом... Достоевский создает художественный текст, обесценивающий художественность». (Смирнов И. П. Нигилизм, антинигилизм и «Бесы» Достоевского//Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Rodopi, 1993. P. 88—89.)

²⁰ Ср.: «...драма появляется в фольклоре всего раньше и исконнее не в силу первичности обряда, а потому, что она представляет собой доповествовательную форму, изображение воочию». (В кн.: Фрейдберг О. М. Образ и понятие. С. 212.)

²¹ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка//Вопросы философии. 1993. № 1. С. 81.

²² Об этом: Судьба: метафора, идея, культура//Вопросы философии. 1992. № 7. С. 179.

²³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 236.

²⁴ Бахтинские определения слова Достоевского.

²⁵ Иногда герой Достоевского бежит от сказанного даже не в переносном, но в прямом смысле слова. Один из наиболее ярких примеров — «надрывы» штабс-капитана Снегирева: «—Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает-с! — вскричал он, простирая на воздух руку. Затем быстро повернулся и бросился бежать; но он не пробежал и пяти шагов, как, весь повернувшись опять, вдруг сделал Алеше ручкой. Но и опять, не пробежав пяти шагов, он в последний уже раз обернулся, на этот раз без искривленного смеха в лице, а напротив, все оно сотрясалось слезами. Плачущую, срывающуюся, захлебывающуюся скороговоркой прокричал он:

—А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял? — и, проговорив это, бросился бежать, на сей раз уже не оборачиваясь» (200).

«Словоерсы» штабс-капитана есть отчаянная попытка человека убежать от самого себя и своих слов.

- ²⁶ Записные тетради Ф. М. Достоевского. М., Л., 1935. С. 179.
- ²⁷ Корман Б. О Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского//Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 159
- ²⁸ Достоевский Ф. М Черновые наброски//Поли собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т 15. С. 205.
- ²⁹ Померанц Г. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 125.
- ³⁰ Дерниг-Смирнова И Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры Salzburg, 1982. С. 9.

И. Б. Корман

ТРИ ЗАМЕТКИ О ДОСТОЕВСКОМ

ПОСЛЕДНЯЯ ЗАГАДКА СТАВРОГИНА (гипотеза о причине самоубийства)

Вечером в городской дом Варвары Петровны прибывает письмо Николая Всеволодовича (написанное, надо полагать, в тот же день, днем).

Утром следующего дня Ставрогину приезжает в Скворешники и вешается.

Между тем содержание письма исключает, казалось бы, возможность самоубийства. В самом деле, Ставрогин сообщает, что едет в Швейцарию навечно. Зовет Дарью Павловну с собой. Сообщает ей свой адрес на «шестой станции». В письме, правда, есть рассуждения о самоубийстве, но тут же — признание, что практически осуществить его он никогда не сможет. Если бы письмо было предсмертным, это непременно почувствовали бы две чуткие читательницы: Даша и Варвара Петровна. Ясно, что, отправляя письмо, Ставрогин не собирался назавтра вешаться. Тем не менее, наутро он явился в Скворешники «в таком виде, что на вопросы не отвечают» (довести владеющего собой Ставрогина до такого состояния представляется весьма непростым делом), и повесился.

Ясно, что толчком к самоубийству явилось некое неожиданное событие, происшедшее в неполные сутки между отправкой письма и приездом в Скворешники. Это событие в тексте романа не упомянуто. Мы собираемся изложить и обосновать гипотезу о причине самоубийства и заодно объяс-

нить причину молчания об этом текста романа. Гипотеза следующая.

В ночь, последовавшую за отправкой письма, Ставрогину было видение. Ему явилась Матрёша, причем не по его желанию и вызову, как было в прошлые видения, а незваная и «наяву», то есть так же, как являлся бес. Так же, как и прежде, она кивала и грозила кулачком.

В пользу этой гипотезы говорят следующие соображения.

1. Обладало ли подобное видение достаточной силой воздействия, чтобы принудить Ставрогина к самоубийству? Могло обладать. Прошлые видения, хотя и вызывались самим Ставрогиным и он был в силах их прекратить, настолько его истерзали, что он написал исповедь и был готов к покаянию (насколько был к тому способен). Теперь же к ним грозили добавиться видения незваные, что лишало смысла отъезд в Швейцарию, — стоит ли куда-то ехать, если Матрёша станет являться и мучить, когда захочет, и вообще всю дальнейшую жизнь. К тому же незваное видение было видением наяву, то есть наглядным, и потому должно было воздействовать сильнее.

2. Ничем иным, кроме как видением, обсуждаемое нами событие не могло быть. С одной стороны, оно должно быть именно событием, то есть иметь четкие пространственно-временные координаты. С другой — никакое «реальное», «внешнее» событие немисливо представить причиной самоубийства в силу особенностей психической организации Ставрогина, делающих его неуязвимым против подобных событий. Еще одна пощечина? Смешно. С такими событиями Ставрогин умел управляться. Да и не могло с ним ничего случиться на станции, где его никто не знал. Лишь совокупность прошлых событий плюс чувство вины, плюс чувство равнодушия и бесцельности жизни могла бы толкнуть к самоубийству, но такая совокупность не имела бы характеристик резкости и внезапности, которые бы сделали ее событием.

Итак, событие, выпудившее Ставрогина совершить самоубийство, не было «реальным», не было из ряда тех, которые Хроникер мог бы внести в свою хронику (вот почему его нет в тексте романа!). Оно, стало быть, было «нереальным», то есть видением, галлюцинацией. А поскольку Ставрогина посещали видения двух видов: бес и Матрёша, — то нетрудно сообразить, что искомым событием было явление Матрёши.

3. Хотя ставрогинские галлюцинации как объект изображения для Хроникера не существуют, тем не менее он дважды так описывает поведение Ставрогина, что ясно, что речь

идет о галлюцинации (причем бесовской, а не Матрёшинской). Первое такое описание находим в главе «Ночь»: «он вдруг сам открыл глаза и, по-прежнему не шевелясь, просидел еще минут десять, как бы упорно и любопытно всматриваясь в какой-то поразивший его предмет в углу комнаты, хотя там ничего не было ни нового, ни особенного». Это происходит на девятый день пребывания Ставрогина в городе; предполагаемое же нами незванное явление Матрёши происходит на десятый день пребывания на шестой станции. Любопытная симметричность!

4. Вторая из упомянутых выше галлюцинаций имела место в ночь перед визитом к Тихону: «Николай Всеволодович в эту ночь не спал и всю просидел на диване, часто устремляя неподвижный взор в одну точку в углу у комода. Всю ночь у него горела лампа». Похоже на то, что накануне всякого судьбоносного шага Ставрогина посещает видение, как бы предвещающая неуспех. В таком случае нет ничего странного в появлении Матрёши накануне отъезда в Швейцарию.

5. Много общего мы находим в обстоятельствах самоубийства Матрёши и Ставрогина. В обоих случаях

а) способ самоубийства — самоповешение;

б) место самоубийства — дом или квартира родителей жертвы (вот для чего понадобилось Ставрогину вернуться в Скворешники!), а если говорить точнее, то

в) нежилая крохотная комнатка, откуда лестница ведет вниз.

Ставрогин как бы повторяет, переносит на себя самоубийство Матрёши, тем самым искупая его.

6. Тут, однако, есть одно важное отличие, которое, впрочем, лишь подчеркивает связь двух самоубийств.

Самоубийство Матрёши, акт безысходного унижения, происходит в темном чулане рядом с уборной. Самоубийство Ставрогина, акт хотя и неистинного, но все же раскаяния, происходит в светелке, куда предварительно надо подняться. Удостоверившись, что Матрёша мертва, Ставрогин спустился по лестнице, с тем чтобы спустя годы, в другом доме, по другой лестнице подняться под самую крышу, к свету, для принесения искупительной жертвы.

ГДЕ БЫЛ NICOLAS?

В то сентябрьское воскресенье, когда «все» сошлись у Варвары Петровны, куда-то на время пропал Николай Всеволодович. На вопрос матери: «Где же ты был, Nicolas, до

сих пор, все эти два часа с лишком? ... Поезд приходит в десять часов» — он отвечает: «Я сначала завез Петра Степановича к Кириллову». Сам Петр Степанович говорит немного иначе: «Мы сошлись у Кириллова». Так или иначе — Кириллов.

Но в одном доме с Кирилловым живут Лебядкины, которых, впрочем, в тот же день перевезут на другую, уже отдельную, квартиру: «Кстати опять: я Лебядкиных в тот же день переправил, вы знаете; получили мою записку с их адресом?»

Откуда взялась эта другая квартира? Хроникер, находясь на пожаре, слышит разговоры о том, «что квартиру эту снял для капитана и сестры его сам господин Ставрогин, Николай Всеволодович... сам и нанимать приходил... за ценой не постояли и за полгода вперед выдали». Косвенное подтверждение этому находим в словах Федьки, обращенных ко Ставрогину: «...у капитана Лебядкина-с, где сейчас изволили посещать-с, когда еще они до вас проживали у Филиппова-с...». До вас — у Филиппова, а при вас — на другой квартире.

Стало быть, квартиру снял Ставрогин. Но когда же он мог это сделать — ведь после пощечины он восемь дней безвыходно просидел дома? Значит, квартиру он снял до пощечины, а именно — в эти самые «два часа с лишком».

Вырисовывается такая картина: завезя Верховенского к Кириллову (и, быть может, имев краткую встречу с Марьей Тимофеевной), Ставрогин отправляется снимать квартиру, а оттуда — домой к матери. Марья же Тимофеевна, потрясенная внезапным приездом, после четырехлетнего (а для нее — пятилетнего) отсутствия, своего тайного супруга и предчувствуя решительный поворот в своей жизни, отправляется (воспользовавшись, видимо, отсутствием брата) в собор, чтобы, встретив там Варвару Петровну, встать перед ней на колени (как бы испрашивая благословения) и «ручку поцеловать» (как бы получая его). Капитан, узнав о сцене в соборе, надевает фрак (если только не разгуливал в нем с утра — на случай встречи с Лизаветой Николаевной) и отправляется вызволять сестру. Ставрогин, отвозя супругу домой и желая оправдаться перед нею за отречение («я... вам посторонний человек, не муж, не отец, не жених»), говорит ей, что брак будет объявлен («Как сказали вы мне тогда в карете, что брак будет объявлен...»).

ВОДА ПРИБЫВАЕТ

Свидригайлов — двойник Раскольников. Это общепризнанно. Но какими художественными средствами достигается двойничество? Есть ли сходство в методах построения образов этих двух героев?

Раскольников — главный герой романа. Это означает, во-первых, что им, Раскольниковым, прежде всего интересуется повествователь, немедленно фиксируя:

а) малейшие изменения как физического («...теперь голова его кружилась, и к тому же палящая жажда томила его»), так и душевного («вскричал Раскольников, не столько даже рассерженный, сколько удивленный») состояния героя;

б) его мысли;

в) его сны, грезы, видения.

Фактически осведомленность повествователя такая же, как если бы он переселился в Раскольника и стал им.

Противоположные примеры: Порфирий Петрович, мещанин. Это — «черные ящики», мы видим их только снаружи. Ни один из пунктов а), б), в) для них не выполняется.

Вместе с тем есть персонажи, для которых выполняется часть пунктов. Скажем, для Разумихина действуют в главе II части третьей пункты а) и б).

И есть, кроме Раскольникова, еще один (и только один) персонаж, для которого действуют все три пункта — Свидригайлов (от встречи с Дуней у моста до самоубийства).

Это означает, во-первых, что большинство эпизодов даётся глазами Раскольникова. Например, встреча с Мармеладовым в трактире. Описывается, как Раскольников шел по улице, как зашел в трактир, — и вот: там сидит Мармеладов. А ведь можно было описать, как Мармеладов шел по улице, как зашел в трактир, как взял полуштоф, — и вот: входит Раскольников.

Но то же самое справедливо и для Свидригайлова на указанном выше участке текста (особенно начиная с прихода в гостиницу): большая часть эпизодов дана его глазами. Можно сказать, что в романе два главных героя: Раскольников и Свидригайлов, — каждый на своем участке текста.

Итак, образы Свидригайлова и Раскольникова строились одними и теми же методами (с одним исключением: поскольку Раскольников — герой идеологический, то его «идеологические» мысли существуют уже независимо от него самого, в его статье. Для Свидригайлова этому методу нет

аналога). Но в результате эти два персонажа глубоко, структурно различны.

Раскольников — человек идеи (пусть ложной) и глубоких нравственных убеждений (пусть отчасти отравленных этой самой идеей). Его символ — огонь. В самом слове «Раскольников» ощутима некая сухость, слышится гул пламени, в котором горят раскольники-самосожженцы. Когда-то Раскольников бросился в огонь, чтобы спасти двух малюток. Но когда на его глазах женщина-самоубийца бросается в воду, он не трогается с места, не говорит ни слова: вода — не его стихия.

Примерно то же можно сказать и о Дуне. «...уж конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами». «Жгли», «раскаленными» — слова *огневого* лексикона. Родион и Дуня — люди огня, как душевного, так и символического.

Свидригайлов же — человек воды, она — его стихия и символ. «...и с шулерами уживался и князю Свирбею... не надоел». «Складной человек», «слишком складной человек». Ничего удивительного — вода принимает форму сосуда, в котором находится. В самом слове «Свидригайлов» слышится какая-то свистящая сырость, оно похоже на «оттепель, когда был ветер» (и является анаграммой гидр- от греч. *вода, влага*).

Первая дюжина слов романа: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек» — задает некий температурно-погодный режим (ТПР) и относит его к «одному молодому человеку», то есть устанавливает, что этот ТПР будет действовать во всех эпизодах, к которым имеет отношение Раскольников (или Дуня, добавим мы). Однако и в тех эпизодах, где Дуни и Родиона нет, этот ТПР сохраняет силу по инерции, ибо нет в них, в эпизодах, людей воды, подобных Свидригайлову, способных этот режим переломить. Этот ТПР господствует даже (с некоторыми послаблениями) в снах Раскольникова, даже в сибирском эпизоде романа. В сне, в котором Раскольников снова приходит убивать старуху, есть тенденция к смене ТПР (во второй части сна дело происходит ночью, в окно светит огромный медно-красный, в первой части сна бывший бледным, месяц), но это потому, что на пороге стоит Свидригайлов и разглядывает спящего (этим же объясняется осмеивающий, развенчивающий характер второй части сна). В коротком бреде Раскольникова «трихины, существа микроско-

пические» движутся из Азии — части света, традиционно считающейся жаркой.

Трудно удержаться, чтобы не отметить здесь противоречие известному кругу идей, предписывающих всему плохому являться с Запада.

Вернемся к сну Раскольников. Время действия первой части сна, навеянной «человеческом из-под земли» — жаркий душный вечер. То есть время суток и ТПР примерно такие же, как в первой фразе романа. Однако вторая часть сна, происходящая в квартире старухи, сопровождается огромным месяцем, глядящим в окно, — произошел временной сдвиг, сменилось время суток, наступила ночь. Это создает возможность смены ТПР. Как мы уже говорили, это объясняется присутствием Свидригайлова, человека воды.

Поговорим теперь о ТПР Свидригайлова.

Дождь, разразившийся к вечеру, мог бы разразиться и раньше, но ему мешали Родион и Дуня.

Вот Порфирий Петрович говорит Родиону: «Вечерок-то будет хорош, только грозы бы вот не было. А впрочем, и лучше, кабы освежило».

От него Раскольников идет к Свидригайлову, и вот что тот говорит в конце встречи: «Прокатимтесь, ничего. Кажется, дождь надвигается, ничего, спустим верх...»

Но дождь все никак не может начаться — ведь предстоит еще сцена с Дуней. И только после того, как Дуня и Родион надолго исчезают из текста, и повествователь становится личным повествователем Свидригайлова — лишь тогда «к десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи; ударил гром, и дождь хлынул, как водопад». Это уже второй дождь. Первый случился в деревне. Пока Дуня жила в доме Свидригайловых, дождя быть не могло, но как только ее вещи побросали в телегу, так сразу же колдовская сила Свидригайлова вызвала проливной дождь.

Почти во всем романе действие разворачивается на фоне противостояния этих двух стихий: воды и огня. Петербург изрезан каналами и канавами, он стоит на болотах, на воде, а сверху его сжигает зной. Зной доминирует, господствует, но вот теперь вода берет реванш.

В гостинице Свидригайлова мучают сны-кошмары, причем темы всех снов связаны с водой.

Сон первый: бегущая мышь (вода вытеснила ее из норы).

Сон второй: девочка-утопленница.

Сон третий: девочка, промокшая под дождем.

Кроме того, в снах есть тема разврата, нарастающая от первого к третьему. В первом сне она дана лишь намеком, лишь ощущением скользкого, противного.

Во втором сне девочка — жертва разврата, но сама она не развратна, у нее только мокрые волосы.

В третьем сне девочка промокла вся, промокло платье, промокли башмаки — и разврат полностью овладел ею.

Отметим, что связь воды (шире — снега, сырости) с развратом (шире — грехом, преступлением) можно видеть в «Записках из подполья» (мокрый снег, могильная вода), «Бесах» (встреча Ставрогина с Федькой на мосту: под мостом — вода, сверху — дождь), «Братьях Карамазовых» (снег во время третьего, решающего свидания Ивана со Смердяковым), и т. д.

Присмотримся внимательно ко второму сну Свидригайлова, ибо он — самый сложный. В нем три временных слоя, каждому соответствует своя вода и своя степень греха (преступления).

Первый временной слой — время действия сна, фабульное время сна: Троицын день (пятидесятый после Пасхи, то есть конец весны или начало лета). Степень греха — нулевая, и потому вода в банках чиста и прозрачна, температура ее, надо полагать, комнатная.

Второй слой предшествует первому, будучи отделен от него несколькими часами или днями. Это — время самоубийства. Самоубийство — грех, и вода его речная, холодная.

Третий сон — еще более ранний, он отделен от первых двух несколькими неделями или месяцами. Это время преступления над девочкой, и вода его — талая, холодная вода оттепели — «оттепели, когда выл ветер». Оттепель возможна зимой или в начале весны.

От слоя к слою температура воды понижается, степень греха возрастает.

Отметим еще, что во втором сне Свидригайлова мы получаем уже **третью** версию самоубийства девочки. Первую дает Лужин: «найдена была на чердаке удавившеюся». Вторую — Свидригайлов: «Вы эту Ресслих знаете? Вот эту самую Ресслих, у которой я теперь живу, а? Слышите? Нет, вы что думаете, вот та самая, про которую говорят, что девочка-то в воде-то зимой-то, — ну, слышите ли?»

Итак: удавилась на чердаке; утопилась зимой; утопилась накануне Троицына дня. Чему верить? И почему вообще надо верить обвинению Лужина против Свидригайлова? Ведь

Лужин — клеветник, и он прямо заинтересован очернить Свидригайлова, своего соперника. Пора признать: подозрение, что Свидригайлов совершил насилие, держится только на антипатии к Свидригайлову, и оно должно быть развеяно — раз и навсегда.

В прискорбном недоразумении, возникшем, сразу по выходе романа в свет и живом по сей день, виноват, увы, Достоевский, недостаочно проработавший образ Свидригайлова. Но нет худа без добра. благодаря висящим над Свидригайловым подозрениям в насилии над девочкой, в смерти слуги, в смерти жены — мы наглядно видим, как нащупывается путь к Ставрогину и его «Исповеди».

Но что же Свидригайлов — мы оставили его в гостинице. Он идет к Малой Неве. Ночью стреляла пушка: «вода прибывает... к угро хлынет, там, где пониже место, на улицы, зальет подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы...»

Собаку, пьяного и еврея встречает Свидригайлов на своем последнем пуги. Но ведь это все те же гостиничные кошмары, только уродливо искаженные и увеличенные!

Бегающая мышь превратилась в «грязную, издрогшую собачонку, с поджатым хвостом».

Девочка-утопленница — в «какого-то мертво-пьяного в шинели, лицом вниз».

Пятилетняя девочка — в еврея-Ахиллеса.

Животное превращается в другое животное; человек — в человека, но с изменением пола и возраста; если мышь бегала, то и собачонка бежит; если девочка-утопленница лежала, то, и превратившись в пьяного, она будет лежать, только перевернется лицом вниз; если в пятилетней русской девочке проступили черты француженки, то она превратится в еврея, причем, если считать девочку двунациональной, русско-француженкой, то ведь и превращается она в греко-еврея; детская неправильность речи переходит в еврейскую неправильность речи. Любопытно, что даже порядок следования гостиничных кошмаров совпадает с порядком следования их уличных воплощений.

Стирается грань между сном и явью. Кошмары вписались в действительность и стали ее элементами. Но и сама действительность стала похожей на сон. Картина пустынного, тонущего Петербурга напоминает чей-то (вероятно, Свидригайлова) сон.

Выстрел у каланчи кладет конец всей этой фантазмагории. Город больше не тонет: мы вернулись в прежний, привычный ТПР.

Но почему же Свидригайлов, искавший куст на Петровском, вдруг предпочел ему каланчу? Потому что — «при официальном свидетеле»? Не только. Пожарную каланчу он подсознательно связал с огнем, с людьми огня. Свидригайлов выбрал каланчу, чтобы его последний выстрел прозвучал прощальным салютом людям огня.

Попробуем теперь ответить на первый из двух вопросов, заданных в начале статьи. Раскольников и Свидригайлов — два наиболее сложных характера романа, и при их создании применен наиболее широкий набор методов. Структурные различия исходных материалов определило различие результатов: один из характеров оказался снижающим, развенчивающим **подобием** другого. Сочетание единства методов и несходства результатов (вернее, сходства-несходства) создает эффект двойничества.

Е. В. Широкова

ИДЕЯ РУССКОГО ЭРОСА В ПОВЕСТИ А. И. КУПРИНА «СУЛАМИФЬ»

Традиционно повесть Куприна «Суламифь» прочитывается исследователями как произведение о любви. Поэтому уместно было бы рассмотреть ее в свете идеи русского эроса с уточнением самого понятия «любовь», которое содержит множество смыслов. Их пониманию в тексте «Суламифи» невозможно без привлечения философского наследия рубежа XIX—XX веков, которое представлено, в частности, работами Вл. Соловьёва «Смысл любви», В. Розанова «Люди лунного света», Н. Бердяева «Смысл творчества»¹. Все эти работы так или иначе касаются идеи Эроса, в основе которой лежит понятие о человеке-андрогине, дево-юноше, что само по себе говорит об обретении человеком целостности бытия. Такое стремление к целостности, а значит, и к бессмертию характерно для самой эпохи конца XIX — начала XX века, когда особенно остро ощущались конечность мира и человека². При этом человек определял себя через свой пол: «Пребывать в половой разделенности значит пребывать на пути к смерти», — считал Соловьёв³. Таким образом, решая проблему пола, воссоединяя мужское и женское начала, мы

решаем и проблему смерти. Понск путей подобного воссоединения был предпринят и в «Суламифи» Куприна.

«Положи мя яко печать на сердце твоем, яко печать на мышце твоей, зане крепка яко смерть любовь, жестока яко смерть ревность: стрелы ее стрелы огненные», — так Куприн отрывком из «Песни песней» начинает свое произведение. Уже в эпиграфе автор закладывает категории смерти, любви, мужского и женского, содержание которых зависит как от архетипической, так и от культурно-исторической парадигм смысла.

Так, например, отношение мужского и женского в «Суламифи» передается в астрономическом «коде» как оппозиция Солнце/Луна⁴. Поскольку мужское начало в тексте закреплено за главным героем, царем Соломоном, а женское — за Суламифью, постольку образ царя будет идентифицироваться с Солнцем, а Суламифи — с Луной. Ср.: царь, прямо не называя себя, представляется девушке поваром, ехавшим в «колеснице Аминодавовай в день праздника пасхи»⁵ (161), взгляд Соломона подобен действию солнечных лучей: «густое золотое сияние льется из глаз Соломона, теплой дрожью струится по коже ее тела» (161; выделено мною — Е. Ш.).

Если Соломон соотносится с Солнцем, то Суламифи «ближе» Луна и, далее, Изиды. Косвенным доказательством указанной соотнесенности могут служить данные, приведенные М. Холлом в книге «Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической, розенкрейцеровской символической философии». В главе «Изида, непорочная дева мира» он пишет о том, что Изиды была «представлена в Песне Песней Соломона черной девой Ерусалима»⁶: «Посмотри, какая я черная, как опалило меня Солнце» (160). «Божество обычно представлялось, — пишет М. Холл, — в виде частично обнаженной женщины... прикрытой одеждой четырех, перемешанных меж собой цветов: черного, белого, желтого и красного» (там же, с. 146). Ср. у Куприна: «Рабы надели на нее короткую белую тунику... и хитон из драгоценного саргонского виссона, такого блестяще золотого цвета, что одежда казалась сотканной из солнечных лучей. Они обули ее ноги в красные сандали... осушили ее темно-огненные кудри и перевели их нитями крупного черного жемчуга» (176; выделено мной — Е. Ш.).

В смысловом плане оппозиция Солнце/Луна объединяет ряд бинарных оппозиций: взгляд/голос (как заместитель отсутствующего чувства), свет/тьма, зрение/слепота⁷. Так, автор отмечает в Соломоне силу взгляда: «И не было чело-

века во вселенной, который мог бы выдержать взгляд Соломона» (154); «когда Ванея поднял голову и увидел глаза царя, он быстро встал с пола и послушно направился к выходу»; «Молодой воин под взглядом Соломона поднял голову и, встретившись глазами с гневными, страшными глазами царя, побледнел и застонал» (198). А в Суламифи подчеркивает прелесть и красоту голоса: «еще не видя ее, Соломон слышит «как милый, ясный и чистый голос, как это роснотос утро, пост где-то за деревьями» (158). Оппозиция Солнце/Луна является основополагающей для «такой фундаментальной антиномии, как жизнь/смерть»⁹. Соломон олицетворяет собой солнце, образ его соотносится с жизненным началом, образ же Суламифи связан со смертью. Так, «прохождение» трех солнечных «фаз» (восход, полдень и закат) приносит гибель главной героине повести. Во время первой встречи с Соломоном, когда «из-за круглой вершины Аназе восходило в пламени зари солнце» (158), Суламифь была одета в голубое платье — «девушка в легком голубом платье ходит между лозами» (158). Ср. у М. Холла: «Солнце на восходе имеет голубой цвет, так как одето в голубой туман»; «В полдень цвет — желтый, и его власть безгранична». Соломон, перед тем как «повести ее в залу пиршества», приказал рабыням одеть девушку в «хитон такого блестяще золотого цвета, что одежда казалась сотканной из солнечных лучей» (176) «На закате, — пишет М. Холл, — оно огненное, когда дневной шар в красном одеянии останавливается на момент на линии горизонта» (там же, с. 157). В «последнюю, седьмую ночь великой любви» (195), Суламифь казалась огненно-красной в своей крови.

Таким образом, оппозиция мужское/женское передана на архетипическом уровне как отношения Солнца и Луны, света и тьмы, взгляда и голоса, жизни и смерти, или, по-иному, — временного/вневременного, конечного/бесконечного, определенного/неопределенного. Две последних оппозиции в «Суламифи» принадлежат не столько к мифологическому, сколько к культурно-историческому «коду» повествования и разработаны через образы Соломона и Суламифи. В обрисовке героя видно стремление автора максимально полно описать жизнь царя, его прошлое («рассказывал Соломон своей возлюбленной многое из своей жизни...» (185), настоящее (первые три главы посвящены подробному описанию всех духовных и материальных богатств, которыми он обладал). О Суламифи же в начале текста говорится только то, что она девушка из виноградника. Суламифь предстает пе-

ред нами как сама неопределенность, Соломон же максимально определен автором. Соломон обладает силой взгляда. Взгляд — это всегда определение чего-либо, это обличье бесконечного в конечном, т. е. всегда определяющее начало. У Суламифи прекрасен голос. Он, наоборот, уходит из конечного (организма) в бесконечность, преобразует нечто материальное (воздух) в идеальное (смыслы). «Голос — это то, чего не подделаешь. Это — сама душа; «задушевный голос»», — писал В. В. Розанов⁹.

Антиномия мужское/женское вбирает в себя семантику космогонических стихий: воды, земли и огня. Так, царь Соломон получает возможность управлять стихиями, подчиняя их культурному началу. Ограниченная «камнем», вода горных источников теряет свою силу: «Каменные бани, обложенные порфирой, мраморные водоемы и прохладные фонтаны устроил царь, повелев провести воду из горных источников» (152). Окультуренная человеком земля дает богатые урожаи: «Десять волов откормленных и двадцать волов с пастбища, тридцать коров пшеничной муки и шестьдесят прочей, сто батов вина разного... — все это через руки двенадцати приставников шло ежедневно к столу Соломона» (152). Стихия огня в пространстве культуры оборачивается темой войны: «Шестьдесят воинов, из числа пятисот самых сильных и храбрых во всем войске, держали посменно караул во внутренних покоях дворца. Пятьсот щитов, покрытых золотыми (выделено мною — Е. Ш.) пластинками, повелел Соломон сделать для своих телохранителей» (152). В архетипическом плане эти же стихии должны нести злос, разрушительное для Суламифи начало или восприниматься как потеря чего-либо. В бассейне царя Соломона Суламифь «проходит обряд» очищения, омовения, перехода в иной культурный мир, теряя природное. Лишается она и «стихии земли»: «Братья мои поставили стеречь меня виноградники. А своего виноградника я не уберегла» (176). В конечном счете она умирает от руки Элиава, «одного из начальников царских телохранителей» (191) — воинов, символизирующих стихию огня.

Оппозиция мужское/женское реализуется и на пространственно-временном уровне текста. Мужское начало, как рациональное, определенное, созпательно, принадлежит культурному пространству (в тексте это дворец царя), женское связано с природой — пространство виноградника¹⁰. При этом оба пространства могут быть охарактеризованы категориями, относящимися к культурно-историческому «ко-

ду». Мир виноградника окружен «высокой каменной стеной» (176), что говорит о самодостаточности природы, ее целостности. Виноградник «сам из себя произрастает». Эти же черты характерны и для женской сути Суламифи: «Тебе, верно, скучно одной в винограднике», — спрашивает ее Соломон. «Нет. Я работаю, пою... В полдень мне приносят поесть, а вечером меня сменяют», — отвечает Суламифь (162). Поэтому-то Суламифь воспринимает Соломона как человека, чуждого этому пространству: «Ты пришел оттуда, из-за стены», — говорит Суламифь и не узнает его¹¹ (161).

Развертывание оппозиции мужское/женское на пространственно-временном уровне можно проследить и на примерах перемещения героев. Переходя границу и попадая в чужое пространство, герои совершают поступки, нехарактерные для них¹². Соломон в природном пространстве Суламифи выступает как соблазнитель, очаровывает девушку: «... густое сияние... очаровывает ее и кружит ей голову» (161). Он заговаривает ее нежными словами. Плащ Соломона скреплен аграфами в форме свернувшихся крокодилов, символов Верховного Божества и Тифона — египетского бога земли и тьмы¹³. Как хтонический бог земли, завлекает Соломон свою жертву: «Иди скорее ко мне, здесь за стеной темно и прохладно» (163). Суламифь, покидая свое пространство, становится по отношению к городским стражникам жертвой, они же — защитники — «хватают ее за грудь, за плечи, за руки, за одежду» (173).

Поскольку оппозиция мужское/женское разработана Куприным практически на всех уровнях организации текста, постольку на ней лежит основная авторская нагрузка. Соответственно авторская позиция проявляется по ходу нейтрализации смысла. Подобная логика прослеживается и в трудах В. В. Розанова, Вл. Соловьева, Н. А. Бердяева, где «снятие» смысла оппозиции проходит тремя путями: через соединение мужского и женского в половой любви (В. В. Розанов), в любви платонической (Вл. Соловьев) и через любовь-взгляд (Н. А. Бердяев).

Что наблюдается у Куприна? Он отказывается от пути, предложенного В. В. Розановым. Ср. разработку образа царицы Астис: «Она со всем пылом южного сладострастия... предалась тайным оргиям извращенной похоти...» (189). И ее взгляд к Соломону остался без ответа¹⁴. На первый взгляд кажется, что многое в тексте совпадает с концепцией любви Вл. Соловьева. Не является ли Суламифь воплощением Божественной Женственности, а ее смерть — не жертвен-

ное ли это начало¹⁵, на которое ориентирована концепция русского философа¹⁶? Более подробный анализ последних глав произведения позволяет в том усомниться.

В двенадцатой главе Куприн описывает последнюю ночь любви Соломона и Суламифи: «Странно тихи и глубоко нежны были в эту ночь ласки царя и Суламифи. Точно какая-то задумчивая печаль, осторожная стыдливость, отдаленное предчувствие окутывали легкой тенью их слова, поцелуи и объятия» (195). Предчувствием неизбежного и необратимого был вызван разговор Соломона и Суламифи о смерти: «Жизнь человеческая коротка, но время бесконечно, и вещество бессмертно... Проходят тьмы и тьмы-тем веков, все в мире повторяется, — повторяются люди, звери, камни, растения. Во многообразии форм повторимся и мы с тобою, моя возлюбленная... Мы с тобой встретимся, Суламифь, и мы не узнаем друг друга, но с тоской и с восторгом будут стремиться наши сердца навстречу, потому что мы уже встречались с тобою, моя кроткая, моя прекрасная Суламифь, но мы не помним этого» (196). Человек ощущает себя смертным, так как не помнит, не узнает свою любовь¹⁷, любовь делает его вечным, но она возможна лишь через узнавание с помощью взгляда. Взгляд — это утверждение, что мы есмь в другом, в его глазах¹⁸. Когда Суламифь умирает, происходит процесс всматривания, пахождения другого в себе и себя в другом: «... и когда она напилась, с нежной прекрасной улыбкой остановила свои глаза на царе и уже больше не отводила их» (198), Соломон же, «оставшись один лицом к лицу (мотив открывания лика — Е. Ш.) с телом Суламифи, долго глядел на ее прекрасные черты» (200). В то же время Соломон произносит полностью слова, которые перед смертью Суламифи были сказаны ими по очереди: «Положи меня, как печать, на сердце твоём, как перстень на руке твоей, потому что крепка, как смерть, любовь и жестока, как ад, ревность: стрелы ее — стрелы огненные» (200).

В русской философии рубежа XIX—XX веков результатом соединения мужского и женского является совершенный человек, Андрогин или дево-юноша. «Андрогинизм есть окончательное соединение мужского и женского в высшем богоподобном бытии, окончательное преодоление распада и раздора, восстановление образа и подобия Божьего в человеке», — писал Н. А. Бердяев¹⁹. Если вспомнить триаду стихий вода—земля—огонь, которыми обладали Соломон (∇) и Суламифь (Δ.)²⁰, то, соединив триады, мы получим звезду Давида или кольцо Соломона, символи-

зирующие гармонию божественного и человеческого начал. К этому стремился и пришел Соломон: «Беспокойным и пытливым умом жаждал он той высшей мудрости, которую Господь имел на своем пуги прежде бытия земли, той мудрости, которая была при нем великой художницей, когда он проводил круговую черту по лицу бездны» (156). Здесь речь идет о Боге как создателе мира, и Соломон претендует на подобное творческое начало, помогающее человеку создать себя как целостный, гармоничный мир и тем самым достигнуть полноты бытия²¹. Не исключено, что для Соломона первотворением явился он сам, ибо выход за свои границы (мотив взгляда) и расширение их за счет поглощения в себя другого (а с ними всего мира) есть новое рождение.

Этот принцип стирает границы между жизнью и смертью, бытием и инобытием. Таким образом, как бы парадоксально это ни казалось, смертный человек, Соломон, обретает бессмертие, а Суламифь «переходит» из инобытия в бытие.

Антиномичные «звенья» Соломон/Суламифь, бытие/инобытие соотносятся и с архетипической парадигмой Солнце/Луна, которая «снимается» в мистерии Изиды и Озириса, воспроизводя миф об умирающем и воскресающем Боге. Ср. слова Изиды, высеченные на храме Саис: «Плод, мною приносимый, — Солнце»²². Изида зачинает от умирающего Бога-Солнца Озириса и рождает нового Бога-Солнце Гора. Бог вечно воспроизводит сам себя, и этот процесс отображен в древней мистерии Египта²³. «Миф об Озирисе становится прообразом для того, кто хочет пробудить в себе вечное», — писал Рудольф Штейнер²⁴. Так мы вновь выходим на тему освобождения человека от смерти, но уже в другом плане, в плане мистерий, где посвященные познавали новый мир через ужас приготовления к смерти. И только пройдя через это, они по-новому смотрели на жизнь и смерть и считали вправе говорить о бессмертии²⁵.

Как Соломон обретает вечность через Суламифь, так и определенное должно обратиться в неопределенное. Движение определенного к неопределенному и есть христианство (в воскрешении Иисуса Христа смертный человек достигает бессмертия)²⁶. Очевидно, Куприна интересовал сам процесс перехода от язычества к христианству. Им брался материал египетской мифологии, в частности образ непорочной девы Мира, Изиды, и переводился в план христианства. Поэтому примечательны слова Р. Штейнера: «Христианская непорочная Мать заставляет нас вспомнить свой прототип Богиню Изиду»²⁷, ведь «изображение Изиды, кормящей грудью мла-

денца Гора, столь сходно с изображением Мадонны с младенцем, что некоторые невежественные христиане молились на него»²⁸. Вот почему смерть Суламифи будет переводом ее в мир иной, в мир вечности, мир истинного — бытия: «До тех пор, пока люди будут любить друг друга, пока красота души и тела будет самой сладкой мечтой в мире, до тех пор, клянусь тебе, Суламифь, имя твое во многие века будет произноситься с умилением» (199).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бердяев Н. А. Философия свободы: Смысл творчества. М., 1989; Розанов В. В. Люди лунного света. М., 1990; Соловьев В. Смысл любви//Русский эрос, или философия любви в России. М., 1991.

² Подробнее см.: Дмитриев С. С. Очерки истории русской культуры начала XX века. М., 1985. С. 28; Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985. С. 45; Носов С. Н. Исторический катастрофизм в общественно-литературном сознании середины XIX — начала XX века//Литература и история. СПб., 1992. С. 72.

³ Соловьев В. Смысл любви. С. 50.

⁴ Здесь и далее речь пойдет о структуре мифологической оппозиции, но поскольку противопоставление мужского и женского начал задействовано и в культурно-историческом аспекте, постольку обе системы должны приходиться в соприкосновение.

⁵ Праздник пасхи проходит в день весеннего солнцестояния, а понятие «колесница» восходит к архетипу колесницы египетского бога солнца Ра. Суламифь называет Соломона Гором: «И я думаю не Гор ли ты, сын Озириса, или иной Бог?» (175). О соотносительности Фараона и бога Хора см.: Антес Р. Мифология в Древнем Египте. М., 1977. С. 70.

⁶ Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. С. 140.

⁷ «Варуна, божество неба по индийским преданиям, устраивает свет и время; выводит в путь солнце и звезды, солнце — его глаз, а ветер — дыхание.» (Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1982. С. 40).

⁸ «Во многих языках восточного архипелага названия, даваемые солнцу, означают око дня (ср. очи ясные, светлые); в различных мифах фигурирует глаз Ра или глаз Гора...» (Там же. С. 255.)

⁹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 230.

¹⁰ Розанов В. В. Люди лунного света. С. 46.

¹¹ «Для сокрытия сексуальных элементов избирается круг представлений, относящихся к растительному царству или кухне. В первом случае немалую роль играют обороты речи и сравнения, дошедшие до нас из глубины древности («виноградник» господина, «семья» и «сад» девушки в «Песне песней»). (Фрейд З. Толкование сновидений. Киев, 1991. С. 222.)

¹² Пространство города до конца не замкнуто — городская стена (граница культурного пространства) имеет ворота.

¹² «Употребительные оппозиции всегда положительно или отрицательно маркированы: верхний, правый, мужской, старший, близкий, свой, светлый и т. д. — большей частью маркированы положительно, а нижний, левый, женский, младший, далекий, чужой, темный, влажный и т. д. — отрицательно.» (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 231.)

¹³ Холл М. П. Энциклопедическое изложение. С. 313.

¹⁴ В «Гранатовом браслете» слова генерала Амосова опровергают мысль Розанова о достижении бессмертия в «роде»: «...пойдут детишки, я-то умру, а часть меня все-таки останется на свете... нечто вроде иллюзии бессмертия.» (Куприн А. И. Избранное. М., 1992. С. 228.)

¹⁵ В «Смысле любви» Вл. Соловьев прямо не говорит о жертвенности любви, но она предполагается, т. к. какое-либо из двух начал, обычно женское, должно слиться с другим, раствориться в нем, исчезнуть.

¹⁶ У Куприна в «Телеграфисте» заявлена тема недолговечности платонической любви горбатого телеграфиста и «устремленной вверх», стройной и длинной девушки (ср. с образом Божественной Женственности Вл. Соловьева).

¹⁷ Мотив воспоминания любви — один из основных в творчестве Куприна. В частности, он лежит в основе сюжета «Леночки».

¹⁸ Недаром Соломон считает запрет царнице Астис видеть его лицо наказанием страшнее смерти: «Царницу я не хочу предавать смерти..., но она никогда не увидит моего лица» (199).

¹⁹ Бердяев Н. А. Философия свободы: Смысл творчества. С. 436.

²⁰ «Гексада является также символом женитьбы, потому что она образует союз двух треугольников, один женский и другой мужской.» (Холл М. П. Энциклопедическое изложение. С. 146).

²¹ О взаимодействии любви и творчества см.: Бердяев Н. А. Философия свободы: Смысл творчества. С. 420—437.

²² Холл М. П. Энциклопедическое изложение. С. 161.

²³ Более подробно см.: Антес Р. Мифология в Древнем Египте. М., 1977. С. 70, 71.

²⁴ Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. М., 1990. С. 60. Работы Р. Штейнера были хорошо известны в России, см.: Бердяев Н. А. Философия свободы: Смысл творчества. С. 304, 305, 545—547.

²⁵ Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. С. 16.

²⁶ Тема, унаследованная русской литературой еще с эпохи романтизма и рудиментарно присутствовавшая на рубеже XIX—XX веков. Между тем еще Шеллинг отмечал, что включение бесконечного в конечное порождает систему язычества, где Бог определяется каким-либо отличным от других богов качеством, но в то же время он абсолютен в своем ограничении. В христианстве же конечное символизмуется через бесконечное. (Подробнее см.: Шеллинг. Философия искусства. М., 1966. С. 120—126.)

²⁷ Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. С. 161.

²⁸ Фрейзер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1983. С. 360.

**ЧУЖОЙ СЮЖЕТ КАК ФОРМА АВТОРСКОГО
САМООПРЕДЕЛЕНИЯ И СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ
СИМВОЛИЧЕСКОГО ПОДТЕКСТА В РАССКАЗЕ
И. А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»**

В одну из бессонных ночей на обрывке бумаги И. Бунин написал: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать «Чистый понедельник»¹. Он считал рассказ лучшим из всего им созданного. Несмотря на общепризнанность рассказа как шедевра, особое значение и место этого произведения в творчестве художника нам еще только предстоит осмыслить.

Л. К. Долгополов, предложивший одну из интересных интерпретаций рассказа, отмечал его символическую насыщенность и значительность, скрытые за несложной любовной фабулой². Исследуя подчеркнутую детализацию повествования, оперирование конкретными фактами московского предвоенного быта, исторические и литературные аллюзии, он трактует «Чистый понедельник» как произведение, в котором «создается система сложных подтекстовых смыслов», в котором деталь становится символом, а «художественная ситуация приобретает черты не типического, а символического обобщения» (там же, с. 334—335) Такой подход позволяет ему считать рассказ попыткой разрешения «загадки» России, национальных судеб в целом.

Смею предположить, что столь ощутимый здесь символический подтекст создается не только за счет смелого соединения детализации и конкретики повествования с подчеркнутой условностью и эскизностью фабулы и портретов персонажей. Бунин-автор обладал удивительным качеством — «переписывать» сюжеты русской классики 19 века, любимой им и ностальгически притягивающей его, особенно в эмигрантский период. В творческом мышлении художника глубоко коренилась потребность «соперничества» с классиками.

Ю. М. Лотман, например, полагал, что «именно в этой перспективе раскрывается Бунин-новатор»: он желает «быть продолжателем великой классической традиции, но с тем, чтобы переписать всю эту традицию заново»³. В контексте таких суждений «Солнечный удар», например, мы вправе рассматривать как оригинальную бунинскую интерпретацию «Дамы с собачкой»; «Худая трава», по признанию ав-

тора, есть «мужицкий Иван Ильич»; «Последнее свидание» Бунин создаст с явной ориентацией на чеховскую «Невесту», а также «осваивая» тургеневский сюжет «ухода» из родного гнезда; «Таня» есть «переписывание» нескольких глав из «Воскресения»; а «Веселый двор», названный первоначально «Мать и сын, будничная повесть», автор сам трактовал как полемическое переосмысление романа М. Горького «Мать»; «Петлистые уши» — «переписывание» «Преступления и наказания», а «Митина любовь» — «Крейцеровой сонаты».

Круг подобных произведений может быть значительно расширен включением тех, в которых Бунин не «переписывает» сюжет, а лишь интерпретирует известные мотивы или темы, взятые из классиков, к примеру, темы «дворянских гнезд», «случайных семейств», «подполья» и другие.

Такое сознательное, иногда скрытое, а подчас и акцентированное «переписывание» классики, органично претворенное в иную художественную реальность, образует во многих произведениях художника особое смысловое поле, тот символический подтекст, который может быть постигнут лишь сведущими и рассчитан на таковых.

В «Чистом понедельник», на мой взгляд, подобным образом «переписан» и скрыт сюжет тургеневского «Дворянского гнезда». Нужно сказать, что Бунин обращался к роману Тургенева и ранее, когда создавал «Суходол». Однако в «Суходоле» он «отпсвал» (по меткому выражению В. Львова-Рогачевского — «не воспел, а отпел»⁴) дворянскую усадьбу, и его интерпретации подверглась, главным образом, тема «дворянского гнезда», которое у Бунина существует скорее лишь в отравленном иллюзиями сознании «суходольцев», нежели на самом деле. Отсюда такая переключка-полемика образов природы: знаменитая тургеневская тишина Васильевского, которая способна успокоить, вырезвить Лаврецкого, открыть ему в себе «чувство родины» и научить «не спеша делать дело» — в суходольском мире обретает роковые черты иллюзорности. В бунинской тишине нет ничего ясного и здорового, она обманчива, таит грозу — всплески стихийных, разрушительных сил.

В «Чистом понедельник» Бунин вновь возвращается к тургеневскому роману. Однако сейчас он «переписывает» сам сюжет трагической любви героев, в котором очень важную роль играет «странный», с точки зрения других персонажей, выбор героини.

Подобное предположение могло бы показаться несколько «натянутым», а сама попытка сопоставления — не слишком обоснованной, если бы не столь очевидные текстовые переключки и совпадения. Бунин-автор сознательно «заключает» себя в уже освоенную предшественником сюжетную коллизию и сюжетную ситуацию. Но при этом сразу расставляет свои, принципиальные акценты.

Сопоставим для примера начала и концовки того и другого произведений.

НАЧАЛО

Тургенев

«Весенний светлый день клонился к вечеру...»⁵ (далее короткая пейзажная зарисовка и знакомство с героями).

Бунин

«Темнел московский серый зимний день...»⁶ (следует московский городской пейзаж и далее рассказ героя).

«Переписывание» чужого сюжета начинается с очевидной переакцентировки первой фразы.

ФИНАЛЫ

Роман Тургенева завершается послесловием к эпилогу, в котором автор рассказывает о последней встрече Лаврецкого с Лизой в отдаленном монастыре.

«Говорят, Лаврецкий посетил тот отдаленный монастырь, куда скрылась Лиза, — увидел ее. Перебираясь с клироса на клирос, она прошла близко мимо него, прошла ровной, торопливо-смиренной походкой монахини — и не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо... Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает?

У Бунина рассказ завершается тоже последней встречей героев, но встречей случайной (случайность символична и значима). Герой встречает возлюбленную в церкви Марфо-Мариинской обители среди идущих мимо «инокинь или сестер» — в белых одеждах. «Я почему-то очень внимательно смотрел на них. И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня... что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутст-

Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо» (7; 294).

Форма личного повествования становится для Бунина одним из средств переосмысления, пересоздания реальности. Субъективный, исповедальный характер рассказанной героиней истории, с одной стороны, «скрывает» позицию автора, «догружая» тем самым символический пласт содержания рассказа, а с другой — свидетельствует о сокровенной близости переживаний того и другого, о напряженном внутреннем диалоге между ними.

Бунин по-своему использует в рассказе и тургеневскую «схему» отношений героев, акцентируя лидерскую, ведущую роль героини. Она, как и Лиза, обладает большей внутренней значительностью, живет в своем мире, в который герой допущен лишь отчасти.

Особым образом «присутствует» в рассказе и «больная» тургеневская тема — суетности стремлений человека к счастью, невозможности его достижения, она даже непосредственно «явлена» в свернутом виде в одном из диалогов персонажей. В нем Бунин предельно сближает позицию своего героя с точкой зрения Лаврецкого, которую тот высказывает в разговоре с Лизой. Для них счастье и любовь — это одно, и они полны надежд на счастье.

Тургенев

— Слушайте вашего сердца. —

...перебил ее Лаврецкий...

. Не отнимайте у себя лучшего, единственного счастья на земле.

— Мне кажется, Федор Иванович, — произнесла, понизив голос, Лиза (когда она не соглашалась с своим собеседником, она всегда понижала голос...), — счастье на земле зависит не от нас (7; 221).

Бунин

—...Кто же знает, что такое любовь?

— Я, я знаю! — воскликнул я.

— И буду ждать, когда и вы узнаете, что такое любовь, счастье!

— Счастье, счастье... «Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету» (5; 463).

Конечно, бунинская героиня имеет все же больше сходства с тургеневскими «инфернальницами», чем с Лизой: в ее

облике и поведении доминирует тема восточного, рокового, стихийно-непредсказуемого. Для Бунина, как и для Тургенева, очень важна символика темного, черного цвета. Таков портрет героини: «А у нее красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза...» (5; 461).

Но случайно ли герой вспоминает, что в «прощеное воскресенье глаза ее были «ласковы и тихи», говорила она «тихим светом в глазах»? Невольно вспоминаешь «глубокий блеск и какую-то тайную ласковость» глаз Лизы Калитиной. Даже в том, что на протяжении всего любовного романа героиня Бунина разучивает начало «Лунной сонаты», обнаруживаются неожиданные переключки с Тургеневым: Лиза дважды играет бетховенскую сонату (правда, в четыре руки, с Паншиным), но только первую часть, вторая часть, как замечает повествователь, «совсем не пошла». (Обе героини не очень-то преуспели в музыкальных занятиях.)

Наконец, сопоставление открывает любопытный диалог эпизодов в церкви, когда мужик, вызвавший сочувствие у Лаврецкого, и бунинский герой — личный повествователь, которого пожалела «несчастнейшая старушонка», как бы «меняются местами».

Тургенев

«Мужик с густой бородой и угрюмым лицом... вошел в церковь, рядом стал на оба колена и тотчас же принялся поспешно креститься... Такое горькое горе сказывалось в его лице, во всех его движениях, что Лаврецкий решился подойти к нему и спросить его, что с ним» (7; 281).

Бунин

«Дошел до Иверской, внутренность которой горячо пылала и сияла целыми костами свечей, стал в толпе старух и нищих на растоптанный снег на колени, снял шапку... Кто-то потрогал меня за плечо — я посмотрел: какая-то несчастнейшая старушонка глядела на меня, морщась от жалостных слез: — Ох, не убивайся, не убивайся так! Грех, грех!» (5; 470)

Для Тургенева важно в этой сцене «снять», «разрядить» трагическую коллизию конкретной судьбы, соотнеся ее с несчастьями других. Они — эти несчастья других — призва-

ны раскрыть герою ту закономерность, о которой **знает** автор (и **знает** его героиня — Лиза) и к пониманию которой должен прийти в конце концов и сам герой. Можно сказать, что и этот эпизод, и произведение в целом построены на конфликте знания («владения знанием») и наивности, незнания, непонимания. Это знание, владение знанием, по существу, не оставляло надежд на счастье. Поэтому-то вспыхнувшая любовь, связанные с ней надежды воспринимаются Лизой как отступление от этого знания своего долга, своего пути.

Во время последнего разговора на вопрос Лаврецкого: «Ну, а вы — в чем же ваш долг состоит?» — Лиза отвечает: «**Про это я знаю**» (7; 273). И дальше в объяснении с Марфой Тимофеевной звучит тот же мотив: «Такой урок недаром... **Счастье** ко мне не шло, даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня все щемило. **Я все знаю**, и свои грехи, и чужие... **Я знаю все**» (7; 285—286).

Позиция «трагического знания» реализована в самой художественной структуре романа, опирающейся на трагедийную фабулу, о чем писал в своих работах В. Маркович⁷, а также в том, что символика в рамках основного сюжета не играет существенной роли: «глубина содержания образов целиком в тексте, а не за ним» (там же, с. 72).

В художественном мире Бунина — доминанты иные. Подчеркнуто варьируется мотив незнания, непонимания, отсутствия видимых причинно-следственных связей. «Чем все это должно кончиться, я не **знал** и старался не думать, не додумывать...» (5; 460). «Она была загадочна, **непонятна для меня**, странны были и наши с ней отношения..» (5; 460). «Она **зачем-то** училась на курсах... Я как-то спросил: «Зачем?» Она пожала плечом: «А зачем все делается на свете? **Разве мы понимаем что-нибудь** в наших поступках?» (5; 460). «**Непонятно, почему**, — говорила она... но кажется, ничего не может быть лучше запаха зимнего воздуха...» (5; 461). «**Не понимаю**, как это не надоест людям всю жизнь, каждый день обедать, ужинать» (5; 461).

Далее идет весьма показательный диалог:

— Откуда вы это **знаете**? Рипиды, трикирии!

— Это вы меня **не знаете**.

— **Не знал**, что вы так религиозны.

— Это не религиозность. **Я не знаю что...** (5; 465).

И в финале:

«Мне **почему-то** захотелось войти туда» (в церковь — Н. П.) (5; 470).

«Я **почему-то** очень внимательно смотрел на них» (5; 470).

«...уж не знаю, кто были они и куда шли» (5; 470).

В мире Бунина герои не знают, но предчувствуют, ждут, предугадывают и предвидят. Такая переакцентировка может быть объяснена тем, что из 1944 года художник вновь возвращается к тому роковому рубежу, за которым Россию ждала катастрофа, страшный по своей трагической глубине обвал. Отсюда — мотив тревоги и предчувствия. Однако почему все же нет определенности и приговора тому, что уже свершилось?

В «Чистом понедельнике» — и в этом тоже особенность рассказа — автор вводит в любовный сюжет не характерную для него тему — тему ухода от мира, религиозного служения, праведничества. Более чем понятно, отчего в союзники и оппоненты в данном случае выбран именно Тургенев: ведь и Бунин и Тургенев в своем творчестве были далеки от религиозных проблем и религиозного опыта. Как художников, за редким исключением, их мало волновала православная мистика.

Пожалуй, до «Чистого понедельника» наиболее значительно религиозная тема в подобном аспекте прозвучала в «Окаянных днях». Именно образом православного храма как «островка» прежней, настоящей России и завершается этот «тяжелый дневник»: «Часто заходим и в церковь, и всякий раз восторгом до слез охватывает пенне, поклоны священнослужителей, каждение, все это благолепие, пристойность, мир всего того благого и милосердного, где с такой нежностью утешается, облегчается всякое земное страдание. И подумать только, что прежде люди той среды, к которой и я отчасти принадлежал, бывали в церкви только на похоронах!.. И в церкви была все время одна мысль, одна мечта: выйти на паперть покурить»⁶. Православная религиозная жизнь трактуется здесь не только как явление культуры (что более характерно для Бунина), а как неотъемлемое качество национального бытия, его сущностное начало.

Ощущение многих русских, в том числе и Бунина, ставших эмигрантами, выражала формула, которую вспоминает А. Шеман в одной из своих работ, — «Церковь — это все, что осталось у нас от России»⁹. Она созвучна мироощущению автора и «Окаянных дней» и «Чистого понедельника».

Не случайно посещение храмов, монастырей становится для героини, как и для героя «Окаянных дней», опытом обретения русского, России:

«— Как хорошо. И вот только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь. Да еще в церковных

песнопениях. Недавно я ходила в Зачатьевский монастырь — вы представить себе не можете, до чего дивно поют там стихиры! А в Чудовом еще лучше. Я прошлый год все ходила туда на Страстной. Ах, как было хорошо! Везде лужи, воздух уж мягкий, на душе как-то нежно, грустно и все время это чувство родины, ее старины.

Все двери в соборе открыты, весь день входит и выходит простой народ, весь день службы...

Ох, уйду я куда-нибудь в монастырь, в какой-нибудь самый глухой, вологодский, вятский!» (5; 465—466).

Но в «Окаянных днях» при обращении к этой теме доминирует мотив утраты (может быть, навсегда), смерти, последнего прощания: «В мире была тогда Пасха, весна, и удивительная весна: даже в Петербурге стояли такие прекрасные дни... Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...» (с. 83, 84).

В «Чистом понедельник» нет такой жесткой и страшной определенности. И дело здесь не только в хронологическом несовпадении изображенного: в рассказе изображены 1913—1914 годы, в «Окаянных днях» — 1918—1920 годы.

Вернемся к заключительному эпизоду. Герой встречает возлюбленную в церкви Марфо-Мариинской обители среди других «киношниц или сестер» в белых одеждах. (Показательна оговорка «или!») Возглавляла «белую вереницу поющих» великая княгиня Елизавета Федоровна, тоже «вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обрусе, с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке» (5; 470).

Думаю, не случайна здесь авторская акцентировка белого цвета.

Да и появление Елизаветы Федоровны вряд ли объясняется только тем, что Марфо-Мариинская обитель, которой она покровительствовала, была, как указывает Л. К. Долгополов, «весьма привилегированным заведением»¹⁰. Туда и подобало «уйти» героине — представительнице элиты русского предреволюционного общества, спасаясь от грехов и разрушительных страстей.

Великая княгиня Елизавета Федоровна, как известно, вдова убитого в 1905 году Великого князя Сергея Александровича, протестантка, принявшая православие, простившая убийцу мужа и подававшая прошение о его помиловании, после убийства мужа оставила мир, вела подвижническую жизнь.

В роковом для России 1917 году, после отречения Николая, она писала: «Я испытывала такую глубокую жалость к России и ее детям, которые в настоящее время не знают, что творят. Разве это не больной ребенок, которого мы любим во сто раз больше во время его болезни, чем когда он весел и здоров? Хотелось бы понести его страдания, помочь ему. Святая Россия не может погибнуть. Но Великой России, увы, больше нет. Мы... должны устремить свои мысли к Небесному Царствию... и сказать с покорностью: «Да будет воля Твоя»»¹¹.

В июле 1918 года Елизавета Федоровна вместе с сестрами Екатериной и Варварой и князем Иоанном приняла мученическую смерть. В 1920 году гробы с мощами мучениц были доставлены в Иерусалим, где находятся в настоящее время. В 1992 году Архиерейским Собором Русской Православной Церкви Елизавета Федоровна причислена к лику Святых (там же, с. 5).

В таком контексте (вне зависимости от того, знал или не знал Бунин о дальнейшей судьбе Великой княгини) финальная сцена звучит роковым трагическим предвидением будущих мученических судеб «инокинь или сестер», идущих мимо героя «белой вереницей». При этом скрытый диалог автора, открывшего уже такую трагическую перспективу, с субъектом речи, который еще ничего не знает — «уж не знаю, кто они были и куда шли» — создает повышенную смысловую напряженность финала, усиливает интонацию трагизма.

Но авторская позиция не исчерпывается открывшимся знанием страшного будущего героев. В этом будущем автор угадывает трагическую закономерность общего пути, пути, ведущего от смерти к воскресению. Отсюда символика поста, столь важная для рассказа, поста, за которым обязательна Пасха, Светлое Христово Воскресение (ср. со словами Великой княгини: «Святая Россия не может погибнуть»).

Выбор героини, который уже не является отречением во имя искупления грехов прошлого, как у Тургенева, представляется еще более значительным и может быть действительно рассмотрен в аспекте духовных судеб России. Так глобально, по-новому звучит в рассказе тургеневская мысль, запечатленная в названии духовной кантаты романтика Лемма, которую тот посвятил Лизе, — «Только праведные правы».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 5. С. 623.
- ² Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 319.
- ³ Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 173.
- ⁴ Львов-Рогачевский В. Поэма запустения//Совр. мир. 1910. № 1. С. 23.
- ⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 7. С. 1257. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте.)
- ⁶ Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 460. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте.)
- ⁷ Маркович В. М. Между эпосом и трагедией (о художественной структуре романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»)//Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: Изд-во Лeningr. ун-та, 1984. С. 49—76.
- ⁸ Бунин И. А. Окаянные дни. М.: Сов. писатель, 1991. С. 175.
- ⁹ Шмеман А. Духовные судьбы России//Новый мир. 1994. № 3. С. 187.
- ¹⁰ Долгополов Л. К. Указ. соч. С. 341.
- ¹¹ Православный церковный календарь. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1994. С. 5.

Е. А. Подшивалова

О СТАТУСЕ СУБЪЕКТА В НЕТРАДИЦИОННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПОВЕСТВОВАНИИ (на материале прозы 1920-х годов)

Нетрадиционное повествование в 20-е годы составило мощную конкуренцию литературному канону. Определяя специфику, место и роль новых форм в литературном процессе, Г. Белая рассматривает их как стилизацию, которая может выполнять две функции: быть явлением чисто литературным и отражать процесс создания нового способа художественного мышления¹. Однако данное функциональное разграничение до конца не объясняет, почему отпавшие от традиции литературные формы оказываются столь неоднородными и столь многообразными. Чтобы уяснить, в чем суть их разнохарактерности и как эта разнохарактерность соотносится с самой традицией, необходимо поставить ряд новых вопросов.

1. Нетрадиционное литературное повествование организовано рассказчиком, не владеющим книжным словом. Этот

родовой признак перестает быть определяющим, если поставить вопрос о том, какое функциональное предназначение отводит автор нелитературному, сказовому слову субъекта. И здесь крайними гочками будут субъект рассказов М. Зощенко и субъект произведений А. Платонова.

У Зощенко слово субъекта (рассказчика) не обладает творческими потенциями. Мир и само человеческое «я» оказываются субъектно не освоенными. Слово творчески бесполезно, а потому вбирает любые смыслы, которые задает ему мир, накладывая их друг на друга и подменяя один другим. «Пустопорожнее» слово зощенковского субъекта, таким образом, не способно создать «вторую» реальность, познающую и преобразующую первую. Описываемые события рассказчик передает, не задаваясь вопросом об их закономерности или исключительности. Сентенция в конце рассказа: «Не нравятся мне аристократки»² или «Нервы нервами, а драться не следует»³ — звучит не как итог, а как зеркальное отражение начала: «Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпах» (I; 170). Слово субъекта не обладает властью над миром. Оно по сути своей лишь «морозная пыль образуемых вновь падежей». Подтверждая эту мысль, лучше всего сослаться на М. Чудакову: «Зощенко стремился воссоздать те словесные формы, в которых должна была бы воплотиться «ураганная идеология» революционных слоев, если бы она искала себе адекватного воплощения»⁴.

У А. Платонова мир заново творится субъектом в слове. Мир отражается в слове субъекта как разнокачественные стили, как неравнозначные смысловые слои лежащего вне субъекта языка (идеологический, онтологический, бытовой, стихийно-природный, стихийно-национальный). И субъект в своем слове взаимовысвечивает эти смыслы, творя лично-отно значимый смысл. «Пухов втайне подумывал, что нельзя жить зря и бестолково, как было раньше. Теперь наступила умственная жизнь»⁵. Н. Корниенко справедливо замечает, что в платоновском тексте «велика функциональная нагрузка сцен познания человеком мира и себя в мире»⁶. Таким образом, слово платоновского субъекта по своим функциям творческое. И в этом своем качестве оно может быть приравнено к традиционному литературному повествованию. Можно даже утверждать, что по своему типу оно — адекват романа, если роман рассматривать как художественную модель мира. Вспомним канонизированные М. М. Бахтиным черты романа:

действительность здесь творится заново на наших глазах; роман строится в зоне непосредственного контакта с неготовой современностью;

роман предлагает систему ценностей, которые только еще создаются;

романное единство обнаруживает себя в системе диалогических отношений⁷.

Слову субъекта в платоновских произведениях присущи все эти характеристики

Нетрудно заметить, что, говоря о различии слова у зощенковского и платоновского субъектов, мы опирались на концепцию языка, разработанную А. Потебней. «Язык во всем его объеме и каждое отдельное слово, — с его точки зрения, — соответствует искусству. Искусство то же творчество в том самом смысле, что и слово»⁸. Выбор именно такого угла зрения на слово может быть оправдан самой историко-литературной ситуацией 20-х годов, в которой сформулированные А. Потебней подходы до определенной степени реализовались в теории словесного искусства (ОПОЯЗ) и в художественной практике.

2. Рассмотрение слова субъекта со стороны его творческих возможностей позволяет поставить еще один вопрос — о статусе субъекта в нетрадиционном литературном повествовании.

У Зощенко субъектность рассказчика оказывается **мнимой**. Выделение «я» не обеспечивается личностным представительством, которое невозможно заместить ни развязной интонацией, ни специфической лексикой и синтаксисом.

У Платонова субъектность *подлинная*. Отступление от литературной стилиевой нормы здесь не может дискредитировать личностных качеств субъекта, снизить авторитет его слова.

Но М. Зощенко и А. Платонов в своих произведениях представляют крайние точки дифференциации нетрадиционного литературного повествования. Их можно поставить в начало двух различных типологических рядов прозы 20-х годов. На пересечении этих точек обнаруживается множество вариантов. Остановимся на двух из них: цикле рассказов И. Бабеля «Конармия» и книге С. Федорченко «Народ на войне».

В «Конармии» слово субъекта как раз и оказывается на пересечении платоновского и зощенковского вариантов функционирования. Оно здесь равно миру в том смысле, что не-

завершенный, не обретший себя до конца рассказчик оказывается в незавершенном, сошедшем с устойчивых опор мире. Поэтому слово Лютова, с одной стороны, оказывается творящим, способным запечатлеть процесс выработки личностных ценностей: «Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино... я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека»⁹; «И я — едва вмещающий в древнем теле бури моего воображения, — я принял последний вздох моего брата» (329); «Я изнемог и... пошел вперед, вымалывая у судьбы простейшее из умений — умение убить человека» (323—324). С другой стороны, слово Лютова ограничено в своих познавательных, аксиологических и творческих возможностях. «...Когда я обманулся в хозяйских щах, Сашка усмирил меня полужадушенным и качающимся своим голосом» (325). Поэтому в качестве подлинного субъекта Лютов на первый план иногда выдвигает цельную, завершенную личность, способную в своем слове создать «прозаически упорядоченную действительность» (если вспомнить гегелевское определение романа).

Особенно показательной в этом смысле является новелла «Переход через Збруч». Лютов как рассказчик предстает здесь не только не владеющим словом как авторской концепцией действительности. Он оказывается технически неумелым рассказчиком. Это проявляется в том, как выстроен им рассказ. Чтобы передать потрясший его эпизод — реакцию женщины на смерть отца, — он, как и мальчик Курдюков из новеллы «Письмо», последовательно восстанавливает все течение дня, описывая один эпизод за другим, не дифференцируя их ценностно и эмоционально. Эпизоды, на первый — поверхностный — взгляд, разграничены стилем, который преследует цель обрисовать происходящее ярко и убедительно. Поэтому повествование впадает то в цветистость, то в натурализм: «...Волеынь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ... Величаяя луна лежит на волнах... Я нахожу беременную женщину на отведенной мне квартире и двух рыжих евреев с тонкими шеями... Я нахожу развороченные шкафы в отведенной мне комнате, обрывки женских шуб на полу, человеческий кал и черепки сокровенной посуды...» (201—202). Стилистического диссонанса сам Лютов не ощущает. Его слово, покорно следующее за увиденным, не завершает эклектической действительности. Мертвого старика он изображает, как равнодушный наблюдатель, выписывая натуралистически подробности его портрета. В этом отношении описание мертвого человека ничем

не отличается от описания интерьера или пейзажа. Такой характер изображения позволяет сделать вывод о том, что Лютов в своем слове лишь реализует способность последнего зеркально отражать пространство бытия. Здесь не Лютов выражает себя через слово, а слово в его безлично-изобразительной функции выражается через Лютова. Эстетический или безобразный лик мира характеризует сущность самого бытия, а не угол зрения на него, заключенный в повествующем слове Лютова. Неумение владеть словом как инструментарием художника проявляется не только в стилистических диссонансах, но и в приверженности Лютова к раз найденной словесной конструкции («Я нахожу беременную женщину на отведенной мне квартире... Я нахожу развороочные шкафы в отведенной мне комнате»), в пробуксовке самого процесса наррации, процесса персвода жизненного материала в ряд словесных обозначений.

Подлинным субъектом речи и сознания в рассказе оказывается беременная женщина, чье слово завершает произведение. Она дает емкую по смыслу и эмоции, выстраданную в личностном опыте метафору взорванного войной мира: «...где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...» (203). Ее слово и творчески-изобразительно, и оценочно одновременно, она создает целостную картину развернувшейся драмы, в которой можно проследить законченной сюжетное развитие с завязкой, кульминацией и развязкой: «...полюбки резали его, и он молился им: убейте меня на черном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру. Но они сделали так, как им было удобней, — он кончался в этой комнате и думал обо мне» (202). Личностная оценка произошедшего венчает эту картину. И сила экспрессии, проявившаяся в слове женщины, обнажает предельную степень вызова, который она бросила миру. Лютов в первой новелле свои отношения с миром еще не обозначил. Ему предстоит путь самоопределения. А пока он внутри действительности и любые ее проявления его глубинно не трогают, не отвращают (см., например, бутафорское описание смерти комбрига в лютовском сне). Крайний накал личностной эмоции, проявившийся в слове женщины: «И теперь я хочу знать, — сказала вдруг женщина с ужасной силой, — я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец» (202—203), — это единственное, что по-настоящему останаавливает внимание Лютова. Не случайно он не вторгается в ее слово, не разрушает его целостности и завершенности. В силе экспрессии этого слова для него впервые откры-

вается предельно драматичный тип отношений человека с миром. А многоточие в конце речи женщины обозначает открытый финал как для нее, так и для Лютова. Начиная со второй новеллы разворачивается сюжет самоопределения Лютова в чуждом его «я» мире. Этот сюжет фактически задала ему женщина. Таким образом, в первой новелле она по своему статусу субъектно замещает Лютова. Благодаря ее слову завязывается основной узел конфликта, и в последующих новеллах Лютов подхватит и реализует тот взгляд на смерть, войну и ценность человеческой жизни, который выразила женщина в своей словесной формуле. Тема смерти в философском и нравственном звучании, как центральная психологическая проблема самоутверждения или греха, определит далее большинство внутренних состояний сквозного рассказчика.

Субъектно Лютова могут замещать также Н. Балмашев, Гедалл. Нелитературный стиль их слова не отменяет его творящей функции. Это стилистически неупорядоченное, но поэтическое по своему типу слово. Мысль в нем органично спаяна с эмоцией, оно передает целостное, личностное состояние души, метафорично по своей природе: «И пробивши третий звонок, поезд двинулся. И славная ночка раскинулась шатром. И в том шатре были звезды-каганцы. И бойцы вспоминали кубанскую ночь и зеленую кубанскую звезду. И думка пролетела, как птица. А колеса тарыхтят, тарыхтят...» (271). Это слово с проявленной личностной творческой волей: «...опишу вам только за то, что мои глаза собственно-ручно видели» (269).

Через тип слова в «Конармии» герой проверяется на способность быть не только подлинным субъектом речи, но и подлинным субъектом истории. Характерна в этом отношении новелла «Конкин». Сначала Конкину предоставлено право слова, но к концу новеллы Лютов пресекает его рассказ: «Эту историю со всегдашним своим шутовством рассказал нам однажды на привале Конкин, политический комиссар Н...ской кавбригады и троекратный кавалер ордена Красного Знамени» (266). Из плана рассказчика Конкин переводится Лютовым в план героя. И эта трансформация становится оценкой героя в данной ситуации. Лютов не дает прямой оценки Конкину, потому что сам в целом цикла может превращаться из субъекта в объект, уступать свою субъектную роль другому. Все это свидетельствует об адекватной личностной незавершенности Конкина и Лютова. Причем Лютов способен сам зафиксировать и оценить этот факт:

«Смутными поэтическими мозгами переваривал я борьбу классов...» (275). Конкин же, не умея сформулировать, все же способен согласиться с чужим взглядом на себя: «— Облегчили, значит, старика? — Был грех...» (266). Не случайно Конкин становится человеком, которому Лютов адресует раскрывающее душу слово: «...Помнишь ли ты Житомир, Василий?... Помнишь ли ты эту ночь, Василий?... И я узнал Илью, сына житомирского рабби. Я узнал его тотчас, Василий» (327—328). Национально-религиозное, а через него и нравственно-духовное самоопределение по отношению к смерти пережито Лютовым не в одиночку. Смысл этого переживания раскрыт и передан человеку не только адекватного личного содержания, но и обладающему одинаковым с Лютовым субъектным статусом.

Субъектность Лютова в «Конармии» предстает как формирующаяся, становящаяся. Поэтому И. Бабелю оказался необходимым цикл. Циклизация позволяет конструировать, выстраивать этот процесс. Незавершенной личности Лютова соответствует в новеллах его самоустранение как субъекта. Но Лютов может предстать и как полноценный, литературный по своим функциям, не сказовый рассказчик со всеми формальными и содержательными особенностями данного субъекта («Письмо», «Аргомак»).

В книге С. Федорченко объект изображения — народ на войне — получает статус субъектности, как и в любом повествовании сказового типа. Самоопределение субъекта происходит в области народнопоэтического и устного, разговорного слова. Между двумя этими типами слов субъект находит ценностно-иерархическое различие: «Дела никакого простыми словами не объясним, а сказками про что хочешь расскажем»¹⁰. Творческие возможности, таким образом, закрепляются за поэтическим словом. Почему же прозаическое и поэтическое слово имеют для единого субъекта разную степень авторитета, хотя и изображают один предмет — процесс самопознания и самоопределения человека в период войны как особого, драматического состояния мира?

За каждым прозаическим отрывком в книге стоит единственный опыт (кое-где в записях появляются имена, кое за какими высказываниями стоит реальный прототип, о чем свидетельствуют пометы в дневнике). Коллективный опыт складывается из этих единичных голосов. Песенно-лирическое слово изначально не индивидуализировано. Лексической состав, характер эмоции, картина, создаваемая поэтическим и прозаическим словом, могут быть одинаковы.

1. «Что поднялось! — ровно суд страшный... Нельзя не покориться, а и покориться — душа не терпит... Нету рас-судку ни краюшка. Теперь помнится, а то: гром тяжкий, снаряды ревя ревут, рвутся, у нас раненые вопят... И целые-то волчьим воем воют от смертного страху... Нету того страху страшнее... Куда идти?.. Не идешь, в кучу сбились... Молоденькие криком вопят, по-зверьи... (28) (Текст процитирован с авторскими знаками.)

На какой голос ревет, на какой голос поет,
На тот на голос, что смерть даст.
Приди, человек, до полусудьбы,
Приди, солдатушко, до полубоя,
Как и бой не бой, людям убой,
Как ревет и землю, и дерево,
И солдатское тело томленное (28).

Из приведенных примеров явствует, что прозаическое слово творит картину на наших глазах, она оказывается эклектичной, незавершенной, о чем свидетельствуют многочисленные многоточия, формально выражающие обрывочность чувства, зафиксированного фразой, судорожность состояния. Поэтическое слово передает ту же страшную картину действительности по-другому. Здесь ад войны воспринимается как судьба и субъект выражает традиционную для народно-поэтического сознания эмоцию в обрисовке столкновения человека с судьбой как с долей. Поэтому перед нами не судороги сознания, а поток горького лирического чувства, целостного в своей основе.

Прозаическое слово субъекта может отражать такие состояния души, мысли и поступки человека, которые разрушают христианско-гуманистическую норму, устоявшийся жизненный уклад. «Я вот дите при дороге спящее ограбил... Замученнос, спит при дороге, и хлеб под головами... А я хлеб взял, сперва разломил... А потом подумал — не помирать же бородатому... А в дите жизнь легкая... Да весь хлеб и унес...» (30).

«Теперь, думаю, перерядится женщина в одежду иную. Юбка-то и дела не видно, все больше штаны работают. А любоваться-то и некому и некогда. Кудри состригут, ножки в сапожки, папироску в зубы — гуляй через всю землю...» (142—143).

«А я утоплюсь после победы. Что я мирный делать стану? Ничего не умею, и все мне скушно» (325).

Поэтическое слово субъекта является носителем только ископной, отстоявшейся в жизненном опыте народа, не деформированной историческим сломом (войной) нормы.

Таким образом, книга С. Федорченко не просто вводит в литературу нового субъекта — народ — массовое анонимное сознание и тем самым раздвигает горизонты литературы, она показывает уровень и качество творящих возможностей его слова. Не случайно художественная организация этих разнокачественных по эстетическим возможностям и разнохарактерных по смыслу голосов принадлежит третьему субъекту, выстраивающему книгу по законам традиционной литературы, по законам жанра психологического романа. Данный субъект, иерархически более высокий, чем предыдущие, проявляется не в слове, а в конструкции произведения. Жанрово-композиционный уровень проявления иерархически наиболее авторитетного субъекта — это уже новая проблема применительно к книге С. Федорченко, выходящая за рамки поставленной нами задачи.

Так что же дает решение вопроса о статусе субъекта в нетрадиционном литературном повествовании? Возникает возможность не только вскрыть новый способ художественного мышления в этих литературных формах по сравнению с традиционными. Нарботанные традиции, по которым мы узнаем истинное творчество, через статус субъекта еще раз закрепились в сказе и отделились от того, что не есть и никогда не будет являться творчеством. Поэтому можно сделать вывод: сказ не только противостоял традиционному литературному повествованию как новая, открывшаяся художественная перспектива, но и разрешал с ним единую задачу, ибо еще и показывал, где кончаются границы искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Беляя Г. Закономерности стилевого развития советской прозы 20-х годов. М., 1977.

² Зошенко М. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 173. (Далее текст цитируется по этому изданию с указанием номеров тома и страниц в скобках.)

³ Зошенко М. Рассказы и повести. Л., 1959. С. 16.

⁴ Чудакова М. Поэтика Михаила Зошенко. М., 1979. С. 65.

⁵ Платонов А. Избранное. М., 1966. С. 100.

⁶ Корниенко Н. Жанровое своеобразие повести А. Платонова // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1988. С. 77.

⁷ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 447—483.

⁸ Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 165—166.

⁹ Бабель И. Одесские рассказы и другие произведения. 1988. С. 213. (Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках).

¹⁰ Федорченко С. Народ на войне. М., 1990. С. 147. (Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках).

Г. М. Ребель

**КТО ВЕДЕТ ПОВЕСТВОВАНИЕ В РОМАНЕ
М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»?
(Субъектный уровень текста)**

Авторская концепция действительности, представленная на страницах художественного произведения, складывается в сознании читателя как результат комплексного воздействия всех элементов художественного текста в их неразрывном единстве, однако, вне всякого сомнения, первой точкой соприкосновения автора и читателя, моментом их встречи и установления контакта, предопределяющим возможность взаимопонимания, является слово. Читатель еще не знаком с героями, ему неведомы грядущие сюжетные перипетии, но он уже слышит обращенное к нему слово, воспринимает его и реагирует на него. Вот почему вопрос о том, кто ведет повествование и как оно организовано, является одним из ключевых моментов исследования авторской позиции, и именно с него такое исследование целесообразно начинать.

Субъектная организация романа «Мастер и Маргарита» не становилась до сих пор предметом специального анализа, хотя попутно касались этой проблемы многие исследователи. Опираясь на существующие точки зрения и отталкиваясь от них, мы предлагаем свой вариант прочтения субъектного уровня булгаковского романа.

Если с первых же строк «Белой гвардии» читатель вступает в активный контакт с обращенными к нему романскими голосами, оказывается во власти их настроений, интонаций, отношения к происходящему и вообще воспринимает повествование не как самораскрывающуюся объективную действительность, а как субъективную — субъектную — ее интерпретацию, то «Мастер и Маргарита» так захватывает, завораживает, ошеломляет необычностью, таинственностью

изображенных событий, что вопрос о том, как организовано повествование, приходит в голову далеко не сразу и кажется поначалу не столь уж существенным. А между тем разительный контраст современных и исторических глав романа обусловлен не только тем, о чем в них идет речь, но и тем, как эта речь ведется, т. е. характером изложения, субъектной организацией текста.

Размышляя над стилем «романа в романе», В. Боборыкин пишет: «Здесь нет и признаков той неудержимой игры воображения и той эмоциональности, которые характерны для всех произведений Булгакова. Какой-то незнакомо сдержанный и четкий язык, умеренно яркие краски, прозрачность каждой мысли и фразы — таков почерк Мастера»¹. «Безличным повествованием» называет эту манеру изложения В. Немцев². «Летописной» назвали бы ее мы, подчеркнув сходство с характером подачи массовых — тоже, в сущности, исторических — сцен в «Белой гвардии», которые, хотя они и не вычленены композиционно, выделяются интонационно, ритмически, образно, сменой угла зрения и огласовки. В «Мастере и Маргарите» контраст обозначен еще резче.

Современные главы романа, при всей их, порой фельетонной, насыщенности жизненными реалиями, оставляют ощущение какой-то легковесности, несерьезности, ирреальности изображенных в них событий. Это впечатление возникает еще до появления Воланда, усиливается (а не привносится нечистой силой) и не покидает читателя на протяжении всего повествования. Современный план романа, по точному определению А. Шинделя, «не вызывает больших ощущений»³ — уж очень суетлива, бестолкова, бессмысленна, бездарна жизнь всех этих Бездомных, Босых, Лиходеевых и прочих. И не жизнь это вовсе, а какое-то неумелое, но самонадеянное скольжение по поверхности, неукорененное, неполноценное, лишнее смысла, а потому не вызывающее сочувствия существование.

Тем сильнее ошеломляет первая же фраза «романа в романе». Тяжеловесная, как «шаркающая кавалерийская походка прокуратора», как поступь самой истории; неизгладимо впечатляющая, как «белый плащ с кровавым подбоем» Понтия Пилата (346); чеканно-ритмичная, торжественно выводящая через каскад реалий-обстоятельств (в чем? как? когда? где?) на сценическую площадку романа «титулованного» героя, она мгновенно приковывает, завораживает, заставляет сразу и навсегда поверить не просто в достоверность — в чрезвычайную значимость и трагическое величие

происходящего. Здесь все всерьез. Здесь сорваны все покровы, обнажена самая суть бытия в извечном противоборстве добра и зла. Бессмертная легенда в изложении Булгакова «становится до того по-земному живой, что в ее реальности невозможно усомниться»⁴. К тому же сам характер повествования — его «безличность» — создаст стилистически и концептуально необходимую иллюзию непосредственного читательского приобщения к самой истории, личного прикосновения к вечности.

Вот эта иллюзия сопричастности, переживание достоверности происходящего при чтении современных глав не возникают, ибо не входят в авторский замысел. Здесь между читателем и героями неизменно и неотлучно присутствует посредник, и к его настойчивым напоминаниям о себе стоит отнестись с должным вниманием. «Да, следует отметить первую странность» повествования, воспользовавшись для этого первой же речевой фигурой, обнаруживающей присутствие посредника (т. е. ему принадлежащей): по своему характеру изложение, особенно в той его части, которая посвящена происшествию на Патриарших, явно ориентировано на... дачу показаний, на будущее следствие. Отметив первую странность, Рассказчик — обозначим посредника так — не замедлит подчеркнуть, что речь у двух литераторов, «как впоследствии узнали» (336), шла об Иисусе Христе. И опять-таки «впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно» (337), появятся разные описания неизвестного — виновника разыгравшейся чертовщины. И наконец, обтекаемая, безадресная формула «впоследствии» уточняется и конкретизируется: «как вскоре выяснилось при составлении протокола» (457). Так что же, Рассказчик — очевидец? Возможно. Это как будто подтверждают и неоднократные заверения в правдивости повествования (542), и предупредительная готовность подтвердить достоверность изложения точным указанием места действия. («Пусть обратится ко мне, я скажу ему адрес, укажу дорогу» (543), — предлагает Рассказчик любознательному читателю) А может быть, он — участник следствия или добровольный сыщик, скрупулезно реконструирующий события по оставленным преступниками следам? Признается же он в эпилоге: «Пишущий эти правдивые строки сам лично, направляясь в Феодосию, слышал в поезде рассказ о том, как в Москве две тысячи человек вышли из театра нагишом в буквальном смысле слова и в таком виде разъехались по домам в таксомоторах» (710). Так слышал или видел? Участвовал или расследовал? Впрочем,

для ищейки Рассказчик чересчур эмоционален. «Но это, увы, было», — сокрушается он в ответ на смятенное Берлиозово: «Этого не может быть!» (335). Он горячо сочувствует мечущемуся по Москве в поисках таинственного незнакомца Бездомному: «Следовало бы, пожалуй, спросить Ивана Николаевича, почему он полагает, что профессор именно на Москве-реке, а не где-нибудь в другом месте. Да горе в том, что спросить-то было некому» (380). Он извиняется за неблагоприятное поведение своих героев: «Нужно признаться, хоть это и неприятно, что Никанор Иванович был по натуре несколько грубоват» (423) — и заговорщицки подмигивает читателю как посвященному: «За столом покойного сидел неизвестный, тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджачке, в жокейской шапочке и пенсне... ну, словом, тот самый» (423). И наконец, не довольствуясь своим и без того достаточно явным присутствием на страницах романа, Рассказчик напрямую, через головы героев обращается к зазевавшемуся, погруженному в мысленное смакование гастрономических изысков «знаменитого Грибоедова» читателю: «Но довольно, ты отвлекаешься, читатель! За мной...» (385).

За мной?.. Но кто же может звать за собой читателя, кроме того единственного, кто читательский статус ему обеспечивает? Ну, разумеется, Рассказчик в «Мастере и Маргарите» — литератор, писатель, а значит, и очевидец, и исследователь, и предсказатель, провожающий печальным взглядом «навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» (338), — в одном лице. Но таковы (в той или иной мере) функции любого повествователя, даже «безличного». Принципиальна ли принадлежность Рассказчика в последнем романе Булгакова к писательскому цеху? Безусловно. Активное присутствие такого посредника, его настоячивые напоминания о себе, многократные заверения в правдивости повествования при неизменно иронической интонации — все это приводит к парадоксальному, на первый взгляд, результату: разрушает иллюзию достоверности происходящего, подсказывает простодушному читателю, что герои и события, за которыми он так увлеченно следит, — не сами по себе предстают его мысленному взору, а являются плодом фантазии, предметом изображения, результатом творчества.

«За мной, читатель!» — призывает Рассказчик погрузиться в новые сюжетные перипетии и в то же время напоминает: это я рассказываю тебе всю эту историю, это я веду тебя за руку по лабиринтам своей фантазии. Ты должен ве-

речь в то, что я рассказываю (иначе нет смысла в нашей встрече), и в то же время помнить, что имеешь дело с Литературой и ее лукавым чародеем-мастеровым — Литератором. «Мало ли чего можно рассказать! Не всему же надо верить» (420). Таковы правила игры, которым сознательно или бессознательно, но неизменно с удовольствием подчиняется читатель.

Игра, розыгрыш, мистификация, столь любимые в жизни М. А. Булгаковым, стали органичной составляющей «Мастера и Маргариты». Именно поэтому «блестательным шоу, ревию», «классической комической опереттой» кажется московская линия романа А. Шинделю, который объясняет это тем, что «роман построен по законам композиции не прозы, а драматургии»⁵. С последним утверждением позволим себе не согласиться: именно по законам прозы построена эта книга, все попытки инсценирования которой пока не увенчались успехом как раз потому, что суть ее «игровой» природы сугубо литературного, прозаического (в родовом значении этого слова) происхождения. И как только субъектный стержень романной конструкции — Рассказчик — изымается (а это почти неизбежно при инсценировке), необратимо разрушается художественная ткань, тускнеют, мельчают вырванные из контекста реплики и монологи, выпрямляются и упрощаются вне своего играющего разными оттенками смысла словесного обрамления ситуации и характеры. Потери всегда неизбежны при инсценировании прозы, потому что один из столпов, на котором она держится, — субъектная организация речи. Но особенно сложно перевести на театральный или кино-язык книгу, в которой субъекты речи столь концептуально и стилистически активны, как Рассказчик-Литератор в «Мастере и Маргарите».

Он всеведущ, вездесущ, артистичен и многолик. Ему нельзя не верить, но и верить нужно с оглядкой, не полагаясь на прямое значение слов, угадывая спрятавшую в подтексте лукавую улыбку, а то и злую иронию. Чем настойчивее он заверяет нас в правдивости своего рассказа, тем очевиднее его подлинное намерение напомнить читателю о «сделанности», литературности вещи. Он не скупится на оценки-характеристики, но читать их нужно с точностью до наоборот. «Надувало Фагот» и «наглый котяра Бегемот» явно вызывают у него больше симпатий, чем «почетный гость» вечера, в Варьете, «интеллигентный и культурный» председатель акустической комиссии Аркадий Аполлонович Семплеяров, наказанный грандиозным семейным скандалом

за неосторожное и неразумное требование «разоблачений». Ведь требование *разоблачений* — это покушение и на его, Рассказчика, ведомство.

Он легко перевоплощается и артистично подстраивается под своих героев, блестяще пародируя их логику и стиль. Например, предлагая свое описание «незнакомца» — размещая, более достоверное, чем те, которые были представлены «разными учреждениями», — он завершает перечисление внешних примет совершенно алогичным с точки зрения здравого смысла и вместе с тем абсолютно естественным для абсурдного сознания «атеистов» выводом: «Словом — иностранец». Через фразу полное соответствие этого вывода менталитету изображаемых лиц подтверждают они сами:

«Немец, — подумал Берлиоз.

Англичанин, — подумал Бездомный» (337).

Булгаковскому Рассказчику вполне подходит характеристика, которую дал аналогичной фигуре повести Гоголя о двух поссорившихся Иванах Г. А. Гуковский: он «предстает перед читателем как бы в виде духовной сущности того круга явлений действительности, который изображается, в виде голоса той коллективной пошлости, которая описана в повести»⁶. Однако следует уточнить, что булгаковский Рассказчик «голосом коллективной пошлости» становится намеренно, в полном соответствии с условиями игры, которые, не таясь, предлагает читателю, пригласывая его следовать за собой. И опять воспользуемся строками, посвященными не Булгакову, а Гоголю, которого Булгаков считал своим учителем: Гоголь, по словам В. Ф. Переверзева, «в совершенстве постиг умственную курьезность» изображаемой среды и «со смехом играл приемами ее мышления»⁷. Именно эта игра приемами чужого мышления и является одной из основных функций Рассказчика в «Мастере и Маргарите».

Вот он организует для своего читателя впечатляющую экскурсию по дому Грибоедова, давая исчерпывающее представление о нравственном и интеллектуальном уровне «счастливых — членов МАССОЛИТа», имеющих не только доступ в «Рыбно-дачную секцию», «Квартирный вопрос» и право на «полнообъемные творческие отпуска», но и возможность посещения святой святых грибоедовского дома — ресторана, «и какого ресторана!» Сочувственно воспроизведя душевный обмен гастрономическими впечатлениями простака-неудачника Фоки и счастливого-поэта Амвросия, Рассказчик с артистическим упоением подхватывает животрепещущую тему, вдохновенно, со знанием дела возводя ее в

перл создания: «Эх-хо-хо... Да, было, было!.. Помнят московские старожилы знаменитого Грибосдова!» Далее следует восторженное перечисление изысканных, экзотических блюд, и когда чигагель доведен до полного изнеможения от мысленного созерцания недоступных ему гастрономических чудес, на самой патетической ноте Рассказчик мгновенно и легко, как и вошел в нее, выходит из роли гурмана-обольстителя и, не без лукавства одергивая замечтавшегося читателя («Но довольно, ты отвлскаешься, читатель!»), вновь увлекает его за собой. А когда атмосфера писательского ресторанныго ада достигает невыносимой концентрации ядовитых испарений, когда даже фантазия разбивается об эту сгустившуюся, материализовавшуюся пошлость, в голосе Рассказчика звучит неподдельное отчаяние, и в этом отчаянии — провидение уже не фигурального, а буквального ада: «И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..» (389). Наполненным кровью черепом Берлиоза обернутся в ведомстве Воланда «налитые кровью бычьи глаза.» Театрально-патетическое восклицание «О боги, боги...» попало в речь Рассказчика из другого ведомства — романа мастера. И эта образно-мелодическая переключка — свидетельство того, что вездесущий и всеведущий Рассказчик держит в руках все сюжетные нити романа, хотя сам, условно говоря, плетет лишь одну из них.

Да, он блестяще обыгрывает, пародирует «приемы мышления изображаемого им мирка» пошлых, недалких обывателей, но не хуже удаются ему юмористическая и лирическая партии. «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его» (704). Нам знаком этот взволнованный голос, эти глубоко личные, доверительные интонации. «О, только тот, кто сам был побежден, знает, как выглядит это слово!» — читали мы в «Белой гвардии»⁸. В первом романе Булгакова немало таких лирических отступлений, приоткрывающих перед читателем мир переживаний самого автора. В романе «Мастер и Маргарита» их значительно меньше. Но считать приведенные выше строки, как и лирические отступления в «Белой гвардии», «непосредственно идущими от автора», было бы ошибочно.

Формально с таким же успехом автору можно приписать гастрономические восторги или высокую оценку результатов следствия по делу о преступлениях нечистой силы. И то, и другое, и третье, как и весь субъективный, оценочный комментарий происходящего, — прерогагива Рассказчика, который с изяществом искусного лицедея меняет маски и голоса в зависимости от объекта изображения, причем делает это не таясь, на глазах у замороженного читателя.

Развивая свою мысль о том, что приведенный выше монолог («Боги, боги мои!..») идет непосредственно от автора, А. Шиндель дальше пишет: «Без всякого грима он иногда красм сцены проходит мимо играющих свои роли актеров»⁹. Здесь точно определена суть происходящего на страницах романа — игра, но неточно распределены функции: режиссером-постановщиком разыгрывающегося на страницах романа представления и одновременно его участником, проходящим то по краю, то посередине сцены, является не биографический, а концептуальный Автор, от лица которого выступит Рассказчик. Копируя, пародируя, передразнивая героев, иронизируя над ними или сочувствуя им, одновременно постоянно апеллируя к читателю, заговорщицки подмигивая ему, именно Рассказчик, в силу своего положения иронического посредника, создает игровое поле, на котором и разыгрывается блистательное шоу.

В исторических же главах никакого посредника нет, и нет игры. А есть художественный эффект совсем иного рода: иллюзия самораскрывающейся, во всей своей достоверности и неотразимости разворачивающейся на глазах у потрясенного читателя действительности. Но это впечатление подлинности, первозданности, достоверности исторических глав не само по себе, независимо и спонтанно возникает — оно выпестовано в недрах московской фантазмагии, развитием современного сюжета обосновано и обусловлено.

Вспомним, что происходит с Иваном Бездомным после происшествия на Патриарших. Одержимый манией преследования, вполне естественной в противоестественной атмосфере своего времени, он вместе с тем ведет себя весьма неожиданно. Реальный, во всяком случае непосредственно воздействовавший на воображение Ивана, объект преследования, при всей своей зловещей таинственности и фантастическом могуществе, очень быстро оттесняется в его потрясенном сознании на второй план. С «профессором» ему все ясно: «Я предупредил, а там как хотите!» (399). Главное же, что занимает его теперь всецело, чем поглощен он во сне и

наяву, — это рассказ, который «успел сплести» незнакомец, и в первую очередь герой этого рассказа — Понтий Пилат. В Понтия Пилата он не просто сразу и навсегда безоговорочно поверил — Понтий Пилат отныне становится центром, вокруг которого вращается Иванова жизнь. С мыслью о Понтии Пилате он засыпает после рокового дня, с Понтием Пилатом сравнивает профессора, торжественно входящего в палату в окружении свиты. Понтия Пилата вспоминает, услышав латынь. Понтием Пилатом аргументирует факт существования иностранного консультанта («...он лично был на балконе у Понтия Пилата, в чем нет никакого сомнения» — 418); «про Понтия Пилата» он собирает рассказ в милиции «в первую очередь»; из-за Понтия Пилата «главным образом» его и принимают за сумасшедшего (420). Попытка написать заявление о происшествии неуклонно приводит его «к мысли о Понтии Пилате» (442). И даже под воздействием уколов, способствующих забвению, он, хотя и гораздо спокойнее, думает все о том же: «Человек лично был знаком с Понтием Пилатом, чего же вам еще интереснее надобно? И вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарших, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри?» (444).

То, что произошло с Иваном под впечатлением встречи с Воландом, а главное, под впечатлением рассказа, который тот так убедительно «сумел сплести», можно однозначно диагностировать как эстетическое потрясение. Иван ошеломлен и заморожен. Реальность — видимая, слышимая, осязаемая — тускнеет, мельчает, теряет для него всякую значимость сравнительно с обращенным к нему словом откровения, метафорическим знаком которого становится человек в белом плаще с кровавым подбоем — Понтий Пилат. Магия слова — не в переносном, а в самом прямом, реальном смысле — является главной пружиной действия, разворачивающегося на страницах «Мастера и Маргариты».

Магия слова становится мощнейшим стимулом духовного перерождения Ивана Бездомного, а это влечет за собой неожиданные сюжетные повороты. Магия слова провоцирует появление самого Воланда и его свиты. Л. Яновская, вслед за О. Кушлиной и Ю. Смирновым, предлагает читателю вслушаться, «как начинает шуршать слог «чер» еще до появления нечистой силы¹⁰. Более того, сомнительная потусторонняя компания, похоже, и материализуется-то из воздуха именно потому, что ее непрерывно и бездумно поми-

нают, призывают, называют. Стогло только Берлиозу подумать: «Пожалуй, пора бросить все к черту — и в Кисловодск...» — как тотчас «знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный господин престранного вида» (335). Не владеющему собой после очередного возлияния Степе Лиходесву «показалось, что пол возле кровати ушел куда-то и что спю минуту он головой вниз полетит к чертовой матери в преисподнюю» (405). Туда он и отправился. «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!» — в отчаянии восклицает измученная неизвестностью Маргарита (549). И Дьявол не преминет воспользоваться ее готовностью «на все» во имя любви, даже отправиться «к черту на кулички» (555). Грозный администратор Прохор Петрович, выведенный из себя назойливым посетителем-котом, только «вскричал: «Да что ж это такое? Вывести его вон, черти б меня взяли!» А тот, вообразите, улыбнулся и говорит: «Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!» (514). И администратора как не бывало. Зато костюм остался. Черта поминают беспрерывно все и вся, делая это, как правило, совершенно неосознанно и уж, конечно, не догадываясь, что «чертыхание», ставшее речевой нормой, — свидетельство коррозии норм нравственных. В комментариях к роману «Евгений Онегин» Ю. М. Лотман по поводу первой строфы пишет: «Строфа завершается шокирующим включением в текст ругательства»¹¹ (имеется в виду заключительная строчка — «когда же черт возьмет тебя»). Столетие спустя после Пушкина такое ругательство уже никого не шокировало. Правда, сообразительная секретарша Прохора Петровича догадалась, в чем причина несчастья ее шефа: «Я всегда, всегда останавливала его, когда он чертыхался! Вот и дочертыхался!» (516). Но Прохор Петрович вряд ли перевоспитается и после пережитого приключения. В черновиках романа сохранился такой диалог:

«— А я бы тебе йгсмон, посоветовал пореже упоминать слово «черт», — заметил арестант.

— Не буду, не буду, не буду, — расхохотавшись, ответил Пилат, — черт возьми, не буду»¹².

Легкомысленно, бездумное отношение к слову, абсолютное непонимание его магической природы, его исключительного в жизни человека значения — одна из главных причин несчастий булгаковских героев. Художественное же слово в романе «Мастер и Маргарита» наделено особыми полномочиями: оно порождает новую действительность, не менее, а даже более реальную, чем подлинная.

Парадоксальная фраза: «Этот несуществующий и сидел на кровати» (580), — вовсе не шутка-упрек в адрес неразумного Ивана, самоуверенно убеждавшего дьявола в том, что он не существует, а принципиально важное положение книги, всем своим эстетическим существом утверждающей реальность вымысла. Не менее парадоксальны, на первый взгляд, слова Левия Матвея о Иешуа: «Он прочитал сочинение мастера» (687) Герой романа читает книгу о себе? Такое, конечно, бывает, но не в том же случае, когда героя и автора отделяют друг от друга две тысячи лет. И хотя герой, конечно, необыкновенный, здесь не только о его Божественной природе, вездесущности и всезнании идет речь, тем более что прибывший к Воланду с высочайшим поручением Левий Матвей ни на воскресение, ни даже на собственную историческую достоверность претендовать не может. А ведь вот явился же, чтобы ходатайствовать за мастера, который его придумал. Передавая мастеру просьбу Иешуа, Воланд подчеркивает именно это обстоятельство: «Романтический мастер! Тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой, которого вы только что отпустили, прочел ваш роман» (709). Выдуманный герой (в данном случае — Понтий Пилат) продолжает жить вне романа своей отдельной, самостоятельной жизнью, в буквальном смысле слова сходит со страниц книги, обретая статус реально существующего лица, хотя и связанного неразрывно со своим автором-творцом (даровать Понтию Пилату вождеденную свободу может только «выдумавший» его мастер). И даже о Иешуа в черновике романа говорилось как о герое вымышленном и вместе с тем, а может быть, и благодаря этому — реальном. «Ты награжден. Благодарю, благодарю бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил...»¹³, говорит мастеру Воланд.

Сочиненное, выдуманное, порожденное творческой фантазией, воображением — воплощается, оживает, в то время как живое, реально существующее, но лишенное творческого, созидательного начала, опредмечивается и мертвеет: костюм с успехом выполняет функции своего хозяина; пустая, бездумная голова с легкостью покидает свое туловище и без особых проблем возвращается на место. И вообще — «разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и различные кальсоны», — иронически вопрошает Азazelло. Разумеется, нет. Не подвал, рубаха и кальсоны — несомненные, но бездуховные реалии — подтверждают факт существова-

ния человека, так же как билет члена МАССОЛИТа вовсе не свидетельствует о причастности его обладателя к писательскому цеху. «...чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? ...Да я полагаю, что у него и удостоверения-то никакого не было!» — совершенно справедливо объясняет Коровьев суровой гражданке, преградившей им с Бегемотом путь в дивный писательский ресторан. А в ответ на ее «как-то не очень уверсенно» произнесенные слова «Достоевский умер» звучит, на первый взгляд, стандартное, избитое, в контексте этого смешного эпизода пародийно-ироническое, а по сути своей абсолютно серьезное, принципиально важное для романа в целом утверждение: «— Протестую! — горячо воскликнул Бегемот. — Достоевский бес- смертен!»

Подлинная жизнь, по Булгакову, — это жизнь духа, творческое дерзание, преображение действительности, созидание ее. Иными словами, это теургия, осуществление извечной тоски-мечты художника «несбывшееся воплотить». Подлинное искусство, считал Н. Бердяев, — это «искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту, как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую. В теургии слово становится плотью»¹⁴. Именно такое теургическое действо, мистический акт воплощения слова («я — МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ», настаивал Булгаков¹⁵) и разворачивается в «Мастере и Маргарите».

Этот роман — «роман о самом себе, роман о романе, слово о слове»¹⁶. Это одновременно результат, итог духовных поисков и дерзаний автора, и — текущий, живой, разворачивающийся на глазах у замороженного читателя и специально для него организованный творческий процесс. Прямое обращение «За мной, читатель!» — это не речевая фигура, не риторическая формула, а приглашение к соучастию, сотрудничеству, совместному созиданию романного мира. Рассказчик-литератор, не таясь и не чинясь, протягивает читателю руку, увлекает его за собой, но не в качестве стороннего, пассивного наблюдателя, а в качестве активного соучастника, со-творца. А уж как далеко продвинется читатель в своем сотворчестве с автором, насколько глубоко поймет он роман, зависит, в частности, и от того, как отнесется он к тому, что предстанет перед его мысленным взором при чтении этой удивительной книги: по-берлиозовски недоверчиво-рационалистически («Этого не может быть!»)

или самозабвенно-увлеченно, как Иван, «идеальный читатель», по определению Немцева¹⁷, раз и навсегда уверовавший в Понтия Пилата и без раздумий устремившийся вслед за Воладом.

Субъектная организация романа «Мастер и Маргарита» служит не столько отражению существующей реальности, как это было в «Белой гвардии», сколько порождению новой, вымышленной, но при этом не менее достоверной. Неотразимый в своем артистизме и всезнании Рассказчик-литератор буквально «впивается» в читателя, вовлекая его в игру и в то же время заставляя уверовать в подлинность происходящего, в магическую силу художественного слова — уверовать в «Понтия Пилата» так же безоговорочно и истово, как поверил в него Иван Бездомный.

Вот почему Пилат является читателю уже без посредников, словно сам по себе. Нейтральные, «бессубъектные» библейские главы — своего рода кульминация, пик сотворчества Автора — создателя художественного мира — и Читателя, этот мир познающего, к нему жадно приникшего и в него на правах соучастника вошедшего. Это желанный, вожделенный для обеих сторон итог пути, отправной точкой которого был игривый, обнаженно-литературный прием-призыв Рассказчика «За мной, читатель!» и ответное охотное читательское включение в игру. При этом по ходу повествования игра становится жизнью.

...И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Боборыкин В. Г. Михаил Булгаков. М.: Просвещение, 1991. С. 167—168.

² Немцев В. И. Михаил Булгаков: становление романиста. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, Самарский филиал, 1991, С. 116, 125.

³ Шиндель А. Пятое измерение // Знамя. 1991. № 5. С. 205.

⁴ Боборыкин В. Г. Указ. изд. С. 168.

⁵ Шиндель А. Указ. изд. С. 200, 201.

⁶ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., Л.: ГИХЛ, 1959. С. 220.

⁷ Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М.: Сов. писатель, 1982, С. 73.

⁸ Булгаков М. А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. Белая гвардия. Киев: Днипро, 1989. С. 81.

⁹ Шиндель А. Указ. изд. С. 205.

¹⁰ Яновская Л. М. Треугольник Волаанда: К истории романа «Мастер и Маргарита». Київ; Либідь, 1992. С. 64.

- ¹¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1980. С. 120.
- ¹² Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции «Мастера и Маргариты». М.: Новости, 1992. С. 218.
- ¹³ Там же. С. 327.
- ¹⁴ Бердяев Н. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М., 1916. С. 241.
- ¹⁵ Булгаков М. А. Письмо Правительству от 28 марта 1930 г. // Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит. 1992. Т. 5. С. 446.
- ¹⁶ Кораблев А. А. Ученичество как принцип читательского восприятия: (На материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»): Дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 1988. С. 10.
- ¹⁷ Немцев В. И. Указ. изд. С. 110.

И. И. Сорокина

Ф. СТЕПУН: РУССКАЯ ЭМИГРАНТСКАЯ КРИТИКА «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» О ДЕТЕРМИНАНТАХ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ

Разделение русской литературы на советскую и эмигрантскую в первые послереволюционные годы и критику развело по разные стороны государственной границы. Это разделение прошло не только на политических основаниях — с политической прямо была связана научная методология, подходы к искусству. В советской России воцарилась критика, видящая в искусстве вторичный продукт общественных отношений и считавшая возможным и необходимым манипулировать творческим сознанием художника, добываясь от него желательных для общества результатов. За рубежом оказались те ученые и критики, которые настаивали на внутренней и внешней — политической — свободе художника, видя в ней необходимое условие существования искусства.

Несмотря на общность основных эстетических посылок, критика эмиграции не была едина в трактовке детерминант, определяющих творческую субъективность автора. Старшее поколение эмиграции видело свою историческую миссию в сохранении и защите национального культурного прошлого, которое было декретивно отменено в советской России. Эта часть эмигрантской литературной общественности так же, как и коммунистическая критика, склонна была несколько ограничивать творческую субъективность автора, «рекомендуя» писателям следовать традициям классической лите-

ратуры, что в художественном плане означало необходимость достоверности, образительности, ясности языка. Другое, «левое» крыло эмиграции наставляло на праве художника быть современным, творить без оглядки на классику.

Ведущий журнал эмиграции «Современные записки», который выходил в Париже и был, по свидетельству современников, «все равно, что обед» для всех читающих русских, на первых порах отражал «старомодные вкусы» своих редакторов и издателей. Но с приходом в редакцию Федора Степуна, ставшего затем на несколько лет бессменным ведущим критического отдела, ориентация журнала несколько изменилась. Ф. Степун создал сильную и оригинальную концепцию авторского сознания художника.

Критик совершенно отрицал детерминацию авторского сознания какими бы то ни было законами художественного творчества. Его критический метод был методом исключительно феноменологическим. «Никаких законов художественного творчества, конечно, не существует», в литературе есть лишь «типичное явление плеядности. Между плеядами... всегда было и всегда будет несколько одиноких, больших звезд и много звездной пыли»¹. Критический метод Ф. Степуна был ориентирован именно на «большие звезды» литературного процесса.

Отрицая какие-то промежуточные «посреднические инстанции» между художником и отражаемой им жизнью, Ф. Степун в своих критических оценках опирался непосредственно на историческое бытие нации. Это была своеобразная онтологическая теория, вызванная болью за Россию, «засеянную не чертополохом, а страданием, и по мере сил... отвивающуюся от большевиков» (370).

Поскольку автор в теории Ф. Степуна оказывается выключенным из культурно-временного контекста современности, временная соотнесенность в критической оценке произведения также не нужна и даже вредна, считал критик, — ведь она затемняет вечную сущность литературного явления. Если литература порождена вневременной первородной стихией национальной жизни, оцениваться она должна лишь в соотношении с вечными вневременными культурными ценностями. Из рассуждений Ф. Степуна естественно вытекает, что авторы-современники и авторы-классики равны в литературном процессе, и более того — авторы современности могут быть гораздо менее современными для читателя, если они не подключены к проблемам национального

бытия. Так, «трагедии Софокла нам настолько же ближе драм Л. Андреева, насколько эпоха Перикла дальше наших предреволюционных лет». «Критерий современности, вообще говоря, весьма сомнителен и эстетически бесполезен»², — утверждал критик. В своих рецензиях на текущую литературу критик специально абстрагировал ее от литературно-исторического контекста современности и рассматривал как абсолютную, вневременную величину. Так, анализируя повесть И. Бунина «Митина любовь», Степун утверждает, что писатель в этом произведении «дал нам настоящее в образе прошлого, и защитил это прошлое... как отошедшую вечность»³.

Исходящая из такой посылки, критическая трактовка произведения не раскрывает места повести в текущих литературных процессах и переводит его в план завершенных исторических и глобальных культурологических литературных процессов. Кроме того, такой подход к литературе говорит о позиции критика, упорно избегающего разговора о современном, и вообще о времени — как текущем, так и недавнем прошлом.

Подход Ф. Степуна к литературе отчасти напоминает культурологические построения Д. Мережковского: здесь та же обращенность ко вневременным абсолютам, та же абстрагированность от литературно-исторической ситуации. Возможно, в этом сказалась культурная преемственность, тем более что Ф. Степун в эмиграции был близок Мережковским, которые жили изолированно и мало с кем общались. Однако генезис этих внешне сходных подходов к литературе был, очевидно, разный. Если философски-культурологическое литературоведение Д. Мережковского в конце 90-х годов отразило поиски религиозно-философской мысли, стремящейся преодолеть социальную детерминированность русской культурологии, то «надисторичность» Ф. Степуна онтологически происходит от той «торичеллиевой пустоты», в которую, по словам критика, попала русская эмиграция. Оторванность от живых культурных процессов, ощущение пустоты способствовали обращению критики к вечным абсолютным ценностям национальной культуры. Это поддерживало эмиграцию, создавало у нее чувство причастности к большим процессам национальной русской культуры. Прошлое литературы в трактовке Степуна было не «прошлым-воспоминанием», против чего он активно протестовал, а «прошлым-вечным-настоящим».

Текущие процессы советской литературы критик оценивал с точки зрения вечных нравственных категорий бытия и больших временных перспектив. «Читая советских авторов, — писал Ф. Степун, — нельзя не видеть, что в России борьба идет не между капитализмом и коммунизмом, а между Богом и Дьяволом, причем в стране Дьявола борется большевистский коммунизм, а в Божьей стране — вся страдающая Россия» (360). Индивидуальное авторское сознание, по Ф. Степуну, — это проявление той «божьей» силы, которая порождена народной стихией, и потому она неуправляема, неподвластна внешним воздействиям.

В самом факте литературных новаций, которые Ф. Степун расценивал как искажение чистых классических литературных форм, критик видит не дурной авторский произвол, а негативное свидетельство борьбы литературы против мертвящего воздействия коммунистической идеологии. «Характерный метод сдвигов... какое-то своей сознательностью уже подозрительное тяготение к романтической хаотичности и иронии, требование Замятина, чтобы «жизнь проектировалась в искусстве не на плоские координаты евклидова мира, а мчащиеся кривые поверхности»; лирическое растение почти всей современной прозы сложными ритмическими взывами и падениями... синтаксическая вывихнутость фразы, характерное пристрастие к непредставимым разливающимся образам... страшная перегруженность всего повествования орнаментальностью; перемежающаяся лихорадка формальных влияний; постоянные броски от кинематографического западноевропейского романа (Эренбург, Шкловский) к сказу, эгнографии, областничеству (Серapiоны); спертый воздух вокруг коммунистических идей (не только у переродившихся Серафимовичей, Слезкиных и Соболей, но у вновь народившейся Сейфуллиной) и свежий воздух Достоевщины и Гегевщины у Леонова; бесспорный, всем очевидный провал пролеткультавщины и очевидная непонятность лучших вещей советской литературы рабочим и крестьянам — все это явно свидетельствует, что советская литература отнюдь не вырабатывается в идеологических лабораториях коммунизма, а, вопреки ему и в обличение его, органически вырастает из того положительного опыта развала, распада, страдания и безумия, в котором крутится сейчас Россия» (363). Таким образом, движение форм в литературе по онтологической концепции Ф. Степуна объясняется не законами развития литературы, которых, по мнению критика, прос-

то не существует, а деформациями авторского сознания, отразившего трагический слом народной жизни.

Явные черты деформации, которые проявились у литературы, сражающейся в «Божьем стане» против большевизма, Ф. Степун видел в утрате бытийной основы искусства, например, органично присущего национальной культуре чувства природы. «Ни скота, ни зверья, ни детей, вообще никаких элементарных первичных людей среди зарисованных советской литературой людей революции — нет, — писал критик. — Зато много фантастов, садистов, мечтателей, идеалистов, иступленников и всяких других, весьма подозрительно осложненных существ» (360). Советская литература, как утверждает Ф. Степун, в своих собственных деформациях отразила крах жизни в Советской России.

В произведении советских писателей царит «какой-то условный пейзаж, какая-то «земля дыбом», черны провалы, воспаленные закатные глыбы, оползни и круги, вихри и взмывы, звездная сыпь, «кресты окаменелых переулков», «мушиный помет изб». Живут среди этого пейзажа какие-то хоть и люди, да не совсем люди; причем дело не только.. в изображении людей, перекошенных и разорванных революцией, но в самой художественной манере видеть человеческие лица одновременно по Гоголю, как жуткие рожи, и по Достоевскому, как идейные сгустки» (363).

Однако, как бы ни искажался лик литературы в борьбе с тоталитарным государством, — онтологическая сущность ее, считает Ф. Степун, остается неизменной: она — это «отбивающаяся от большевиков», «засеянная страданием» Россия. «Нет никакого сомнения, — утверждает Ф. Степун, — что советская литература ... и советский строй, как бы они временно ни уживались в одной берлоге, по существу непримиримые враги» (здесь и далее — с. 364). Подтверждением этому служит, по мнению Степуна, советская критика, причем не «напостовцы» и «не по-марксистски тугоухий А. Лежнев, а наиболее тонкий и чуткий А. Воронский». Разбирая статью Воронского о творчестве Л. Леонова, критик показывает, что в этой работе анализ совершенно не соответствует литературному материалу, потому что критик ориентируется не на жизненные реалии, а на умозрительные сущности: «...Творчество Леонова все, целиком — от большого смысла революции, от взрыва всех смыслов; критика же Воронского, — утверждает автор, — от маленьких помыслов, от стремления задушить трагический смысл революции в глухом тупике коммунистического осмысливания».

«Леонов пишет о том страшном, — продолжает Ф. Степун, — что в революции случилось с Россией, а Воронский хочет, чтобы он писал о том пошлом, что большевики силились и силятся сделать с Россией».

«Воровская простота» Воронского обнажает, по мнению автора, присущее большевизму «инстинктивное ощущение своей полной немощи в сфере духовного творчества» и «инстинктивное стремление согреть свою эрфуртскую душу горячей кровью пробивающегося национального творчества» (367).

В полемике с Воронским Ф. Степун стремился раскрыть негативное влияние критика на авторское сознание писателя. Он полагал, что Воронский как человек, чувствующий литературу, но в то же время стремящийся подчинить ее живой организм мертвым внешним коммунистическим принципам, не может не лгать. «Мое основное убеждение, что все живое и существенное в современной литературе связано не с положительным советским строительством, не с идеологией коммунизма, а с трагическим и стихийным безумием революции, вызвало... наиболее слабый протест со стороны Воронского. ...Воронский в глубине души даже согласен со мной»⁴, — пишет Ф. Степун. Однако как человек, выполняющий партийное задание, Воронский не может признаться в этих мыслях открыто, и он сознательно идет на предательство по отношению к искусству, считает Ф. Степун.

Такое предательство не может не губить живой процесс творчества: «Он (Воронский — И. С.) работает не в ГПУ, а как-никак в литературе, то есть в такой сфере советского строительства, где совесть не роскошь, а хлеб насущный, то есть не больше, не меньше, как орудие производства» (317). «В сфере служения словом и слову успех и честность неразрывно связаны, — продолжает Ф. Степун. — А потому положение Воронского, как критика, утратившего и совесть, и честность, — окончательно безнадежно».

Ф. Степун уверен, что истинные художники не пойдут по тому пути, который предписывает ему марксистская эстетика, поскольку этот путь противоречит самой свободной, самоуправляемой природе искусства: «Сколько бы господин Воронский ни требовал от советских писателей воспевания «гигантского, положительного коммунистического строительства», советское искусство этого делать не станет, ибо искусство, в отличие от отдельных художников, так же не способно на ложь, как советский коммунизм на творчество» (322). Однако разлагающее влияние лжи, которую несет

критика Воронского, сказывается на текущей литературе, — полагает Ф. Степун. «Пафосом положительного коммунистического строительства испорчен конец «Вириней» Сейфуллиной, конец «Барсуков» Леонова, «Приключения дамы из общества» Шагинян (323). Губительная роль Воронского в современном литературном процессе заключается в том, что критик приучает писателей лгать, — утверждает автор. А «ложь в искусстве — вещь страшная. Раз солжешь за страх, два — за страх, а потом начинаешь лгать и за совесть» (318).

Воронский служит государственной системе поощрения лжи, и потому он выполняет роль «убийцы» русской литературы. Свораченные Воронским молодые писатели начинают продаваться государству, и это страшно: «Самому станет, может быть, даже и хорошо в жизни: и почет, и читатель, и деньги. Ну, а твоему таланту в тебе — очень скоро станет душно и тесно. Уверен, — пишет Степун, — что советские писатели часто думают на эту непонятную господину Воронскому тему. Советская критика в этих раздумьях им не помощница» (318).

Однако и сам Воронский, и его губительное влияние на индивидуальное авторское творчество — явление преходящее, — считает Степун. Большая Литература живет по собственным законам, и ее невозможно ни исказить, ни убить. Большие литературные процессы, включающие в себя вечные шедевры, идут своим путем. Исследователь уверен, что русская литература возродится, и онтологической почвой такого возрождения будет отражение в творческом сознании художника перепаханной революцией жизни: «Только из глубины двуединого чувства неизбывной скорби обо всем происшедшем, но и веры в творческую силу страдания, суда и искупления, только с дна последнего потрясения и изумления перед тем, что «мертвому дано родить бушующее жизнью слово», что и зло творит свое дело во славу добра — возможно, — вероятно, лишь в будущем, — то настоящее, большое искусство, зачатки которого видны уже у современных советских писателей» (324).

Органическая методология критики Ф. Степуна, его онтологический подход к литературе определили понимание творческой субъективности писателя как неразложимой целостности — единой, неделимой, органичной. Поэтому неправомерно, считает Ф. Степун, рассматривать отдельно «форму» и «содержание» литературного явления, — эти две стороны художественного целого объединены духовным существом человека-творца. Литературное произведение цело-

стно в своем духовном содержании, поэтому в нем не может быть хороша форма, но плох смысл, или наоборот, как зачастую происходит в марксистских критических разборах. «Отделять Маяковского-коммуниста от Маяковского-поэта — значит пренебрегать духовным содержанием его стихов»⁵, — утверждал критик. Ф. Степун не принимал и формалистических концепций литературного развития — за полное «пренебрежение духовным содержанием» литературного явления.

Культурологическая концепция литературы Ф. Степуна не была исключительным явлением в развитии русской литературоведческой мысли: она принадлежала к той линии русского литературоведения, в которой личность автора, его творческая субъективность, всегда была центральным, определяющим понятием. Эта литературоведческая линия объединяет А. Дружинина, А. Григорьева, Д. Мережковского, самого Ф. Степуна, а затем М. Бахтина и А. Лосева.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Степун Ф. Мысли о России//Современные записки. 1923. Т. 17. С. 358. (Далее в тексте указаны страницы этого издания.)

² Степун Ф. Рецензия на кн.: Luter Artur. Geschichte der russischen Literature. Leipzig, 1924//Современные записки. 1925. Т. 27. С. 480.

³ Степун Ф. Рецензия на кн.: Бунин И. Мптна любовь//Современные записки. 1925. Т. 27. С. 343.

⁴ Степун Ф. Литературные заметки: (Тонкий и чуткий господин Воронский)//Современные записки. 1925. Т. 26. С. 364. (Далее в тексте указаны страницы этого издания.)

⁵ Степун Ф. Рецензия на кн.: Благонамеренный. Кн. 2-я//Современные записки. 1926. Т. 28. С. 432.

Г. Л. Иванюта

«ИНФАНТИЛЬНЫЙ» МОТИВ В РОМАНЕ Ю. С. СЕМЕНОВА «БРИЛЛИАНТЫ ДЛЯ ДИКТАТУРЫ ПРОЛЕТАРИАТА» (структура и функции)

0. До настоящего момента цикл романов Ю. Семенова, объединенных общим главным героем — Владимировым-Исаевым-Штирлицем, исследовался нами преимущественно

но в диахронном аспекте [5; 6]. Корреляция «эволюции автора» и «пути героя» рассматривалась в свете известной мысли М. М. Бахтина о «борьбе художника за определенный и устойчивый образ героя» как о «в немалой степени борьбе его с самим собой» [1; 10]. Переход к синхронному анализу цикла обусловил обращение к его константным характеристикам и, в первую очередь, к устойчивым мотивным группам, образующим некий инвариантный структурный стержень, пронизывающий все субтексты цикла и обеспечивающий таким образом целостность последнего как структурно-смыслового единства особого порядка. Такую инвариантную структуру можно было бы назвать семантической доминантой, если оттолкнуться от жесткой методологии Б. И. Ярхо [25] и использовать данный термин как синонимичный «подтексту» (в трактовке Б. О. Кормана [9, с. 181] и Т. И. Сильман [13]) и «устойчивому сюжетному мотиву» (в терминах Л. М. Цилевича [20, с. 9]).

Искомый объект при этом будет представлять собой «элементарную семантическую структуру, образованную связью между узлами» [14, с. 86—87; см. также 15, с. 10], сообщая тексту дополнительную — парадигматическую — связность¹.

Подчеркивая значимость отношений такого рода в тексте, Ю. М. Лотман писал: «Если какая-либо деталь повторяется не в двух, а в большем числе случаев, возникает ритмический ряд, который, являясь мощным средством смысловой насыщенности, одновременно скрепляет отдельные кадры в единый ряд. <...> Индивидуальные ассоциации, скрытые в глубине сознания поэта, выступают в форме «постоянно повторяющихся образов», которыми поэт как бы «проговаривается»². Но с точки зрения аудитории эти самые повторы скрепляют разнородный материал в единый текст» [10, с. 45].

Итак, вопрос о целостности индивидуальной художественной системы — это в немалой степени вопрос о том, что проговаривает и о чем проговаривается автор на протяжении каждого из составляющих ее текстов. Ставя этот вопрос на материале несколько меньшего объема — подсистеме цикла о Штирлице, — мы столкнулись с наличием мощного пласта «инфантильной» семантики, так или иначе охватывающего все сюжетные уровни.

Полученный результат представляется закономерным в свете того, что мы уже знаем о том типе культуры, к которому принадлежит исследуемая система. Если А. Эткинд в

своей истории психоанализа в России отмечает «особый, свойственный культуре 20-х годов (то есть, кстати говоря, времени действия трех первых и наиболее репрезентативных произведений цикла — Г. И.) интерес к детству» [24, с. 223], то Е. А. Добренко постулирует «детскость» уже как «родовую черту тоталитарной культуры» [3, с. 166]³.

Скромный объем настоящей публикации ограничил изложение двумя задачами: 1) описать проявления «инфантильного» мотива в пределах одного субтекста цикла; 2) попытаться концептуализировать его хотя бы в первом приближении. Выбор непосредственного материала для анализа обусловлен структурной ролью открывающего цикл романа «Бриллианты для диктатуры пролетариата» (далее БДП) — ролью своего рода камертона, феномен которой родствен, по-видимому, «феномену первой фразы» [11]. Текст романа цитируется по изданию [12] с указанием в скобках номера страницы. Выделения во всех цитатах принадлежат нам.

1. АТРИБУЦИЯ ПЕРСОНАЖАМ ИНФАНТИЛЬНЫХ ПРИЗНАКОВ. Каждый из героев БДП связан с миром детства множеством черт-признаков, дающих о себе знать с первых страниц романа: «изнеженный парнишка» (15) Белов просит «дяденьку» (о неслучайности этого обращения свидетельствует его повторение на с. 14) Волобуева не стрелять (13), постоянно ссылается на авторитет «взрослых»: «Так мне ж это взрослые говорили» (99).

Сцена ареста неудачливого расхитителя Белова, открывающая криминальную линию сюжета, происходит на фоне народной трагедии, в описании которой опять-таки преобладает «инфантильная» тема. Ср. «Дверь милиции растворилась, и... милиционер ввел двух женщин-нищенок с **грудными детьми**. **Мальчишка** и **девчонка** лет пяти держались за юбки женщин. А **паренек** лет десяти юрко вырывался из милицейской сухой руки. <...>—Ну чего? — спросил Волобуев. — Что случилось, Лапшин? — С Поволжья оне, а **мальчишка** по карманам шарит... <...> — Ах, гадюка, гадюка, — горько сказала одна из женщин, черная, простоволосая, — сам небось хлеб жрешь, а у меня в цицке молока нет, вон **дитя** угасает. <...> Вот **Николашка** и шарит за бумажками-то, братьев своих да сестер спасаючи. — Пусти **мальчонку**, Лапшин... <...> Он [Волобуев] выдвинул ящик стола, достал черствый ломоть хлеба, отломил половину и протянул **мальчишке**. <...>» (13) (мотив мертвого ребенка

несет в БДП ту же смысловую нагрузку, что и в романе «Пароль не нужен», см. [8]).

Руководствуясь сказанным выше, проследим основные узлы «инфантильного» сюжета.

1.1. Обращаясь к Воронцову, Анна Викторовна использует «маленькое имя» Митя (ср. также демиинутивныи имена связанных с ней налетчиков: Фаддейка, Ленька, Олежек). Об инфантильности разбойничьего топоса свидетельствует и слюнявое лицо «высокого парня» (91).

1.2. «Худенькая девочка» (108) Нина Кривошсина «стала целовать Владимира Александровича быстрыми, детскими поцелуями» (113). Ср. несколькими страницами позже: «Нина вдруг заплакала... слезы льются, как от самой тяжелой детской обиды» (179); Владимиров-старший «никогда не мог делать того, во что он не верил — по-детски, наивно, но до конца» (245); Исаева «вели» два мальчика, видимо, студенты» (117); Дольман-Гротте «еще пять лет назад находил ... на чердаке куклы матушки» (119). «А теперь я перерыл весь чердак и кукол не нашел» (119). (Ср.: «Здесь была та милая Верина неряшливость, которая подчас раздражала его [Воронцова]... а в отъезде, вспоминая, он видел в этой несколько даже детской неряшливости нечто прелестное, шедшее от игры в куклы...» (84). Вообще говоря, кукла в предметном мире БДП становится смысловой вещью (по Ю. Н. Тынянову). Находясь на пересечении «взрослого» и «детского» семантических полей, она приобретает амбивалентное значение: с одной стороны, кукла атрибутируется персонажам романа в качестве признака инфантильности, с другой — используется сугубо во «взрослом», прикладном значении (куклы служат тайником для транспортировки бриллиантов через границу).

1.3. «Шелехес слушал Владимира зачарованно, по-детски, чуть даже приоткрыв рот» (177); «Отвечал Пожамчи сразу же, почти не думая, словно отличный ученик, привыкший изумлять педагога...» (193); «Это купят мальчишки из Латинского квартала...» (238), — говорит издатель Ив Карра об одном из направлений своей деятельности; ср. задачу Осипа Шелехеса — «детям учебники напечатать» (108); «Связником оказался молоденький паренек» (227) и т. д.

1.4. Не менее красноречивы сексуальные пристрастия героев. «Напился он [Левицкий] в тот вечер до остекленения, взял девочку — маленький огрызок, под гимназисточку работала, промучился с ней до утра...» (72).

1.5. Наконец, инфантильный мотив может вводиться на фреузологическом уровне. Ср.: [Дзержинский] — Бросьте козырять своей кровью. Мать не подсчитывает кровь, пролитую при рождении **ребенка**» (243—244). Или: «У меня есть племянница, — заметил Неуманн, — она еще совсем маленькая. Когда мы с ней гуляем и она недовольна моим замечанием, она всегда говорит мне: «Неверно сказку сказываешь». Неверно сказку сказываете, Никандров» (150).

Атрибутирование персонажам тех или иных инфантильных черт служит индуктивной предпосылкой для надындивидуальных обобщений: например, от «детской прелести» глаз Лиды Боссэ — к выводу Исаева о том, что «каждый мужчина... обязательно ищет в женщине **ребенка**» (132). Отсюда — широкое использование инфантильного кода для отображения исторических процессов. Ср.: повествователь: «а теперь мужик правит государством: ну как ему не проявить свое глубокое внутреннее детство...» (82); Никандров о революции: «разрушение уповательно — вспомните игры **детей**» (51) — и он же в разговоре с Пожамчи: «О себе забыли, упиваясь минутой власти, так о **детях** бы подумали» (31); Ленин: «Госбанк и вся его работа = нуль, хуже нуля, самообольщение новой бюрократической **погремушкой**» (212). Таким образом в романе создается обобщенный образ инфантильного пространства [будь то «площадь... вся в голосах мальчишек — продавцов газет» (186) или страна, охраняемая «**мальчишкой**»-пограничником (29)], находящий отражение даже в агентурных сводках: «После этого из квартиры выходил **ребенок** лет семи (женского пола). **Ребенок** играл в «дым-огонь» во дворе и никаких связей со взрослыми не имел» (183). (Ср. также: «**Детская** мания парламентаризма, обрушившаяся на всю Россию...» — журналист Поль Надо (6); «Сейчас модно бранить Россию и пугать ею **детей**», — приват-доцент Куравлев (121).

2. **ДЕТЕРМИНИРОВАННОСТЬ АКТУАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ ПЕРСОНАЖА ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ ДЕТСТВА.** Поведение персонажа оказывается детерминировано впечатлениями, полученными в детстве «...Воронцов боялся, когда так храпели, — кучер пугал его в **детстве**» (91), Морковец «с **пацанства** терпеть не мог любимчиков» (160); Калганов «был непьющим <...< в **детстве** его напоил отец, и он два дня лежал при смерти...» (217); Тернопольченко «сколько себя в **детстве** помнил, всегда о смерти думал»; Владимир-старший не может «понять, что случилось с Севой. Он стал <...> сух, черств... Он был такой — он отдавал

последний кусок хлеба любому дворовому мальчишке... — За это, между прочим, дворовые ребята его били, — возразил Игорь Александрович. — Он сделал выводы... Он не хочет, чтобы его били за доброту...» (61).

В связи с этим закономерными представляются многочисленные попытки персонажей романа индуцировать некоторую универсальную концепцию, регламентирующую статус человека относительно предшествующих и последующих поколений. Ср. монолог Дзержинского: «Родители Шелехеса имели крохотный извоз на Волыни. <...> Пожамчи — дворник, у бар на праздники получал целковый и сына тому учил. Кропотов. Сын раба. То бишь крепостного. Ему сейчас семьдесят, значит, и его самого барин порол на конюшне, и отца мог пороть на его глазах, и мать. <...> Газарян — сын тифлисского извозчика. Отец Прохорова начинал с лакея: «Поддай, прими, пошел вон!». И Прохоров ему помогал до тринадцати лет. <...> Люди помнят нищету — причем особо обостренно ее помнят люди, лишенные общественной идеи. <...> До тех пор, пока будет нищета, люди, выбившиеся из нее, станут делать все, что только в их силах... чтобы гарантировать себя и детей от того ужаса, который они так страшно помнят сызмальства. Поворосите память: самые четкие воспоминания у вас остались с времен детства? — Нет, — возразил Бокий. — Каторга. — Ничего подобного, — досадливо поморщился Дзержинский. — Что вам дороже: лицо отца; луг, который вы увидели первый раз в жизни; ряженные на святках; горе вашей мамы, когда вас нечем было кормить, или жандармская рожка в камере следователя?» (186). С другой стороны, ср.: «[Уборевич] — Ты знаешь, кто были родители Чичерина? <...> Дворяне! Крупнейшие землевладельцы. А кто родитель Дзержинского? Помещик. <...> А Тухачевский? Офицер. А мой отец? Наша революция будет чем дальше, тем больше притягивать к себе разных людей» (108).

В кажущемся противоречии этих двух высказываний дает о себе знать базисная для сюжета БДП оппозиция людей, «лишенных общественной идеи», и людей, «притягиваемых революцией». Обретение «общественной идеи» возможно лишь, как явствует из процитированного, через разрыв с инфантильным миром, через освобождение от детерминирующего влияния отца, через эдипальность. «Итак, эдипальность — выход из рода, т. е. из биологического существования. Оно знаменует собой второе рождение ребенка, заново появляющегося на свет в роли человека», — отмеча-

ет И. П. Смирнов [16, с. 10]. «Второе рождение» как своего рода социальную инициацию, могут переживать и «лишние общественной идеи» персонажи. для которых выход из родовой среды, как правило, равносильен смерти. Так, Ульянов Калганов, по его собственным словам, «рвет пуповину», когда сжигает свой дом и начинает партизанскую войну с Советской властью, приводящую его к гибели.

3. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ИНФАНТИЛЬНОГО МОТИВА В СОСТАВЕ СЕМАНТИЧЕСКИХ КОМПЛЕКСОВ БОЛЬШЕГО ОБЪЕМА: ЭДИП. Как показал И. П. Смирнов, революционная борьба для носителя эдипальности — способ «легитимировать свою склонность к отцеубийству» [16; 15]. В этой связи симптоматично, что отношения отцов и детей носят в БДП очевидно отмеченный характер. В художественном мире Семенова сын «отвечает» за отца и *vice versa*. Так, доказательство честности Альского для Бокия неразрывно связано с тем, что «у него сын от язвы погибает — три года мальчишке...» (196; Морковец «питал неприязнь к Всеволоду Владимирову, основываясь на данных, собранных против его отца» (243); и наоборот: «<...> вы ему [Владимирову-старшему] верите?» «—Я не знаю, что из Москвы ответят... Если скажут, что им известно о его сыне... Если скажут, что он не скрывал этого...» (112) — и далее: «[Владимиров-старший] — Я отвык от того, чтобы «проверяться», поскольку мой сын работает у Дзержинского и мне, видимо, верят» (113). Ср. «[Бленер] — Мой брат, отец троих детей, застрелился...» (10); «[Куравлев] — У меня ведь трое детей, жена и ни копейки денег на дорогу» (122); а также издевательское «сын Маркса» (105) (о Тернопольченко) и ироническое в устах материалиста Владимиров-старшего «бог мстит сынам своим» (110). На протяжении короткой встречи с женой мысли Воронцова сосредоточены на детях: «—Где дети?» <...> — Дети похожи на меня? <...> Воронцов долго разглядывал лица детей <...> — С кем бы я ни был, у меня есть дети. Надеюсь, они помнят, что их отца зовут Виктор Воронцов? <...> — Дети знают своего нового родителя?» (84). Примечательно, что Вера, сопоставляя двух мужчин, не может выйти за пределы инфантильной топики: «увидев Воронцова, она поняла, что... все эти годы ждала лишь его одного, а сейчас должен прийти Андрей... и будет подробно рассказывать... как виделся со своей дочкой в квартире у дяди Натана. <...>» (85). Ср. упоминание в письме Воронцова к жене о купании детей (125). Исаев в качестве последнего

аргумента в споре с Шороховым обращается к его отцовскому опыту (230), спор Евпланова с Карповым о судьбе России вращается вокруг детей и внуков последнего (200—201) и т. д.

Проявления «эдипова комплекса» в тексте не исчерпываются идейным противостоянием отца и сына Владимировых, проходящим через весь роман (см., в частности, с. 60—63 и 75—76). Анализируя закономерности развертывания фабулы, обнаруживаем в подоплеке событий все ту же архетипическую противопоставленность отца и сына. Так, принципиальный Тернопольченко отправляет умирающим от голода родителям лишь «две свои зарплаты» (95) и в связи с этим получает от отца укоризненное письмо. Зная об этом, отец Белова, чтобы спасти сына, присылает к Тернопольченко Прохорова с предложением взятки. Арестованный, Прохоров кончат с собой, ссылаясь на то, что жизнь ему «мерзостна и сынишке будет в тягость» (103). Концентрированное выражение эдипальности в БДП находит в сюжетной парадигме отцеубийства, как непосредственного, так и субститутивного. Лида Боссэ застрелила отчима (225); Федор Шелехес обрекает на смерть своего брата, который был ему «за отца» (228); вина Владимирова в смерти отца имплицитно задана их идейным противостоянием и эксплицирована во сне о докторе Тумаркине: «Если бы вы не просили отца приехать, — говорил Тумаркин, — он бы прожил на две недели дольше. Из-за того, что он поднялся к вам на день рождения, язва дала прободение...» (226). В соответствии с амбивалентностью отношений «отцов» и «детей» Яков Шелехес крадет «треклятые камушки», на которые должен закупаться «хлеб для умирающих детей». «Вы ж сами отец...» — напоминает ему Бокий (214). Отчим Лиды Боссэ убит, по сути, за злоупотребление отцовскими прерогативами: «Он велел наказать розгами человека...» (225).

4. КОМПЕНСИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ИНФАНТИЛЬНОГО МИРА. Для неэдипальных персонажей погружение в мир детства — одна из форм преодоления деонтологизации, которой подвергается бытие, другими словами, форма отрицания отрицания. «Тексту, который отрицает даже идею отрицания, неизвестна никакая иная ценность, кроме биологического существования, кроме продолжительности родовой жизни» [17, с. 77]. Коррелят этой мысли И. П. Смирнова находим в одной из ранних работ М. М. Бахтина: «Кажется, словно люди этих эпох хотят уйти из ставшей для них неудобной и холодной атмосферы истории и ук-

рыться в органическую теплоту животной стороны жизни» [2, с. 8]. «<...>Как жесток этот страшный мир. Какие мы все маленькие. Беззащитные», — говорит одна из героинь романа, Оленецкая (123). Актуализация инфантильного сюжета синхронизируется, как правило, с кризисной ситуацией в жизни героя, грозящей ему арестом и/или смертью. Ср. возвращение Воронцова в Москву: «И так стало сладостно, как бывало в раннем, таком невозможно-счастливым детстве, когда маменька приходила к нему и он зарывался головой в ее колени, и ее длинные пальцы нежно гладили его ломкую, тоненькую шею, и пахло от маменьки апельсиновым вареньем и горькими духами...» (82); примечательно, что бегство Воронцова, завершающее череду его московских приключений, также отмечено «материнской» сценой: «Сынок, — услышал он тихий шепот старухи с нижней полки. <...>Ты чего, сынок? Не убивайся, не надо. <...>Воронцов нашел руку старухи и прижался к ней губами, лбом, слезами и замер так, только дрожь била спину и остро болело в левом виске...» (205); Анна Викторовна незадолго до смерти вспоминает, как ее «няня катала на санях» (199); Ленька-кривой перед смертью «ощутил запах гари — как в детстве, когда жгли серу со спичек в подвале на Бронной» (202). Неуманн «долго... прислушивался к капели, и она отнесла его в детство... он вспомнил мать, ее доброе лицо и вдруг отмстил для себя, что в детстве была совсем другая, особая тишина — спокойная и безмятежная. «Ради мамочки, — подумал Неуманн, ради этой святой женщины я должен решить для себя, как мне быть дальше.»» (174) и т. д.

5. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ИНФАНТИЛЬНОГО И ОНЕЙРИЧЕСКОГО МОТИВОВ. Инфантильность может манифестироваться в снах персонажей. Так, в упоминавшемся сне Владимирова доктора Тумаркина сменяет дядька Илья, подробно рассказывающий о том, как он «вчера ходил с девочками на ярмарку... там карусель большая» (226); Лиде Боссэ «во сне дети сняты с оборочками и в панталончиках» (135). Фабульная немотивированность приведенных фрагментов акцентирует их значимость как своего рода ссмиотических «окон»-мифопоэтических механизмов, подключающих текст к структурам «коллективного бессознательного». Так же как и инфантильный хронотоп, хронотоп сна выполняет компенсирующие (спасительные) функции. Попавший в критическое положение герой во сне возвращается в детство, где и находит путь к подлинному/мнимому спасению. Ср. сон, который видит Пожамчи перед допросом:

«на краешек кровати присла тетушка и, тихонько поглаживая его по плечам и мокрой шее, говорила: «Николашка, Николашка, дурачок! Ты этому злодею-то, который тебя давеча опрашивал, скажи, что камни купил по случаю на базаре у несмышлениша-беспризорника...»» (208). Здесь важно обратить внимание на характерное удвоение мотива: возвращаясь во сне в мир детства, «дурачок» Пожамчи получает там инфантильного двойника — «несмышлениша-беспризорника», принимающего на себя вину персонажа. Противоположный случай представляет собой ситуация, когда с сновидением ассоциируется персонаж враждебный, например, угрожающий герою разоблачением. Ср. встречу Воронцова с бывшим лакеем: «Это судьба, — подумал он [Воронцов]. — Мне в детстве такие старики снились перед единицей в гимназии» (87) (ср. у того же Воронцова: «Леня, скажи мне, как в детстве доброму старику на исповеди...» (43). В обоих случаях преодоление критической ситуации осуществляется как неразличение сна и действительности, снятие базовых оппозиций сознания, «возвращение» в стихию мифа.

В контексте сказанного не кажется случайным, например, нежелание Неуманна признавать реальность происшедших с ним событий [«И он затаился, уговаривая себя, что все происшедшее на Пэрэл — дикий, глупый сон, что в общем-то все это ему пригрезилось и что жизнь должна идти так, как шла раньше» (173)], или утрата Воронцовым способности различать иллюзию и реальность («И эта невольная и постепенная аберрация лжи и правды сыграла с ним [Воронцовым] злую шутку, он поехал в Москву, по-настоящему веруя, что там сможет опереться на своих верных людей. <...> Ему уже было трудно отделять правду от лжи...» (81).

Субституты мифологического — состояние сна и возвращение в мир детства становятся в БДП убежищем для сознания частного человека, вытесняемого из реального исторического времени хаосом социальных катаклизмов, с одной стороны, и сменяющей его античеловеческой упорядоченностью тоталитарного режима — с другой⁴.

6. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. ПОРОЖДЕНИЕ ОМОНИМИИ. Сделанные выше выводы, идущие вразрез с традиционным восприятием романов Семснова, заставляют подвергнуть сомнению гомогенность фундирующих текст принципов мироотношения.

Можно предположить, что исходная установка писателя, задумавшего БДП как апологию революционнн, в процессе текстопорождения подверглась (возможно, неосознанно для самого писателя) корректировке, и развертывающийся в тексте инфантильный миф придал авторскому восприятию истории неожиданное — и весьма далекое от апологии — измерение. Такого рода трансформация не является для советской литературы на любом этапе ее развития чем-то особенным (об «искусстве приспособления» и порождении «гибридных» текстов в подцензурной русской литературе XX века убедительно пишет, в частности, А. К. Жолковский [4]). Не имея здесь возможности подробно рассмотреть БДП в типологической перспективе, сошлемся лишь на авторитетное мнение Ю. К. Щеглова, отметившего в своем исследовании о романах Ильфа и Петрова и инфантильность «лучших людей» [22, с. 15], и роль сна как «последнего прибежища людей, взыскующих свободы в условиях государственного контроля над умами» [22, с. 477], и наличие субъектных сфер, «выпадающих» из генеральной авторской стратегии: «Однако, сколь бы ни были данные лица лишены авторитетности в социальном и персональном плане, в их реакции на тоталитарные неудобства неизбежно звучит стихийный здравый смысл «каждого человека», который нельзя полностью сбросить со счетов. Представленный в их жалобах уровень интерпретации и оценки последствий революции, идущий из глубин «косной» человеческой натуры, сохраняет свою элементарную притягательность. Его невозможно устранить, а можно лишь вытеснить и перекрыть другим, более высоким и сознательным взглядом на вещи. Это и делают соавторы, однако возможность видеть в советской системе вызов естеству и разуму все же остается» [22, с. 15]. Если в описанной Ю. К. Щегловым схеме разноприродные субъектные сферы ориентированы друг относительно друга иерархически и соотносятся по принципу пересечения, то в романах Семенова они находятся в отношениях исключения (соподчинения), участвуя в формировании области значений формального (речевого) субъекта на конкурентных началах, вмняя последнему два непересекающихся содержательных плана и образуя случаи субъектной омонимии (более подробно об этом мы писали на материале другого романа Семенова — «Пароль не нужен» [7]). Таким образом, проблема расподобления омонимичных субъектов становится для исследования романов Семенова ос-

новой, непосредственно смыкаясь с проблемой авторской идентичности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О парадигматической связности в художественном тексте подробнее см. у Е. Фаринно [18].
- ² Ср. понятие оговорки у Фрейда [19].
- ³ Ср. также наблюдения М. Чудаковой [21].
- ⁴ Ср. выдвинутую М. Элнаде [21, 128 и др.] концепцию мифотворчества как преодоления «ужаса истории».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//Эстетика словесного творчества. М., 1986.
2. Волошинов В. Н. Фрейдизм. М., 1993. (Бахтин под маской. Маска первая.)
3. Добренко Е. Все лучшее — детям (тоталитарная культура и мир детства)//Wiener Slawistischer Almanach (1992). В. 29. S. 159—174.
4. Жолковский А. К. Блуждающие сны: (Из истории русского модернизма). М., 1992.
5. Иванюта Г. Л. Эволюция автора и путь героя в романах Ю. С. Семенова о Штирлице//Вест. Удм. ун-та. 1991. № 2.
6. Иванюта Г. Л. К вопросу о динамике авторских принципов моделирования действительности в цикле Ю. Семенова о Штирлице (в печати)
7. Иванюта Г. Л. Проблема авторской позиции в романе Ю. Семенова «Пароль не нужен». Статья первая//Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993.
8. Иванюта Г. Л. Проблема авторской позиции в романе Ю. Семенова «Пароль не нужен». Статья вторая//Кормановские чтения. Ижевск, 1994. Вып. 1.
9. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
10. Лотман Ю. М. Природа киноповествования//Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 42—53.
11. Орлов Е. Феномен первой фразы//Материалы XXVI науч. студ. конф. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971. С. 92—94.
12. Семенов Ю. С. Бриллианты для диктатуры пролетариата//Бриллианты для диктатуры пролетариата. Кишинев, 1986.
13. Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление//Филологические науки. 1969. № 1.
14. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
15. Смирнов И. П. Порождение интертекста: (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)-(Wiener Slawistischer Almanach). Wien, 1985. Sonderband 17.
16. Смирнов И. П. Эдип Фрейда и Эдип реалистов//Wiener Slawistischer Almanach. 1991. В. 28.

17. Смирнов И. П. Нигилизм, антинигилизм и «Бесы» Достоевского// Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium. Rodopi, 1993.

18. Faugno Jerzy. Введение в литературоведение. Wydanie ii poszerzone i zmienione. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa, 1991.

19. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1990.

20. Цилевич Л. М. О проблеме сюжетно-композиционного единства// Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

21. Чудакова М. «Сквозь звезды к терниям»//Новый мир. 1990. № 4.

22. Шеглов Ю. К. Романы И. Ильфа и Е. Петрова//Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1990. Sonderband 26 (1).

23. Элиаде М. Космос и история. М., 1987.

24. Эткинд А. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб., 1993.

25. Ярхо Б. И. Нахождение доминанты в тексте//Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. [Вып.] 1. С. 64—65.

Ю. Н. Серго

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗА Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «СВОЙ КРУГ»

Интерес к вопросу о жанровой специфике рассказа «Свой круг» объясняется тем, что в данном тексте идея жанра призвана, на наш взгляд, решить особую художественную задачу. Как правило, в современной литературе позиции автора и героя оказываются максимально сближены, практически неотделимы друг от друга (см. работы Г. Белой, М. Эпштейна и др.). С помощью анализа жанровой специфики мы хотели бы внести некоторые уточнения в вопрос о соотношении авторской позиции и мироотношения рассказчицы.

Начнем с того, что, с нашей точки зрения, рассказ этот делится на две части. Первая часть представляет собой как бы конспект романа, ибо перед нами проходят в «свернутом» виде судьбы всех героев. Если «развернуть» образы, обнаружатся некоторые совпадения с классической литературой, что, разумеется, не случайно, ибо автору важно подчеркнуть «вторичность» своих героев, связанную с отсутствием у них собственной системы ценностей: Серж — романтический образ «лишнего человека», неудавшийся положительный герой (князь Мышкин); Мариша — тургеневская девушка и Настасья Филипповна, она относится к любимо-

му человеку как к святому («Серж — хрустальный стакан»). Соединение в одном образе героев разных писателей парадоксально лишь на первый взгляд, так как сама форма сжатого конспекта судьбы героя предполагает возможность ее разворота в любую сторону. Самобытной в этой системе сознаний оказывается лишь рассказчица, которая в своем мироотношении следует за точкой зрения автора, что заставляет ее отделять литературный штамп от реалий жизни. Важным также является то обстоятельство, что у рассказчицы нет имени, как у концепированного автора.

На фоне реальной культурно-исторической ситуации («капичник», «академик Фрам», «академик Ливанович»; «...прокатились чешские, польские, китайские, румынские или югославские события...») «литературность» персонажей и театральность их страстей (бонвиванство Жоры, благотворительность Мариши, претензии на высшую духовность со стороны Сержа — «...все опять в шоке: бросил карьеру ради воли и свободы...») могут рассматриваться как некое драматическое действо. Драма времени не соотносится с драмой, которую разыгрывают герои, только на первый взгляд, ведь театральное сознание героев порождено именно временем. Не в силах читать драму времени, герои пытаются разыграть свою, используя для этого упрощенный, сниженный вариант системы ценностей классической литературы. В соотношении с этим вариантом распределены все роли в «своем кругу»: Мариша — «любимая женщина», рассказчица — «нелюбимая женщина», «злодейка», в соответствии со своей ролью она и получает наказание; Серж — «неприкосновенность, наша гордость и величина»; Андрей — «отщепенец»; Жора — ловелас. Все герои, кроме рассказчицы, давно привыкли к этим ампулам и не желают различать за ними истинную сущность друг друга. Заданной самими героями оказывается и сквозная тема драмы, которая разыгрывается, бесконечно повторяясь: любовь всех персонажей мужского пола к Марише и всех персонажей женского пола к Сержу. Итак, если при оценке героев автор отдает предпочтение пародии на жанр романа, то в мироотношении персонажей гораздо большее место занимает драма, этот жанр даст им иллюзию противостояния жизни в эпоху застоя. Серж и Мариша ощущают себя в драме центральными персонажами.

Рассказчица в первой части повествования держится в тени, прочие герои воспринимают ее как второстепенный персонаж, восприятие ею своих друзей не ограничивается

рамками роли (так, например, она понимает, что Серж бросил карьеру не ради воли и свободы). В сознании рассказчицы драма героев существует в большей степени как список действующих лиц и их крайние характеристики: «Значит, в начале было так: Серж с Маришей, их дочь за стеной, я тут сбоку припека, мой муж Коля — верный, преданный друг Сержа; Андрей-сгукач сначала с женой, Анютой, потом с разными другими женщинами, потом с постоянной Надей; дальше Жора — еврей наполовину по матери, о чем никто никогда не заикался как о каком-то пороке... Дальше: с нами всегда была Таня, валькирия метр восемьдесят росту... Тут же была Ленка Марчукайте, девка очень красивая, бюст пятого размера, волосы длинные русые, экспортный вариант, двадцать лет»¹.

Драма рассказчицы еще на началась — последняя фигурирует большей частью в роли зрителя, который не обращает внимания на эффектные сцены, у него своя трактовка пьесы: «До того ли мне было, что Алеша мочится в постель и что Коля его ударил? Передо мной открылись новые горизонты, не скажу какие...» (27). О различном восприятии событий героями и рассказчицей свидетельствует наличие двух развязок первой части рассказа. Для героев развязка драмы — развод Сержа и Мариши. Для рассказчицы же итогом оказывается смерть Маришного отца, которую героиня осмысляет как пример неудачного, недейственного выступления актера: «Маришин отец выпил, **безрезультатно** наговорил бог знает чего и **безрезультатно** погиб под машиной тут же у порога дочернего дома на самой улице Ступиной, в тихое вечернее время в полдесятого» (25). Ключевым словом здесь будет слово «безрезультатно» — рассказчица готовится к собственной драме, ей важно, чтобы режиссура и игра не были безрезультатны (для этого героиня жертвует жанром и собственным мироотношением).

Вторая часть рассказа построена по драматическому принципу. Об этом говорит и преобладание диалога в тексте (в первой части он почти отсутствовал) и двойная роль рассказчицы, которая становится одновременно и главной героиней спектакля и его режиссером, следящим за каждой мизансценой: «Моя роль была сыграна, дальше сыграл свою роль Серж...» (29).

Авторская концепция разворачивающейся жизни как драмы исходит из того, что героиня отказывается поверить в реальность страшной смерти матери: «И когда нам ее выкатили умершую, вспоротую и кое-как зашитую до подбо-

родка и с этой дырой в животе, я не представляла себе, что такое может произойти с человеком, и начала думать, что это не моя мама, а моя-то мама где-то в другом месте» (25—26).

Картина мира, существующая в сознании рассказчицы, женщины XX века, была построена по принципу научного анализа — действительность должна быть полностью объяснена: «...а я очень умная. То, что не понимаю, того не существует вообще» (14). Привыкшая называть вещи своими именами, практикующая везде и во всем трезвый, «научный» подход, героиня вдруг перестает узнавать окружающую действительность, ибо с истиной, которая открылась ей, она не может жить, не может принять мир. На конфликт между мирозерцанием и миропознанием в жизни человека обратил внимание Ф. Степун: «Один из самых видных гносеологов, профессор Риккерт, парадоксально, но точно сформулировал этот факт в словах «Научное познание мира делает мир неузнаваемым для нас». ...несмотря на нашу твердую, научно обоснованную уверенность, что не солнце (по Птолемею) вертится вокруг земли, но земля (по Копернику) вокруг солнца, мы, стоя на вечерней заре, и поныне видим не коперниковский, а птолемеевский закат: земля недвижна под нашими ногами, а солнце движется на запад и падает за горизонт. ...Живи мы не нашим мирозерцанием, а миропознанием, мы, может быть, уже давно сошли бы с ума или по меньшей мере пришли бы в отчаянье»¹. Миропознание для героини является разрушительным, спасительную роль выполняет мирозерцание, ибо источником гармонии для человека оказывается не то, что он знает, а то, что он видит. К героине эта гармония приходит через постепенную слепоту — наследственную болезнь, от которой умерла ее мать. Не в силах верить своим глазам, героиня начинает слепнуть в прямом и переносном смысле. Она перестает различать контуры жизни, принимая собственный сюжет за реальность. Впрочем, все остальные персонажи «Своего круга» с самого начала довольствуются той картиной мира, которую они сами для себя выстраивают: их мир строится на «психологическом примитивизме», «броской антитезе добродетели и порока», то есть на мелодраматическом принципе². Этот принцип введом не только автору, но и рассказчице, она использует его в своей драме. Рассказчица выступает в роли злодейки, разрушающей, игнорирующей единственную ценность «Своего круга» — святость ребенка: «они все не могли видеть детской крови, они могли

спокойно разрезать друг друга на части, но ребенок, дети для них святое дело» (31). Смысл поведения героини не исчерпывается мелодрамой, здесь мы также можем говорить о проявлении архетипа русского юродства⁴, который сообщает действиям героини более глубокий смысл. Юродивый мыслится как святой, чье призвание заключается не в разрушении, а в обновлении старых ценностей. Поведение юродивого должно служить доброму христианину укором в собственном несовершенстве. Истинный путь заключается в том, чтобы понять, что под маской юродивого скрывается израненная душа, болящая и молящая за всех людей. Но истина остается неузнанной, рассказчицу побивают камнями. «Трагическая неразделенность быта и бытия»⁵ не осознана героями. В юродивой не признана святая, подвижница. Мелодрама побеждает архетип юродства. Рассказчица же продолжает слепнуть, она уже не видит, что вручает судьбу сына не переродившемуся человеку, а прежнему Коле: «Коля, взявший Алешу на руки, уже не тот Коля, который ударил семилетнего ребенка плашмя по лицу...» (31). Героиня видит судьбу сына в мелодраматическом свете, не думая о том, что эффект мелодрамы может оказаться краток: «Алешку будут прятать от меня. Его окружат вниманием. Дольше всех романтически будут любить Алешку Андрей-стукач и его бездетная жена. Таня будет брать Алешку на лето к морю. ...Марша тоже будет любить и жалеть маленького, гнилозубого Алешу, не проявляющего талантов даже в малой степени. И богатый в будущем Жора подкинет от своих щедрот и средств и, глядишь, устроит Алешу в институт» (31). Она уверена, что «...дешево доставшаяся сцена с избивением младенцев дала толчок длинной новой романтической традиции в жизни моего сироты Алеши с его благородными приемными родителями, которые свои интересы забудут, а его интересы будут блюсти» (32).

Таким образом, в итоге и для героини гармонизирующим началом становится то, что она видит («Коля нес Алешу»), а не то, что она знает.

Нельзя сказать, что сознание героини погрузилось в мелодраму, не предприняв попытки обрести катарсис в более высоком жанре. Путешествие рассказчицы в царство мертвых — на кладбище, принесение в жертву собственного сына — все это отголоски античной трагедии. Отдельные символы античной трагедии сохраняют свое значение, как, например, смерть: «...кажется, что все обошлось в конце концов хорошо, покойники лежат хорошо, за них пьют, уб-

раны могилки, воздух свежий, птицы, никто не забыт и ничто не забыто, и у всех так же будет, все пройдет и закончится так же мирно и благополучно, с бумажными цветами, фотографиями на керамике, птичками в воздухе и крашеными яйцами прямо на земле» (27). Говоря о мифологической основе древнегреческой трагедии, О. М. Фрейденберг замечает: «Впустить, принять, или освободить, или похоронить одинаково означало в мифе «спасти», «возродить»»⁶. В мироотношении человека относительно смерти архетип античной трагедии не утратил своего значения, но между идеей человеческой жизни и законами этого жанра связь давно разрушена на всех уровнях: героя, автора, читателя, зрителя: «Ни Бога, ни Судьбы, ни вообще каких бы то ни было потусторонних трансцендентных реальностей просвещенная антропология не знает и не признает. Всякое действие человека, вплоть до преступления, она объявляет результатом пересечения эного ряда причинно-следственных цепей. При таком подходе к человеческой судьбе, естественно, исчезает не только нравственная ответственность героя за свои поступки, но и само понятие судьбы. Сын убивает мать, в последнем счете, с такою же необходимостью, с какою молния расщепляет старый дуб, у которого судьбы нет.

Сменой религиозно-мифического сознания метафизическим и далее метафизического науковедческим объясняется, конечно, и то, что начиная с середины XIX века из всей западноевропейской литературы исчезает трагедия»⁷. Итак, трагедия в современном миропонимании оказывается лишена катарсиса, потому что вместо искупления в ней видится научное обоснование ее неизбежности. Все элементы приведены в систему, несчастье — закон, а не кара богов. Исчезает момент жертвенности и момент искупления.

Мелодрама — «низкий» жанр, не требующий максимального приближения к истине, отражающий мир иллюзий, где такие относительные понятия, как добро, справедливость, благородство, сострадание, становятся абсолютными, в какой-то степени возрождают идею катарсиса. Мелодрама оказывается способна возратить сознание человека к мирозерцанию, спасти от отчаянья и сумасшествия. В рассказе «Свой круг» она выступает как часть мироотношения главной героини, помогая ей у последней черты преобразовать ужас реальности, в которой исчезла граница между добром и злом, в жанровую форму, где эти понятия оказываются четко определены.

В финале рассказа соотношение взгляда автора и рассказчицы выглядит следующим образом. Героиня вновь пытается иронически отстраниться, уверить себя в том, что она всемогущий режиссер: «Так, я все рассчитала, и так оно и будет» (32). Бравада рассказчицы не вызывает чувства протеста у автора, ибо героине незачем знать о своей неправоте. В последнюю фразу рассказа автором вкладывается особый смысл. По существу, истиной оказывается то, что способно дать надежду. Таким образом, в рассказе Л. Петрушевской «Свой круг» эстетика «горькой правды» оказывается вытеснена идеей «высокого обмана», который несет в себе искусство: «Но так лучше — для всех. Я умная, я понимаю».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Петрушевская Л. С. Свой круг. М., 1990. С. 15. (Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.)

² Степун Ф. Кино и театр//Искусство кино. 1992. № 10. С. 58.

³ О мелодраме см. КЛЭ. Т. 4. С. 753—755.

⁴ Об архетипе русского юродства применительно к авторской позиции в творчестве Вен. Ерофеева говорит М. Липовецкий в статье: Апофеоз частиц, или диалоги с хаосом//Знамя. 1992 № 8

⁵ Липовецкий М. Уроки музыки: (о прозе Л. Петрушевской)//Свободы черная работа. Свердловск, 1991. С. 154.

⁶ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 306.

⁷ Степун Ф. Кино и театр//Искусство кино. 1992. № 10. С. 55. Говоря о различии понимания трагедии в разное время, можно также привести цитату из книги О. М. Фрейденберг: «Греческая трагедия вовсе не есть драма катастрофы, то есть какой-то необратимой гибели. Хотя ее содержанием являются испровержения целых родов и гибель героев, но почти каждая трагедия в своем эпилоге уже переходит в противоположную тематику с явно созидательной тенденцией... В мифе смерть есть начало жизни»

Эпилоги греческих трагедий переводят эсхатологические сюжеты в космогонические. Почти каждая трагедия, если только она не часть трилогии, заканчивается основанием новых городов, домов, родов.» (Фрейденберг О. М. Указ. раб. С. 312.)

Л. А. Мироненко

**ВОЛЬТЕР И СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ:
ОТ КАНДИДА К МАЛЕНЬКОМУ ПРИНЦУ,
ОТ СЧАСТЛИВОЙ УТОПИИ К ТРАГИЧЕСКОЙ**

«Ну, если это лучший из миров, то каковы же остальные?»

(Вольтер)

«Все мы — кто смутно, кто яснее — ощущаем: нужно пробудиться к жизни. Но сколько открывается ложных путей...»

(Сент-Экзюпери)

Вольтер и Сент-Экзюпери разведены временем, несходством представлений о мире, несовпадающей ценностной ориентацией, наконец, различием судьбы — человеческой и литературной.

Личность и философия мэтра Просвещения определили силовые линии вольномыслия XVIII века: «Вольтера странное наследство» прочно запечатлелось в культурной памяти не одной только Франции. Все следующие за ним поколения, хоть и с неодинаковой интенсивностью и отношением, переживали идеи «фернейского крикуна» (А. С. Пушкин), примериваясь к вольтерьянству. Энергия его антиклерикальной иропии, яд антитеологической аргументации, обусловливающие бескомпромиссность призыва «Раздавите гадину!», могут восприниматься одобрительно или с негодованием, но обойти их не удается.

Личность и философия Сент-Экзюпери органичны для трагического кризиса гуманизма XX века, слабость которого высветил тоталитаризм различного наполнения, а о кра-

хе возвестили мировые войны и геноцид. Наследие Сент-Экзюпери не столь обширно и не имело такого неоспоримого резонанса, как вольтеровское, что, разумеется, главным критерием в их оценке быть не может. В условиях новых моральных и социальных достоверностей автор «Земли людей», «Цитадели» и «Маленького принца» сформулировал иные, нежели Вольтер, идеи и принципы жизненного поведения. «Одним из ярких выражений ренессанса христианства является благороднейший образ Антуана де Сент-Экзюпери», — написал в письме к биографу и исследователю французского писателя Орасу Велле Александр Любичев¹.

Исходная противоположность двух художников столь очевидна, что не нуждается в дополнительных комментариях. Попытка установить, «кто гениальнее», кто более, а кто менее прав, неблагодарна, да, к счастью, и изначально безнадежна. Конечно, нелегко преодолеть искус предпочтения, но первостепенным является вопрос сугубо литературоведческий — извилистый путь национальной культуры, в котором отражаются и наднациональные, общечеловеческие проблемы. В качестве материала для исследования избраны произведения программные для писателей, отчетливее всего выразившие их философию, их кредо: «Кандид» и «Маленький принц».

Философскую повесть Вольтера «Кандид» (1759) и философскую сказку А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» (1943) разделяют почти два столетия, что само по себе исключает непосредственный диалог писателя XX века с «отцом Кандида» (Пушкин). Однако существует прерывистая линия вольтерьянства и антивольтерьянства, подчас разветвляющаяся, подчас сливающаяся, и сказка Сент-Экзюпери — это словно бы метафизический отклик на проблемы и способ их решения в повести Вольтера. Но «метафизическая перекличка», думается, ограничена только уровнем сугубо философской мысли. Уровень художественного мышления, его анализ обнаруживают гораздо большую близость двух столь непохожих участников диалога.

Правомочность сопоставления мы усматриваем прежде всего в родственности жанров, первый из которых, вольтеровский *conte philosophique*, был предшественником романтического *conte fantastique*, а второй — его, романтического *conte*, последователем и продолжателем.

Самое понятие *conte* (повесть, сказка) в своей полисемии санкционирует синтез сказочного (фантастического) и реального (жизнеподобного). Максимально эту дуалистич-

ность акцентировали романтики в полном соответствии со своим мироощущением и миропониманием. В самой жанровой природе *conte* они увидели воплощение антагонизма романтического абсолюта и неромантической действительности. Далекие от вольтеровского рационализма, именно они были первыми (исключая, разумеется, современников Аруэ) восприимчивыми и испровергателями фернейского философа.

Разные поколения французских романтиков по-разному оценивали личность и творчество великого просветителя, в целом проявляя единодушие в одном: в Вольтере — не всегда справедливо — они видели не созидательное, а разрушительное начало².

Шатобриан в «Гении христианства» прямо формулирует свою цель: «избавить мир от ига шуток Вольтера». В «Рене» и в «Атала», в «Мучениках» картина мира, этические ценности отчетливо антивольтерьянские. Поколение 1830-х проявляет еще большую нетерпимость, видя в философе Просвещения своего врага. На него возлагают вину за нравственную растерянность «детей века», утративших Бога, вольтеровский смех интерпретируют не как свободный, а как сатанинский: «*Singe envoyé par Satan*», Гюго³; «*Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire//Voitige-t-il encor sur tes os décharnés?*» Мюссе; в романе Виньи «Дафнэ» у подножия статуи Юлиана Отступника, тщетно пытавшегося восстановить античный политеизм в эпоху победившего христианства, — смеющийся Вольтер; см. также знаменитую II главу «Исповеди сына века» Мюссе, где вновь появляется демоническая улыбка Вольтера. Таков собирательный портрет философа-просветителя, составленный романтиками. В области же собственно эстетической мысли в глазах романтической поросли он был представителем ненавистного классицизма.

Ничего удивительного в том, что, ведя яростный спор с «классиками», романтики удерживают в памяти поэмы и трагедии Вольтера как *ultima ratio* несостоятельности литературы противников⁴. Но поразительно, что они, ценя Стерна, не заметили «Кандида»! В поэтике этой повести многое могло бы понравиться и Альфреду де Мюссе, и Теофилю Готье, да и самому мэтру Виктору Гюго. Н. Я. Берковский прав, когда называет Вольтера «одним из ближайших предшественников романтической иронии»⁵. Игровая установка трагестирования оскостеневших форм предшествующей и современной литературы, фабульно-композиционных стандартов, парадоксальность сюжетных ходов в «Кандиде»

были бы близки романтическим опытам. Разумеется, речь не идет о тождественности эксперимента. Новалис, живущий по другую сторону Рейна и потому свободный от французских пристрастий, чутко уловил и родственную природу «Кандида», и его несовместимость с романтической безграничностью, романтическим космосом. «Вольтер, — пишет он, — один из величайших поэтов, которые когда-либо существовали. Его Кандид — это его Одиссея. Жаль, что мир его заключался в парижском будуаре. Отличайся он меньшим личным и национальным тщеславием, он был бы чем-либо значительно большим»⁶. Конечно, в досаде упомянутый йенским кружковцем парижский будуар — явная гипербола, как и упрек в тщеславии, но рационалистическую линейность, геометризм художественного мира Вольтера создатель «Генриха фон Офтердингена» чувствует остро.

В постромантические времена, естественно, столь непосредственной, личной реакции на Вольтера уже не наблюдается, но в снятом виде «вольтерьянство» и «антивольтерьянство» длится и доныне. Достаточно упомянуть хотя бы Франса и Веркора, с одной стороны, и Бурже и Ф. Мориака — с другой.

Диалог Сент-Экзюпери с Вольтером много сложнее, неувловимее, чем у романтиков. Он опосредован художественно-философской, социокультурной ситуацией XX века и, в частности, трагизмом военной поры, до предела обострившей вопросы человеческого существования — *la condition humaine*, по новой терминологии эпохи.

В немалой степени сходству двух произведений способствовал самый жанр. Легко заметить жанровую переключку: сказочное, соединяющееся с жизнеподобным; ирония, порожденная свободной формой повествования; игровое начало, пронизывающее и «Кандида», и «Маленького принца», и т. д. Анализ стилевых форм также подсказывает соотвѣтствия — вплоть до слышимого в сказке Сент-Экзюпери эха ориентализма, столь популярного в вольтеровскую эпоху и почти неперемѣнного в «Философских повестях». Сюжетно-композиционный строй, в основе которого путешествие героя, «воспитываемого» дорогой жизни, постигающего сокровенные истины, тоже дают возможность для сопоставлений. Могут показаться случайными совпадениями барашек Маленького принца и бараны Кандида, вывезенные им из Эльдorado; сад (огород)⁷, который намеревается возделывать Кандид, и сад Маленького принца с его единственной розой, ради которой он отвергает сад с пятью тысячами цве-

тов. Однако в бездонном контексте страстной, хоть и скрытой проповеди Сент-Экзюпери эти аналоги, столь различно истолкованные философом-рационалистом и погибшим в войну писателем, получают оправдание и свидетельство своей неслучайности. Вместе с тем все очевидные художественные параллели внутренне дискуссионны, противоположны по заложенному в них смыслу, противостоят друг другу, как «Генрих фон Офтердинген» «Вильгельму Мейстеру».

Сент-Экзюпери максимально учел уроки символического стиля романтиков, вплоть до вкуса последних к средневековому аллегоризму — «Роман о Розе» и «Роман о Лисе» своеобразно отозвались в сложной партитуре «Маленького принца». На ином уровне, в иной обстановке он подхватывает — трудно сказать, сознательно ли — спор с Вольтером, начатый еще Шатобрианом. Разумеется, Сент-Экзюпери ведет этот спор не во славу католической церкви, имел иные основания.

Впитав опыт предшествующей романтической культуры, Сент-Экзюпери, однако, создает не фантастическую, а философскую сказку, в которой есть и притчевое назидательное начало, хоть и выраженное с деликатной тактичностью⁸. В этом отношении «Маленький принц» обретает еще одну точку соприкосновения с «Кандидом», которого Арнольд Кеттл называет «назидательной притчей»⁹.

Оба писателя выдвигают в центр наивного, простодушного героя, хотя смысл наивности в произведениях противоположен. Кандид — взрослый, и движется он в сторону дальнейшего повзреления, преодолевая доверчивую наивность. Простодушие — этап, который следует пройти. Структура образа Маленького принца много сложнее. Истоки этого образа — и в романтической эстетизации детства («Ребенок взрослому отец», Вордсворт), и, конечно, в истинах Нового Завета: «Будьте, как дети...» Наивность — форма мудрости, которую следует постичь. Евангельский подтекст, но без какой бы то ни было мистики, то и дело дает себя почувствовать в сказке Сент-Экзюпери. Он и в символике чисел — 7 планет в путешествии Принца, как 7 дней творения, но не Земли, а Человека. Есть и испытание в пустыне перед своей «Нагорной проповедью». Есть и своеобразное «дьявольское искушение», исходящее от змен. Наконец, есть добровольное приятие смерти и «вознесение», есть ожидание возвращения Маленького принца — «напишите мне, что он вернулся». Вместе с тем герой Сент-Экзюпери отнюдь не аналог Христа, хотя страстные мучения Иисуса бросают от-

блеск на его историю, и плач Маленького принца, прощающегося с Летчиком перед своей смертью, погрясает, как и Моление о чаше.

Существенно введение в сказку взрослого героя — Летчика, движущегося в обратную, по сравнению с Кандидом, сторону — в сторону детства, наивности.

Отчетливо противостоят все сюжетные моменты в произведениях двух писателей, в частности и любовной линии. В истории Кандида и Кунигунды шаржированно, пародийно воссозданы фабульные штампы галантно-героического жанра. Минимосчастливый финал, когда подурневшая до безобразности, постаревшая, но обретшая сварливость и хозяйственность возлюбленная, и давно растерявший любовный пыл Кандид соединяются брачными узами, предвосхищает гофмановскую иронию. Самое понятие любви у Вольтера в духе галантной эпохи рококо обретает игривые тона, профанируется и скандализируется. Разочарование Маленького принца, увидевшего 5 тысяч роз, ничем не отличающихся от его Розы («так какой же я после этого принц?»), — это этап его духовного пути, его постижения истины множество — и единственная.

Различны художественные миры писателей. Самое пространство реализовано в повести Вольтера и сказке Сент-Экзюпери неодинаково. И Кандид, и герой Сент-Экса ходят в огромном мире, но география этих миров не совпадает. У Вольтера царит локальная конкретность, названность мест: Вестфалия, Парагвай, Аргентина, Париж, Венеция, Константинополь... Многочисленные намеки на реальные факты, идеи и проблемы времени — от проблем незаконнорожденного Кандида до проблем сословного неравенства, религиозных распрей, политических кризисов — все конкретизирует рационалистическую картину линейного пространства. Даже утопия Эльдорадо встроена в этот рациональный, имеющий четкие границы, космос. Пространство «Маленького принца» планетарно. Место действия здесь — мироздание, и в этом смысле Сент-Экзюпери также выступает наследником Шатобриана, Гюго, всего романтизма. Движение в «Кандиде» направлено — из одной точки в другую, от наивности к мудрости. Движение в «Маленьком принце» совершается по более сложной траектории, и фрагментарная композиция с ее мнимой беспорядочностью в начале и дальнейшим обретением целеустремленной стройности, когда сливаются сюжетные линии двух персонажей, передают авторскую философию мучительное рож-

денис Человеска, движение, не укладывающееся в прямую линию, к мудрости детства. В мире Сент-Экзюпери все мракль и мистерия одновременно, хотя в то же время и сказка с ее утешительным волшебством. Знание и сакрально, и открыто, но проигнорировано «взрослыми». В сказке Сент-Экзюпери герой определяется не в ситуациях бутафорских смертей — воскрешений персонажей «Кандида» (еще один пинок в сторону Священного писания), фривольной галантности, а в условиях «гибели всерьез», где с трагической серьезностью прозвучали и темы ответственности, дружбы, любви, всех человеческих уз. Вольтер создает социальную сатиру и социальную утопию, Сент-Экзюпери — духовную мистерию.

Актуальные в предреволюционное время поиски социальной нормы, определившие стержень идейных исканий в «Кандиде», как и актуальные в XX веке поиски духовного самостояния в «Маленьком принце», выразили эмоционально-интеллектуальные устремления разных поколений, вечный спор о приоритетах в стремлении к совершенству — через совершенствование общественных институтов или самосовершенствование человека. Самый жанр повести-сказки, conte, открывавшийся все больше полноте бытия, отражает эволюцию постижения художественным сознанием усложняющегося мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Любичев А. Идеология де Сент-Экзюпери//Звезда. 1993. № 10. С. 177.

Статья была написана автором еще в 1960-м, и многое в философии Сент-Экзюпери увидено из 60-х. Справедливость выводов А. Любичева с лихвой подтвердили 90-е.

² Исчерпывающий анализ отношения романтиков Франции к Вольтеру на разных этапах романтизма содержится в диссертации французского исследователя Андрэ Билляза. (См.: Billaz A. *Zes écrivains romantiques et Voltaire*. Zille, 1974.)

³ Представление Гюго о Вольтере неодинаково в различные периоды, но в данном случае оно совпадает с мнением «поколения 30-х».

⁴ Из крупных романтиков Ж. де Сталь была едва ли не единственной, кто с уважением отзывался о поэмах Вольтера.

⁵ Берковский Н. Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе// Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 95.

Превосходный анализ поэтики повести Вольтера содержится в статье Л. С. Гордона: Поэтика «Кандида»//Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973) .

⁶ Новалис. Фрагменты//Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980. С. 104.

⁷ Французское *jardin* можно перевести не только словом «сад», но и «огород».

⁸ Подробный анализ сказки содержится в моей статье: О концепции гуманизма в философской сказке А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» // Метод и мастерство. Вологда, 1970.

⁹ Кеттл А. Введение в историю английского романа. М., 1966. С. 31.

С. Н. Любарец

ГЕРМАНИЯ В ВОСПРИЯТИИ ЖЕРМЕНЫ ДЕ СТАЛЬ

Говоря о восприятии Германии в творчестве Жермены де Сталь, следует учитывать литературный контекст рубежа XVIII—XIX веков. Здесь важно отметить, что определяющая роль французской культуры в этот период в Европе значительно ослабевает. Панорама европейской духовной жизни характеризуется прежде всего влиянием английской культуры. Известно, что английская литература властно вторглась в европейское литературное сознание XVIII века и способствовала повороту европейской культурной цивилизации в новое романтическое русло. Так, Франция пережила пик англomanии накануне революции; идейные устремления движения *Sturm und Drang* и «Ленору» Бюргера также можно рассматривать как своеобразную реакцию на английское культурное «вторжение» в Германию. Необходимо помнить, что до этого литература Германии развивалась в условиях ориентации на французскую классицистическую традицию. Ломка представлений, установившихся на несколько веков в эстетике Германии, начинает происходить, пожалуй, лишь в результате активной творческой деятельности Лессинга, который решительно отвергал французские каноны и предлагал новые пути развития немецкой художественной и эстетической мысли.

Что касается культурной жизни самой Германии, то о ней Европа узнала относительно подробно только после выхода в свет книги де Сталь «О Германии» (1813). Во Франции немецкая литература была практически неизвестна, если не считать отдельных пропагандистов, знакомивших с некоторыми ее достижениями¹. Французы фактически не интересовались немецкой культурой как таковой, не знали немецкого языка, контакты между двумя странами были сведены до минимума.

Казалось, и сама де Сталь не была расположена к восприятию немецкой духовной культуры. Красноречивым доказательством этого можно считать ее ответ на приглашение Мейстера приехать в Цюрих для встречи с Вилландом: «Поехать в Цюрих ради немецкого автора, каким бы знаменитым он ни был, этого не будет!»². Исходя из этого, надо полагать, что до своего первого посещения Германии французская писательница знала очень немного о стране и ее духовной жизни. Правда, ее друзья, приверженцы немецкой культуры, Б. Констан, Виллер, Гумбольдт, Мейстер и другие, открывали ей глаза на существование в Европе исключительно своеобразной, по их мнению, цивилизации и литературы. Так что со временем интерес к Германии у де Сталь усиливается. Уже в 1802 г. она пишет Виллеру: «Я согласна с Вами, что человеческий гений, склонный перемещаться из одной страны в другую, находится в данный момент в Германии. Я старательно учу немецкий и уверена в том, что только там найду новые мысли и глубокие чувства»³.

Таким образом, информация друзей, некоторые переводы немецких сочинений, статьи в литературных газетах и журналах того времени послужили для де Сталь важным источником сведений о немецкой словесности и были использованы для написания главы о немецкой литературе в трактате «О литературе» (1800). В примечаниях ко второму изданию книги она замечает, что не стремилась рассмотреть все без исключения значительные произведения немецких сочинителей, так как цель книги была иная: дать общее представление о духе немецкой литературы в ее связях с религией, нравами, образом правления. «Я умолчала о множестве превосходных немецких сочинений, поскольку в тех, о которых рассказала, дух немецкой литературы выразился достаточно ярко»⁴, — пишет она. В самом деле, несмотря на то, что обзор немецкой литературы в трактате дан несколько фрагментарно и выборочно, ему нельзя отказать в концептуальности. Глава вписывается в общий контекст рассуждений писательницы о европейском литературном процессе в его связи с прогрессом человеческой цивилизации. Однако подобное обращение к немецкой культурной среде на фоне тогдашних французских представлений о Германии прозвучало достаточно ново и непривычно.

Во время своего первого путешествия в Германию (1803—1804) де Сталь впервые воочию сталкивается с духовным миром страны, и он ошеломляет ее больше всего тем, что немцы жертвенно отдаются служению наукам и искусству.

4 января 1804 года она пишет из Веймара: «Германия почти неизвестна во Франции, а между тем здесь есть целые сокровища идей, которые французы могли бы весьма умело использовать»⁵. Нечто подобное говорится и в ее письме к отцу от 2 февраля 1804 года: «Философские и литературные проблемы занимают меня здесь все больше. Это совершенно новый для меня мир идей... Удивительный народ эти немцы... они создали себе идеальный мир с совершенно новыми концепциями»⁶. Выраженное в письмах пристрастие писательницы к духовным богатствам Германии не случайно: она стремится открыть французам глаза на их собственные духовные возможности, вернуть понимание высочайшего смысла человеческого бытия, одним словом, добиться коренных изменений в системе ценностей французского народа. Как нам представляется, апология духовности здесь — это своего рода романтическое отрицание буржуазности, «современного эгоизма», который стал характерной чертой сегодняшних французов, воплощением их бездуховности, вследствие чего стала возможной во Франции диктатура Наполеона. По мнению писательницы, причина победоносного шествия этой основанной на своекорыстии морали кроется в мировоззрении человека. Это значит, что эгоизм «цивилизованных» французов является следствием их убеждений, а это уже угроза всей нации. Апеллируя к немецкой духовности, де Сталь тем самым пытается убедить французов в необходимости освободиться от полной зависимости от материальных благ и военной славы, этого инструмента их собственного унижения, возродить духовность великой нации.

Де Сталь поняла, что сама судьба предоставила ей возможность с помощью книги о Германии, которая внешне совсем безобидно изобразит страну, людей, их нравы и духовную культуру, оказать влияние на общественное и культурное бытие Франции.

В течение 6 лет, с известными перерывами, писательница мобилизует силы и духовную энергию для осуществления своего замысла. Она много читает, советуется с друзьями, встречается с немецкими писателями и учеными. Чтобы пополнить свои знания о стране, она вновь отправляется в Германию в декабре 1807 года. Посетив Баварию, она останавливается на 5 месяцев в Вене и возвращается в Коппе в июле 1808 года через Дрезден и Веймар. Следующие полтора года писательница кропотливо трудится, сводя все написанное в разное время в одно целое. В Коппе она зачитывает готовые фрагменты своим друзьям, советуется, спорит,

то есть идет обычный творческий процесс. Один из современников так описывает это время: «Она писала тогда книгу о Германии и каждый день читала нам отрывок. Ее обвинули в том, что она сама не читала книг, о которых говорила в своей работе, и что ее суждения полностью зависели от А. В. Шлегеля. Это неправда. Она свободно читала по-немецки. Шлегель оказывал, разумеется, некоторое влияние на нее, но часто их точки зрения не совпадали, и она упрекала его в пристрастиях»⁷. Исследовательница творчества де Сталь Ж. де Панж также замечает, что нарекания в адрес французской писательницы по поводу немецкого влияния Шлегеля и следования основным положениям немецких романтиков безосновательны, так как идеи теоретиков и пропагандистов йенской школы, несомненно, обогатили романтическое мировосприятие де Сталь близкими для нее концепциями, но эта близость отнюдь не означала прямого восприятия или зависимости ее литературной теории от эстетических позиций ранних немецких романтиков (там же). Как справедливо замечает А. С. Дмитриев, еще до поездки в Германию «г-жа де Сталь занимала видное место в литературной и общественной жизни Франции и имела достаточно четкую литературно-эстетическую платформу. Ее собственные теоретические позиции, прежде всего те, которые были сформулированы в работе «О литературе», обнаруживают определенную близость к идеям раннего немецкого романтизма, но совершенно независимо от них»⁸.

В августе 1810 года де Сталь отправляет готовую рукопись своему парижскому издателю. Широко известна участь тиража книги «О Германии», полностью уничтоженного по приказу Наполеона. Чудом сохранившийся экземпляр был затем подготовлен для издания в Англии в 1813 году. Писательница собственноручно корректирует рукописи, вносит некоторые уточнения, поправки и дополнения.

Трактат «О Германии» в целом представляет собой настоящую энциклопедию немецкой жизни: это и записки путешественника, изобилующие интересными наблюдениями над нравами немцев, и описание навевающих грусть пейзажей, это также литературная теория и критика, приспособленная для чтения французов, это и философский трактат, скорее интерпретация, чем изложение идей немецкой классической философии, это, наконец, сборник переводов из сочинений немецких авторов.

В «Общих замечаниях» к трактату де Сталь пишет: «Я отдаю себе отчет в том, что собираюсь изложить литературные и философские взгляды, не совпадающие с общепринятыми во Франции; однако верны они или нет, будут поняты или отвергнуты, они заставляют думать Я надеюсь, мы не станем воздвигать вокруг литературной Франции великую китайскую стену, чтобы помешать проникновению чуждых идей»⁹. Это высказывание свидетельствует о том, что обращение к Германии возникло не стихийно, это был вполне сознательный выбор французской писательницы. Здесь важно подчеркнуть, что выход к художественному опыту другого народа не был новым для ее эстетических устремлений. Проблема инокультуры, отчетливо звучащая во всех сочинениях, в данном случае решается на примере Германии. Германия выступает в качестве своеобразной модели современного литературного развития. Де Сталь открывает взору французских литераторов оригинальную школу нового немецкого искусства.

Применяя отработанные ранее принципы подхода к литературным явлениям, первую часть своей книги она посвящает характеристике страны и ее обитателей. При этом она учитывает все факторы социально-исторического развития различных районов Германии, дает детальную характеристику нравов, общественной жизни и государственных порядков. Отмечая социальную и политическую отсталость страны, отсутствие гражданских свобод и прав, писательница полагает, что именно такое состояние немецкой государственности способствовало тому, что нация сконцентрировала свою духовную энергию в области интеллектуальной деятельности, что привело в результате к взлету в сфере литературы и искусства.

В отдельных главах трактата рассматриваются немецкая философия и религия. Вторая основная часть работы, озаглавленная «О литературе и искусствах», представляет эстетику и поэтику немецкой культуры. Литературная панорама Германии, таким образом, разворачивается на четко выделенном историко-культурном фоне. Национально-исторические основы немецкой культуры определяют, по убеждениям де Сталь, специфику ее литературного развития. В сущности, в очередной раз доказывается научная состоятельность тезиса о соотносительности исторического и культурного процессов.

Анализ немецкой литературы строится на традиционных для де Сталь началах: сопоставление, сравнение. рассмат-

ривая немецкую и английскую литературы с позиций «северной» общности, она тем не менее указывает на их существенные различия. «У англичан и немцев имеется множество романов на темы частной жизни, — пишет она, — но изображение нравов в английских романах носит более элегантный характер, в немецких же — более разнообразный»¹⁰. Эти различия, замечает писательница, во многом объясняются несходством исторических судеб двух стран. Литература Германии — более философична, немецкие писатели склонны погружаться в идеальный мир собственного воображения. Их отрешенность от реальности — это своеобразный уход от той действительности, в которой нет условий для решения общенациональных задач в силу раздробленности, политической и экономической отсталости страны. В Англии, наоборот, социально-политическая стабильность рождает заботы о судьбах всего человечества.

Несходство литератур Франции и Германии, по мнению писательницы, основывается на различии эстетических традиций. Французские литераторы следуют правилам хорошего вкуса, немецкие же — законам творческой свободы и независимости. У первых доминирует стремление создать прекрасные произведения искусства, вторые заботились в первую очередь о выражении чувств. Отсюда у французов — красота формы, у немцев — естественность в изображении чувств. Кроме того, французские авторы всегда ориентировались на вкусы высшего общества, вдохновлялись желанием нравиться аристократической среде, а немецкие заботились в первую очередь о выражении чувств.

Таким образом, сравнительное изучение литератур давало де Сталь возможность понять вклад каждой национальной литературы в сокровищницу мировой культуры. По сути, это было выявлением единства общего и особенного в каждой национальной литературе. Тем самым французская писательница закладывает основы сравнительного метода в литературе.

Воспринимая немецкую литературу в процессе поступательного развития, писательница выделяет различные этапы ее эволюции: это прежде всего эпоха эпической поэзии, рыцарства и трубадуров, запечатленная в «Песне о Нибелунгах». Характер следующей эпохи, считает де Сталь, определило реформаторское движение. Здесь для нее несомненна роль Лютера, который своими переводами Библии и псалмов способствовал становлению, духовности немецкой нации. Очередная эра немецкой литературы (после Тридца-

тилетней войны) связана с ориентацией на французскую классицистическую традицию. Современная немецкая литература, как полагает де Сталь, окрашена духом новизны и романтизма. Немецкие писатели ищут новые пути, новые идеи, экспериментируют, используя новые, оригинальные средства художественного обобщения.

Анализируя творчество немецких писателей, де Сталь проявляет особое умение и чутье в постижении идейно-художественного своеобразия их сочинений. Исследование построено таким образом, что в поле зрения писательницы находятся все литературные жанры: поэзия, проза, драма. Они проникнуты общим для немецкой литературы духом: энтузиазмом, чувством бесконечного, вниманием к внутренней вселенной человека. Так, немецкая поэзия для де Сталь — образец новой романтической литературы, для которой важны не столько «отдельные красивые строки», сколько «апофеоз чувства». «Немцы, у которых сочетается одновременно все, что бывает редко: воображение и сосредоточенность, — в большей степени, чем другие народы, способны к лирической поэзии»¹¹, — пишет она. Немецкие романы, дающие «понимание самого сокровенного в чувстве», также являются ярким доказательством того, что немцы исследуют чувство до самых его глубин. В этом смысле де Сталь противопоставляет немецкую литературу античному искусству, подчеркивая, что «древние никогда бы не смогли сделать душу основой содержания»¹².

Немецкой драме, отцом которой де Сталь считает Лессинга, также присущи, с ее точки зрения, чисто национальные черты, так пугающе непохожие на французскую традицию. «Все, что относится к действию, интриге, событиям, в тысячу раз лучше продумано у французов; все, что связано с изображением сердечных волнений, тайных порывов страстей, гораздо более глубоко разработано у немцев»¹³, — замечает она.

Несмотря на то, что де Сталь не все приемлет в немецкой литературе, ее мысль направлена на объединение художественных систем двух типов литературы. Она предлагает французам использовать «источники красоты», заложенные в новом немецком искусстве. Отсюда смысл ее рассуждений: она пытается доказать оригинальность немецкой национальной литературы, настойчиво убеждает, что литература немцев достигла замечательных результатов и должна быть в центре внимания французского литературного братства. Французы, с точки зрения де Сталь, крайне не-

справедливы по отношению к немецкой литературе лишь потому, что просто не знают ее. Именно поэтому писательница берет на себя миссию посредника между двумя культурами и активно пропагандирует достоинства немецкой литературы.

Осознавая необходимость переориентации самосознания французской культуры, де Сталь активно всматривается в процессы, происходящие в духовной жизни Германии. Она предлагает собственное решение проблемы литературного развития Франции: восприятие инонационального (в данном случае немецкого) художественного опыта должно осуществляться уже не через заимствование и подражание (как в литературе классицизма), но путем творческого переосмысления художественных завоеваний других литератур. В сущности, писательница развивает идею литературного синтеза как гаранта обновления литературного сознания Франции и как наиболее плодотворного фактора, способствующего общей эволюции литературного процесса.

Здесь важно отметить, что идея литературного синтеза у де Сталь является своего рода протестом против культурного шовинизма во Франции, который заметно тормозил духовный рост нации, так как мысли о благотворности культурного обмена выражают прежде всего глубокое уважение к национальному суверенитету других культур, провозглашают культурное равноправие всех народов. Таким образом она стремится внушить французам идею национальной терпимости и культурного равноправия. И это в значительной мере помогло французской литературе обрести новую жизнь. Эта принципиальная позиция и определила, по сути, цель книги. Однако реальность гениально откорректировала замысел писательницы: трактат «открыл» Германию не только для французов, но и для всей Европы в целом. Мысли, изложенные в книге, нашли горячий отклик во всех европейских странах, их новаторский характер обусловил счастливую судьбу и поистине мировой резонанс сочинения.

Здесь важно напомнить, что трактат не только излагал литературно-эстетические теории, но и представил на суд читателя переводы некоторых сочинений немецких авторов. Было бы неверно недооценивать значение этих первых попыток, пусть несовершенных, передать на французском языке произведения немецкой литературы. Новаторские открытия немецкой литературы вошли таким образом в идейно-поэти-

ческий мир Франции и всей Европы, а значит, вписали литературу Германии в мировой литературный процесс.

Все вышеизложенное дает основания полагать, что восприятие литературы Германии, культурной и интеллектуальной жизни этой страны помогло де Сталь определиться в выборе новых перспектив развития литературы, основанных на тесном культурном сотрудничестве. А это в свою очередь является доказательством того, что эстетическая мысль французской писательницы развивалась в русле идеи мировой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мильчина В. И. Примечания//Сталь А.Л.Ж.де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 439.

² Pange J. Schlegel et Madame de Staël. D'après les doc. inédits. Paris, 1938. P. 38—39.

³ Balayé S. Madame de Staël Lumière et liberté. Paris, 1979. P. 100.

⁴ Сталь А.Л.Ж.де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 228.

⁵ Hamm H. Frau von Staël//Weimarer Beiträge. 1985. № 12. P. 1792.

⁶ Там же. С. 1792.

⁷ Pange J. Schlegel et Madame de Staël. P. 503.

⁸ Дмитриев А. С. Теория западноевропейского романтизма//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 42.

⁹ Staël A.L.G.de. De la littérature. De l'Allemagne. Paris, 1935. P. 47.

¹⁰ Там же. С. 78.

¹¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 384.

¹² Staël A.L.G.de. De la littérature... P. 78.

¹³ Staël A.L.G.de. De l'Allemagne. Paris, 1820. Т. 2. P. 16—17.

Г. В. Лукьянина

«ФИЛОСОФИЧНОСТЬ» КАК ПОБОЧНЫЙ ПРОДУКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

(Мигель де Унамуно)

Существуют литературные произведения, которые находятся как бы на грани между философским и художественным творчеством. Это «художественная» философия, или, наоборот, «философичная» литература, причем часто — особенно во втором случае — установка читателя на восприя-

тие определенного текста не оправдывается, и эта «нескорректированность» взгляда становится причиной того, что текст проходит «мимо» читателя.

Среди авторов, творчество которых отмечено этой опасной неопределенностью, не в последнюю очередь можно назвать испанского писателя первой трети XX века Мигеля де Унамуно. В одном из исследований о нем сказано: «Его романы, повести, новеллы, драмы и даже стихи остаются как бы осколками его личности и воспринимаются скорее как документы, нежели как художественные произведения»¹.

Действительно, его повестям и романам («Любовь и педагогика», 1902; «Туман», 1914 и др.) не хватает художественной самодостаточности. В той же мере, в какой философские эссе Унамуно обладают богатой образностью и напряженной эмоциональностью, его художественная проза представляется суховатой и рассудочной. Ее общепризнанная «философичность» кажется как бы «привнесенной» извне, чисто интеллектуальной. На первый план выходит «каркас» сочинения, а не «плоть» его — не краски и запахи жизни, не душевные движения героев или автора.

Но главное даже не в этом, а в том, что художественный мир Унамуно не представляет собой законченной целостности: он разомкнут в сторону воспринимающего его лица, читателя. Именно это более всего делает его повести и романы похожими на философские трактаты — их установка на демонстрацию, на доказательство, на предложение условий задачи, на приглашение к рассуждению, на интеллектуальную провокацию.

Но на это же качество прозы Унамуно можно посмотреть и под совсем другим углом зрения. «Выход за рамки» — за художественные рамки — совершается на всех уровнях произведения. На уровне композиции излюбленный унамуновский прием — многократно раздвигать границы «произведения», присоединяя к нему всяческие прологи и эпилоги, как бы охватывающие его кольцом рефлексии. «Размывание» границ художественного мира происходит и на уровне персонажей: автор заставляет своих героев «бунтовать» против авторского контроля. Выход за обычные пределы наблюдается и на уровне «текстовой стратегии»: как пишет один из исследователей, в произведениях Унамуно можно встретить «прямой вызов бахтинскому тезису — в них представлена авторитетная речь (приписанная вымышленному автору), а потом этот авторитет подрывается еще одним авторитетом»². Многие литературоведы рассматривают это

как эксперимент с художественной формой, предвосхитивший подобные эксперименты в искусстве XX века, связанные с попыткой выйти из условного правдоподобия к неправдоподобной реальности.

Так, «разомкнутость» текста — одна из важнейших причин того, что в произведениях Унамуно видят «философскую» прозу и отказывают им в чистой художественности, — объясняется как раз «внутритекстовыми» задачами, которые ставит перед собой автор. Хотя, безусловно, это отнюдь не формальные задачи. В «Тумане», например, очевиден параллелизм между отношениями автора и персонажа и отношениями «бога» и человека («Хорошо же, дорогой мой создатель дон Мигель, вы тоже умрете, вы тоже... Бог перестанет видеть вас во сне! Вы умрете, да, умрете, хотя и не желаете того; умрете вы и все, кто читает мою историю, все, все, все до единого! Вымышленные существа, как и я, такие же, как я»).

Исследователям кажется «парадоксальным» контраст между экспериментаторством Унамуно-художника и «консервативностью» Унамуно — теоретика искусства³. Возвратом к «консерватизму» отмечен и финал его творчества («Святой Мануэль Добрый, мученик», 1932). Целенаправленное «освобождение» им художественного характера от авторского диктата завело его в такие противоречия, выход из которых он вынужден был искать в «реабилитации» более привычных форм. А некоторые исследователи считают, что даже на пике его экспериментаторства созданные им характеры оставались всецело подчинены автору, причем тем больше, чем настойчивее он стремился «освободить» их⁴. Делал же он это, как бы перенося большую часть их «бытия» из ограниченного мира текста в реальность, оставляя в тексте лишь пунктир характера, лишь его суть, но в результате герои оказывались «бледными тенями»: реальность не желала быть подпоркой тексту, мир выдуманный и мир реальный, как масло и вода, не могли смешаться. Новаторство Унамуно все-таки оставалось новаторством в границах традиционного.

В этой традиционности также скрыты источники «философичности» Унамуно. Он создает художественный образ из необычного материала — из того «материала», который принято считать противопоказанным искусству: из рассуждений, обобщенных категорий, самокомментариев, в том числе философского или литературоведческого плана и т. д.

Это становится возможным, в частности, благодаря национальному литературному «контексту» творчества Унамуно. Остановимся для примера на повести «Тетя Тула» (1920) — она находится в одном ряду с такими произведениями, как «Абель Санчес» (1917) и «Три назидательные новеллы и один пролог» (1920); обычно они считаются зрелым плодом унамуновских экспериментов, обладающим, однако, обманчиво-традиционной «внешностью».

Сам автор относит эту повесть к жанру «nivola» (видоизмененное «novela»). Введение в обиход этого слова очень показательно: ничего принципиально нового оно не обозначает, но зато дает новый «образ», «настрой». «Термин» стал образом. Так же и вся повесть строится на опорных терминах, превратившихся в данном случае в образы. Это богословские термины, и в русском переводе их нелегко узнать, однако в подлиннике они бросаются в глаза: *la luminosidad, la luz, la gracia, el espíritu* и т. д. В произведении Унамуно они теряют свое качество философских категорий и становятся материалом для создания художественного образа. Они — инструмент, помогающий осмыслить бытие конкретного современного человека (Гертруды).

Испанский вариант этих слов очень близок латинскому, и в нем фатально просвечивает весь тот смысл, который они приобрели за долгие века их богословской и философской «шлифовки». Так, например, *la luz* (свет) характеризует в повести состояние «просветленной», истинной страсти, очищенной чувством живого контакта с божественным; в самом понятии *la gracia* (благодать), очевидно, заключено удивление перед «незаслуженностью» божественной благодати, и потому старинные споры о том, можно ли «заработать» ее, с неизбежностью возникают в подтексте повести. Таким образом, «философия» проникает в текст через слово. «Язык, который мы, писатели, вынуждены использовать, — это язык, отточенный, выкованный и облагороженный мистиками...» — замечает один из героев Рамона Переса де Айялы, современника Унамуно. В произведениях Унамуно мы находим не только подсознательную «языковую» философию, но и рефлексию по поводу нее⁵. В прологе к той же «Тете Туле», например, автор выстраивает целую концепцию на основании того факта, что в испанском языке есть слово «*fraternidad*» (братство), но нет слова «*sororidad*» (сестринство).

Пролог, столь характерный для Унамуно, ассоциативно привязывает к повествованию, которое должно последовать, два образа — Тересы де Хесус и Дон Кихота. Реально существовавшая личность и литературный персонаж уравниваются — это два своего рода символа. Р. Менендес Пидаль писал о таком качестве испанской литературы, как ее традиционность: герои, мотивы, образы кочуют в ней на протяжении веков из одного произведения в другое⁶. Очевидно, и здесь появление известных персонажей должно восприниматься не столько как внедрение в художественный текст «литературоведения», сколько как обычный ритуал «перенятия эстафеты». В данном случае это касается традиционных «символов» испанской культуры. Но и появление в этой же повести софокловской Антигоны, и ссылки на байроновского «Канна», играющие немаловажную роль в «Абеле Санчесе», и другие «литературоведческие» пассажи в произведениях Унамуно созвучны идее «преемственности», укоренившейся в испанской литературе. Кстати, не является ли цитированный выше фрагмент из «Тумана» лишь повторением традиционного мотива испанской литературы «жизнь есть сон»?

Таким образом, иллюзия «философичности» может иметь своим источником очень разные особенности художественного текста (мы попытались показать только некоторые из них). Она отнюдь не заключается только в «философской» проблематике.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тертерян И. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. М., 1973. С. 77.

² Spires Robert C. Transparent Simulacra: Spanish Fiction 1902—1926 University of Missouri Press. Columbia, 1988. P. 29.

³ См.: Тертерян И. Указ. соч. С. 105.

⁴ См. об этом: Spires R. C. Указ. соч. С. 56.

⁵ В эссе «На смерть Унамуно» Х. Ортега-и-Гассет связывает этот интерес к «этимологии» с некастильским (баскским) происхождением Унамуно.

⁶ См.: Пидаль. Р. Менендес. Избранные произведения. М., 1961. С. 76—80.

ПОДТЕКСТ В НОВЕЛЛЕ Т. МАННА «ТЯЖЕЛЫЙ ЧАС»

Как отмечали исследователи творчества Т. Манна С. Апт, В. Адмони, Т. Сильман, И. Дирзен и др.¹, характерной особенностью стиля писателя является повторяющаяся деталь. В его произведениях ритмообразующие элементы переходят в устойчивые лейтмотивы и даже перерастают в отдельные самостоятельные микросюжеты внутри художественных текстов. Новелла «Тяжелый час» строится на основе взаимодействия подтекстных линий. Имея материально выраженную форму в слове, подтекст обнаруживается через дистанцированный повтор одного и того же мотива, обретающего в новом контексте дополнительный, метафорический ореол². Соотношение подтекстных элементов с общей идеей произведения выявляется в процессе углубленного прочтения художественного текста с опорой на схему анализа подтекста, предложенную Б. О. Корманом³.

Центральное место в новелле «Тяжелый час» занимает проблема художника и его призвания. В сложных борениях с самим собой герой произведения утверждает за собой право на собственный стиль в искусстве. Шиллер-художник, о котором идет речь в новелле, ведет мысленную полемику с Гете. Он словно пытается «отстраниться» от преследующей его повсюду тени божественно-талантливого, величественно-мудрого, разумно-спокойного, удачливого человека, признанного поэта. Грех, пристрастие к опасностям, изнурительный труд, способность испытывать боль Шиллер противопоставляет мудрости, осмотрительности и холодному самообладанию Гете⁴.

Оставаясь верным своему пристрастию — изображать человека в некоем переходном состоянии, Т. Манн в новелле показывает Шиллера в минуты болезненного бессилия. Жуткий насморк, воспаленные веки, серо-желтые, дряблые, впалые щеки, израненные ноздри, сильный кашель, непрекращающаяся боль в груди, тяжелое, мучительное оцепенение в голове и во всем теле, вызванное ненастной погодой, — все эти детали способствуют усилению изображения внутренней тревоги художника, не удовлетворенного ходом своей работы над сложным драматическим произведением. Но с внешне неприглядным обликом физической и душевно недомогающего человека в портрете героя про-

изведения контрастируют две детали: это высокий открытый лоб писателя и виски с извилинами голубоватых жилок, в которых ритмично пульсирует кровь. По мнению автора, именно из этой живительной пульсации крови в жилах и рождаются отточенные мысли, проходя предварительно мучительно-длинный путь сомнений и тревог.

Объектом исследования автора в новелле выступают и звуки, окружающие героя произведения. Ритм крови, размеренные звуки колокола, таинственные орфические струны в душе поэта, олицетворяя гармонию, благозвучие, спокойствие, противостоят хаосу в природе и в мыслях художника. Символом дисгармонии выступают завывания и свист ветра за пределами жилья, болезненное дыхание Шиллера, мучительные стоны душевно уставшего человека. Вся новелла пронизана звуками, наполнена музыкой, ритмом. Звукопись, отражая внутреннее состояние поэта, образует подтекстный план повествования о судьбе героя. И если звуки ночного колокола выполняют для самого Шиллера лишь роль хронометра, отсчитывая определенные часы его жизни, то автор, очевидно, в описание этих звуков вкладывает еще дополнительный смысл. Сообщение об ударах колокола служит читателю напоминанием о философском произведении Шиллера — «Поэме о колоколе», в которой на фоне рассказа о выплавке колокола в кузнице идет повествование о наиболее важных жизненных вехах немецкого народа. И колокол то радостным, то тревожным звоном отмечает наиболее существенные этапы в жизни каждого немца — от его рождения и до самой смерти⁵. Таким образом, звуки колокола в новелле Т. Манна возвещают не столько о болезненно-тяжелых мгновениях в жизни Шиллера, сколько о часе его духовного торжества: победе разума над болью, — об интеллектуальном озарении поэта.

Ритмичность в новелле создается писателем в процессе использования сквозных мотивов, которым можно дать условные названия: «вера», «совесть», «боль», «счастье», «тяготы». Причем все эти мотивы оказываются взаимосвязаны между собой. И одна тема, возникнув вначале как случайное, единичное слово, как неясно очерченный символ внутри какого-либо абзаца текста, усиливается, развивается в последующем фрагменте, внутри которого рождается уже следующий мотив.

Мастер создания подтекста, Т. Манн сознательно концентрирует внимание читателя на каких-то определенных словах и словосочетаниях. Так, с мотивом тяжелого

час а, часа испытаний на твердость духа, в произведении связан мотив боли. Этот мотив пронизывает все произведение. Он образуется путем повтора и взаимодействия слов и словосочетаний: *тяжелый, мучительный, болезненная неудовлетворенность, тяготы, страдания, бремя, боль*. Многократное звучание слова «боль» в двух соседствующих абзацах, его концентрированное мерцание в сознании героя произведения свидетельствуют как о тяжелом физическом недомогании Шиллера, так и об утрате художником веры в свои силы.

Сначала боль ассоциируется с неприятными физическими ощущениями. «...Вот здесь, в груди, когда он дышит, кашляет, зсваег — всегда в одном и том же месте — эта боль .. с тех пор как пять лет тому назад в Эрфурте он заболел катаральной лихорадкой, воспалением в груди, — что значит эта боль?..»⁶. Однако уже в следующий момент этот мотив в сознании Шиллера связывается со сложными нравственными процессами. Умение ощущать боль оказывается для него благостным знаком, подтверждающим способность Шиллера вести борьбу со своими недугами, сознательно подвергать себя всему рискованному, опасному и изнурительному, верить в собственные силы и талант, преодолевать в себе нерешительность и сомнения: «Самый талант его — разве это не боль? И если проклятый труд там, на столе, заставляет его мучиться, то разве это не в порядке вещей, разве это само по себе уже не доброе предзнаменование?..» (415).

Часто слово повествователя очень плавно перерастает во внутреннюю речь героя. Для этого писатель использует множество различных средств. С одной стороны, это могут быть вводные слова и словосочетания: «...и уже несколько недель стоит в Йене плохая погода — это правда, — гнусная, ненавистная погода, которую ощущаешь каждым нервом, безнадежная, мрачная, холодная...» (411) Это могут быть также риторические восклицания и вопросы, обращенные к самому герою и к его воображаемым собеседникам: «.. Свобода... Снилось ли вам, что может понимать под этим словом ум поэта?» (418).

Иногда противоречия в душевном состоянии героя передаются через отрицательные конструкции с «не» и «нет»: «...Маленькая чашка стояла на столике (взгляд повествователя — пояснения наши — Н. Л.). Что если она поможет ему преодолеть препятствие? (взгляд героя на себя как на 3-е лицо). Нет, нет, теперь уж нет!..» (внутренняя речь героя,

которая может быть произнесена им самим вслух) (412). Оознавательным знаком мысли героя в тексте, формально приписанном автору, может являться и эмоционально окрашенное слово, диссонансирующее с плавным эпическим повествованием: «...Красные занавески закрывали верхнюю часть окон, — это были всего лишь лоскутки, симметрично прибитые кусочки ситца, но красного цвета, звучного красного цвета, и он любил их и не желал с ними расставаться, потому что в чуждую всякой чувственности, воздержанную скудость его комнаты они вносили какую-то пышность и сладострастие» (412).

Включение голоса самого героя в авторский текст усиливает лирическое начало в новелле, делает повествование более достоверным и позволяет читателю глубже проникнуть во внутренний мир человека.

Центральное место в новелле «Тяжелый час» занимает микросюжет, который условно можно обозначить как «время». На это указывает и само название произведения. Тайна времени глубоко интересует Т. Манна. В его произведениях время становится «объектом художественного исследования и изображения»⁷. В творчестве немецкого писателя находит отражение «эйнштейновская относительность времени, преломленная через людское счастье и страдание» (там же, с. 310).

Временные рамки, в которые помещены повествователь и герой, не совпадают. Время, отведенное автором повествователю для сообщения о жизни Шиллера, ограничено несколькими часами ночи. Ночь, предоставленная Шиллеру для обдумывания своей жизни, за счет воспоминаний раздвигает пространственно-временные границы. Текст, формально принадлежащий повествователю, но фактически являющийся внутренней речью героя, сплошь изобилует наречиями, существительными и словосочетаниями, которые помогают расширить рамки одной ночи и охарактеризовать легкий жизненный путь художника:

- полночь давно уже миновала...
- несколько недель стоит в Йене плохая погода...
- всякий раз... после часов уныния наступали часы веры и внутреннего торжества...
- лишь иногда не в силах я обрести мою любовь...

Сознания повествователя и героя, а равно и пространства, в которых обитают оба, соприкасаются в тот момент, когда звук колокола напоминает о приближении дня: «Он поцеловал ее, оторвался от ее милого сонного тепла, по-

смотрел кругом, вернулся к себе. Звук колокола напомнил ему, как далеко уже продвинулась ночь, но вместе с тем ему показалось, что этот звук благостно отмечает и конец тяжелого часа» (419).

Сначала действия героя даны глазами повествователя: поцеловал, посмотрел кругом, вернулся. Во втором предложении наблюдается совмещение пространственно-временных координат повествователя и героя. И в заключительной части данного отрывка через форму косвенной речи, через резкий переход от прошедшего к настоящему («**ему показалось, что этот звук... отмечает...**») передаются живые мысли героя произведения.

Таким образом, в трудный час жизни Шиллер приходит к выводу, что вся его творческая судьба соткана из минут боли, часов уныния, недель страдания, мрака и оцепенения, долгих лет нужды и непризнания. Его жизнь, по мысли Шиллера, замедляет свой бег и даже останавливается в тот момент, когда его покидает творческое вдохновение. С мучительной болью в его сознании проносится мысль об остановке в работе над драмой: «...этот труд остановился, опять, опять остановился...» Но только в самом себе, даже разуверившемся в будущем («веры не стало в нем, веры в будущее»), обессиленном от борьбы с физическим недугом (пять лет страдает от катаральной лихорадки), лишенном ежечасного (как бы ему этого хотелось!) творческого озарения, только в собственном сознании Шиллер ищет и находит решение и выход из сложившейся трудной ситуации. Ясно видя конечную цель, он отдает себе приказ: «...то, что он хочет сделать, он должен сделать теперь же, сегодня же, немедленно...» (415). По-видимому, ситуация трудного часа повторяется в жизни драматурга неоднократно. И только чувство здорового соперничества с другим поэтом, Гете, заставляет Шиллера братья за перо и «творить из ничего, черпая все в своей груди».

Новелла «Тяжелый час» отражает явление, характерное для прозы XX века, когда в повествовательном тексте органично сплетаются эпическое, лирическое и драматическое начала. Но в ней очевидно преобладает лирический элемент. Описание внешности и поступков героя является только фоном, на котором раскрывается внутренний мир человека со всеми его противоречиями и сомнениями. Формы несобственно-прямой и косвенной речи позволяют включать в авторский текст мысли героя произведения. Лиризм новеллы усиливается за счет сквозных подтекстных мотивов

(«боль», «тяжелый час» и т. д.). Способами образования подтекста в повелле служат звукопись, литературные реминисценции («Валленштейн», «Песнь о колоколе»), а также ключевые слова и словосочетания, позволяющие интерпретировать название текста. Идеалом прекрасного человека в повелле немецкого писателя выступает духовно богатая личность, способная к преодолению трудностей. Томас Манн подвергает человека испытаниям на твердость характера, целеустремленность, верность своему призванию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Алт С. Е. Над страницами Томаса Манна. М., 1980; Адмони В. Г., Сильман Т. И. Томас Манн: Очерк творчества. Л., 1960; Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна. М., 1981.

² См.: Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление//Филологические науки. 1969. № 1. С. 84—90.

³ См.: Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 63.

⁴ Подробнее об этом см. в работах: Нартов К. М. Томас Манн//История зарубежной литературы конца 19 — начала 20-го в. М., 1970; Шеломова Н. А. Эстетические проблемы в рассказе Т. Манна «Тяжелый час»//Науч. тр./Том. ун-т. 1974. Сб. 2. С. 109—123.

⁵ См.: Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1955. Т. 1.

⁶ Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1960. Т. 7. С. 411—419. (В дальнейшем цитаты из текста указаны по этому изданию. Здесь и далее подчеркивания в цитатах произведены нами.)

⁷ Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 310.

В. М. Паверман

УСЛОВНОСТЬ КАК ФОРМА АВТОРА В ПЬЕСЕ ДЖЕКА ГЕЛБЕРА «СВЯЗНОЙ»

В пьесе американского драматурга Дж. Гелбера (р. 1932) «Связной» (1959) рассказывается о страшном зле современного общества — о наркомании. Но «медицинская привязка» произведения условна: в нем повествуется о поражении человека в столкновении с действительностью, о его неспособности противостоять пагубным обстоятельствам жизни¹. Резкое снижение личностного начала в обрисовке характеров, ослабление внешнего действия, замкнутость пространства, в котором разворачиваются события (если происходящее на сцене можно назвать событиями), царящая

в пьесе атмосфера абсурда — все это сближает в художественном плане «Связного» с антидрамой. Но в том-то и дело, что Гелбер идет не от поэтики театра абсурда, а от конкретики жизни, и абсурд самой действительности, с фотографической точностью воспроизведенный в произведении, т. е. сама фактография обернувшейся гротеском реальности в структуре пьесы становится эстетическим фактором, что делает психологическую драму Гелбера своего рода «прелюдией» к появлению американского театра абсурда.

Пьеса построена на двух действенных линиях. Одна — представление на сцене, которое дают якобы настоящие наркоманы, играющие самих себя, собравшихся в тайном при-tone; другая — поведение находящихся в зале организаторов этого «спектакля» — Данна, представителя продюсера, и «автора» пьесы Джейберда, осветителей, кинооператоров.

Импровизация «наркоманов» — психологическая драма, в художественной архитектонике которой ощутимы традиции А. П. Чехова-драматурга. Однако освоение опыта русского писателя не сопряжено у Гелбера с постижением тонкой полифонии мажорных и минорных интонаций чеховского театра, что приводит к «деформации» художественных традиций великого гуманиста в пьесе «Связной».

Помимо чеховской, в художественной структуре «Связного» сильна и традиция Б. Брехта, она дает себя знать в приеме «театра в театре», благодаря которому в произведении сталкиваются две эстетические системы — вживание (сцена) и очуждение (зал).

Как это нередко бывает в условном театре, актеры еще до начала спектакля появляются перед публикой: «Участники располагаются на сцене за несколько минут до начала представления» (14)². На протяжении спектакля автор и продюсер неоднократно вторгаются в происходящее на сцене со своими замечаниями. Например, во 2-м акте на игровой площадке возникает «опасная ситуация»: Ковбой и Лич намереваются приобщить 2-го кинооператора к «дозе». В этот момент из публики появляется встревоженный Джейберд: «Что здесь происходит? Вы здесь вовсе не для этого... это заходит слишком далеко» (43—44). Он обеспокоен тем, не используют ли его актеры настоящий наркотик. Для чего нужно кино-театральное «обрамление» импровизации? Оно помогает углубленному восприятию того, что происходит на подмостках. Спектакль «наркоманов» — поток жизни, рождающий иллюзию достоверности. Периодическое вторжение организаторов зрелища в действие эту иллюзию разрушает,

срабатывает «эффект очуждения» «Мы готовы поверить в то, что персонажи, которых мы видим в состоянии глубокой тревоги, в правдоподобно разыгранных приступах истерии,— настоящие наркоманы, импровизирующие перед нами драму, ими на самом деле пережитую, но постоянное вмешательство автора и продюсера настолько неуместно, что не позволяет включиться в подобное действие»,— отмечает в своей рецензии на гастрольный спектакль «Ливинг тиэтр» в Париже Г. Дюмюр³. Критик считает прием такого вмешательства устарелым, но тем не менее наличие «эффекта очуждения» им признается.

Прием остранения происходящего на сцене в пьесе Гелбера имеет двухступенчатую структуру: он действует не только, так сказать, на границе импровизации и зала, но и внутри самой импровизации. Условность обнаруживается уже в зрительном образе постановки Джейберда и Данна: появление в интерьере притона плаката со словами «Небеса или ад: на каком ты пути?» заставляет вспомнить аналогичную технику комментария в пьесе Б. Брехта «Трехгрошовая опера». Действие очуждается и с помощью приема его театрализации. Так, рассказывая о попытке устоять против соблазна «дозы» во время давней прогулки по Бродвею, Сэм «поднимается и идет на месте». Вспоминает, что тщетными оказались усилия воспротивиться пагубному влечению: «Тот вкус снова ощущается во рту. И это то, чего ты хочешь. Если ты не находишь его здесь, то ищешь где-нибудь еще. И ты бежишь, парень, бежишь». Произнося эти слова, Сэм «бежит на месте» (22).

Как очуждающая действие метафора функционирует и эпизод появления Гарри в притоне. Сцена эта вполне достоверна: входит человек, раскрывает портативный электрофон, ставит запись. Звучит джазовая мелодия. Через некоторое время пришедший снимает грампластинку, закрывает проигрыватель и удаляется. Автор наполняет этот эпизод метафорическим смыслом, тем самым вычлняя его из череды других. Выразительна мизансцена: пришедший располагается в «освященном углублении в центре сцены». Появление нового человека резко прерывает течение действия, переводя его из диалогической плоскости в долгую паузу. Гарри все проделывает молча, замирают и окружающие. Многозначительно состояние последних: «Грампластинка звучит две минуты. Все напряженно слушают» (23). Читателю-зрителю вспоминаются слова Джейберда, с которыми тот обратился к публике в самом начале пьесы: «Джаз и

наркотики неразрывно связаны» (15). И действительно, после ухода безмолвного посетителя следует «долгая пауза», и вдруг «один из музыкантов начинает играть, другие присоединяются к нему, сливаясь в едином чувстве» (23). Мелодия становится аллегорией наркотика, напряжение, с каким вслушиваются в нее люди на сцене, — опосредованное воплощение губительной тяги, а сам Гарри предстает метафорическим двойником «связного».

Однако только этой символической назначением музыки у Гелбера не ограничивается: она еще выполняет функцию, аналогичную одной из функций зонгов в театре Б. Брехта, — оуждает действие через смену видов искусства, когда на какое-то время прозаическая речь уступает место мелодии. Возможен и «промежуточный вариант»: слово и музыка звучат вместе [диалог Солли и сестры из Армии Спасения (47—48)].

Как эффект оуждения работают световые «накладки». Дважды во время первого выступления Данна неожиданно вспыхивает свет — он просит погасить огни. Использует Гелбер распространенный в театре Б. Брехта прием — выход актера из образа. «Это все — пьеса. Все это не по-настоящему», — оценивает происходящее Лич (44). Оуждающим средством в драме Гелбера становится лейтмотив: «Так оно на самом деле и есть. Так и есть», — неоднократно оценивает события на подмостках 2-й кинооператор.

Но мы уже говорили о психологическом характере пьесы Гелбера, о стремлении автора, по образному выражению Д. Тельмера, «опрокинуть эту фальшивую четвертую стену»⁴.

Каково же место эффекта оуждения в художественной структуре психологической драмы, в чем заключается его смысл в данном случае?

Появление исполнителей на подмостках до начала спектакля вполне правдоподобно: они приглашены «автором» и продюсером. Комментарий кинооператора «Так оно на самом деле и есть» не мешает вживанию, но при этом поддерживает аналитическое внимание публики к происходящему. Бег Сэма на месте можно объяснить наркотическим возбуждением. Как жизненно достоверная развивается сцена Гарри, хотя ее метафорическое значение угадывается без труда. Музыкальные паузы в пьесе — не просто игра театрального оркестра, обычно привносящая в спектакль элемент условности, но исполнение самих «наркоманов», часть их сценической импровизации. Вопрошающий плакат на сте-

не притона выглядит как деталь интерьера помещения, владец которого не лишен лицемерного сострадания к своим клиентам. Естественны в театре и световые накладки. А что означает выход актера из образа, если актер играет самого себя? Он и остается самим собой...

В пьесе Гелбера «эффект очуждения» не отменяет психологической природы характера и реалистической достоверности зрелища. Он действует в недрах психологической драмы, давая публике возможность время от времени отстраненно взглянуть на события, разворачивающиеся перед нею. Иллюзия вживания несколько ослабляется, но не разрушается. Аналитический подход зрителя к тому, что он видит, краткосрочен, но важность его несомненна: вживание и очуждение взаимодополняют друг друга, позволяя острее, зорче взглянуть на события, о которых рассказывает автор.

Динамика двух действенных линий «Связного» несет в себе и другое — обобщающее значение: столкновение труппы импровизаторов с Джейбердом в метафорической форме отражает волнующую Гелбера проблему связи искусства и действительности. Присмотримся к происходящему в пьесе с этой стороны.

На сцене — жизнь во всей ее обнаженности. Джейберд задается целью по-своему ее интерпретировать, однако убеждается, что представление все дальше уходит в сторону от его замысла: «Я упустил ее!» (пьесе — В. П.) — признается Джейберд (49). Жизнь оказывается сильнее фантазии художника.

В метафорическом контексте этого конфликта иное звучание обретает тема наркотика. «Доза» утрачивает свой клинический смысл и превращается в символ реальности — грязной, жестокой, тревожной... Другой символ — красный платок — воплощает идею связи человека с этим неуютным миром. Сначала мы видим алую повязку на шее Ковбоя, который наконец-то принес зелье. Но вот Лич предлагает «автору» пьесы принять дозу: «Эй, Джейберд, вы никогда этого не делали. Почему бы вам не уяснить, о чем все это, прежде чем ставить?» (44). Тот соглашается. С этого момента на шее Джейберда — «красный платок Ковбоя» (46).

Обогащенный новым опытом, художник берется за перо. С какой целью? «Я узнал одну вещь о театре. Он, я верю, сближает всех», — говорит под занавес Джейберд (62). Духовное братство людей — такова цель искусства, утверждает Гелбер.

Разные варианты истолкования смысла, заключенного в названии пьесы, предлагаются критиками. «На языке наркоманов «связной» — это торговец зельем» (П. Байнер); героин — единственная «связь с миром» для наркоманов (К. Хьюз); человек, приносящий героин, и игла, вводимая в вену (Р. Костеланец); особого рода «связь», в которую вовлечен человек: надежда на спасение (Д. Уилз); «связь», соединяющая «обломки жизни» наркоманов, дающая ощущение «цельности, устойчивости бытия» (К. Бигсби); «связь» — это «родство, взаимозависимость людей», которых сближают «общий порок» и «любовь к джазовой музыке» (анонимный рецензент из французского еженедельника); «связь» между двумя мирами — наркоманов и «правильных», раскрытая с помощью приема «театра в театре» (Д. Джеффри).

Рецензируя американский фильм «Связной», снятый по пьесе Гелбера вскоре после ее премьеры режиссером Ширли Кларк, Ж. Садуль высказывает такую мысль: киноленту можно было бы озаглавить «В ожидании Ковбоя» по аналогии с названиями пьес К. Одета «В ожидании Лефти» и С. Беккета «В ожидании Годо». Е. Теплиц, рассуждая об этой же картине, задается вопросом: «Означает ли английское слово «коннекшн» только контакт, связь, или же содержит в себе еще второе, скрытое значение — соединение, установление связи зрителя с изображенным на экране миром?»⁵.

«Спектр пониманий» широк. Но в тексте произведения есть достаточно прозрачный намек на возможность еще одного истолкования смысла названия пьесы. Появляясь перед публикой в первый раз, Данн обращается к залу: «Это слово (связь — В. П.), звучащее здесь магически, придумано мной с единственной целью — объяснить, что я и весь этот вечер на сцене — только фикция» (15); т. е. спектакль, который дает «труппа» Джейберда — Данна, — это не театр, не искусство, но сама жизнь, выплеснутая на время из чердаков и подвалов на всеобщее обозрение. Театр — это жизнь, утверждает Гелбер. Эта «Связь» лежит в основе произведения, составляя, так сказать, его «теоретический фундамент», ни в коей мере не отменяя других возможных истолкований смысла заглавия пьесы.

...Импровизация подходит к концу, часть действующих лиц покинула сцену, остальные разговаривают с Джейбердом и Данном. Во время беседы слышится стук в дверь, под самый занавес появляется Гарри, уже знакомый нам по

немой сцене из первого акта. Он вновь ставит грампластинку на диск проигрывателя, и звуки музыки заполняют зал. Музыка, которая, как мы помним, стала в пьесе аллегорией наркотика. Затем «свет медленно гаснет. Музыка затихает в темноте» (62). Вынося в финал этот эпизод, Гелбер дает понять, губительное зелье живо и творит свое черное дело. На зов этой «мелодии» завтра снова явятся люди.

Сказанное не означает, что конфликт в пьесе остается не разрешенным, ибо конфликта в ней просто нет. Есть констатация нетерпимой ситуации, которая не должна существовать до бесконечности, но — увы! — пока существует. И как долго продлится это «пока»?

По-разному определяется жанр «Связного» в зарубежной и отечественной критике: «натуралистическая проблемная пьеса без какого бы то ни было разрешения проблемы и выводов»⁶, «дидактическая драма»⁷, «хэппенинг», «документальная драма»⁹. Если М. Гейсингер видит в пьесе «предшественницу абсурдистского стиля в Америке»¹⁰, то Г. В. Коваленко называет ее «злой остроумной пародией на приемы антитеатра»¹¹.

Натуралистическая тенденция, безусловно, дает себя знать в пьесе, что не отменяет активности позиции автора, который не приемлет духовной деградации человека. Одним из главных средств воплощения авторского сознания в пьесе является условность. Дж. Гелбер творчески осмысляет театральное-эстетическое новаторство Б. Брехта, предлагает свое оригинальное понимание эффекта очуждения, которое в значительной степени помогает интенсифицировать выражение авторского начала в драме «Связной».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мы уже обращались к изучению указанного произведения. (См.: Паверман В. М. Традиции Чехова-драматурга в пьесе Джека Гелбера «Связной» // Литературные связи и литературный процесс: Материалы Всерос. межвед. науч. конф. Ижевск, 1992. С. 203—213.

² Текст пьесы цитируется по изданию: Gelber J. The Connection: A Play L., 1961 (с указанием страницы с скобках).

³ Dumur G. «The Connection» de Jack. Gelber, mise en scene de Judith Malina, avec L'American Living Theatre de New York, au Theatre du Vieux-colombier (Theatre des Natins) // Le Theatre populaire 1961. № 43 P. 98—99

⁴ Цит по Greenberger H. The off-Broadway Experience Englewood Cliffs. 1971. P. 183.

⁵ Biner P. The Living Theatre N Y, 1972. P. 46; Хьюз К. Три молодых драматурга // Америка. 1963. N 77. С. 16; Kostelanetz R. Theatre //

The New American Arts. N. Y. 1965 P. 64; Weales G. American Drama Since World War II. N. Y., 1962. P. 216; Bigsby C. W. E. A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama: Beyond Broadway. Cambridge, 1985. Vol. 3. P. 75; «The Connection» au Theatre des Arts// L'Officiel des Spectacles. 1968. N 1136. P. 5; Jeffrey D. Genet and Gelber: Studies in Addiction//Modern Drama. 1968. N 2. P. 154; Sadoni G. Cinema-verite ou Theatre-verite?//Les Lettres Francaises. 1962. N. 912. P. 6; Теплиц Е. Кино и телевидение в США. М., 1966. С. 157.

⁶ Hunter F. The Power of Dramatic Form. N. Y., 1974. P. 185

⁷ Smiley S. Playwrighting: the Structure of Action. Englewood Cliffs. N. Y., 1971. P. 213.

⁸ Freedman M. The Moral Impulse: Modern Drama from Ibsen to the Present. Carbondale; Edwardsville; London; Amsterdam, 1967. P. 126.

⁹ Лейно Л., Отгинджер М. Театр в Америке. Б. м., 1972. С. 8.

¹⁰ Geisinger M. Plays, Players, Playwrightes: An Illustrated History of the Theatre. N. Y. 1975. P. 615.

¹¹ Коваленко Г. В. Театр Эдварда Олби и американская драма «критического десятилетия» (60-е годы XX века): Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982. С. 8.

СОДЕРЖАНИЕ

I

- Письма Лидии Яковлевны Гинзбург к Борису Осиповичу Корману (1956—1982). Предисловие, подготовка текста к печати и примечания Н. А. Ремизовой (Ижевск) 3
- Власенко Т. Л. (Ижевск)
Религиозное сознание в драме (А. А. Шаховской, В. К. Кюхельбекер, А. Н. Островский) 36

II

- Чулков В. И. (Ижевск)
Три «патриотических» стихотворения 1831 г. в художественной системе А. С. Пушкина 49
- Маркин А. В. (Екатеринбург)
А. С. Пушкин и традиция дидактического послания. Авторская позиция в поэтическом диалоге 56
- Фаустов А. А. (Воронеж)
Еще один фрагмент поэтического мира Тютчева: вокруг «невывраженного» 60
- Спивак Р. С. (Пермь)
Художественное пространство и авторская позиция в лирике Ф. Сологуба 64
- Кобринский А. А. (Санкт-Петербург)
О двух предполагаемых подтекстах стихотворения О. Мандельштама «День стоял о пяти головах..» 72
- Черашняя Д. И. (Ижевск)
Субъектный строй лирики О. Мандельштама 80
- Серова М. В. (Ижевск)
Первометафора «рождение-еда-смерть» и характер ее функционирования в цикле М. Цветаевой «Стол» (третий уровень семантической парадигмы) 88
- Медведева Н. Г. (Ижевск)
Автор и герой в стихотворении И. Бродского «На смерть Жукова» 101

III

Квашина Л. П. (Донецк, Украина) «Имя» в эпическом целом «Капитанской дочки»	107
Мосалева Г. В. (Ижевск) Особенности и тип повествования в «Выстреле» А. С. Пушкина	118
Васильев С. Ф. (Ижевск) Русская романтическая проза: поэтика фантастического	127
Кривонос В. Ш. (Елец) Мотив «заколдованного места» в «Петербургских повестях» Гоголя	139
Поддубная Р. Н. (Харьков, Украина) «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя и «Исповедь» Л. Толстого (авторские установки и законы жанра)	148
Краснов Г. В. (Коломна) «Божское» и «человеческое» в произведениях позднего Л. Н. Толстого	164
Савинков С. В., Фаустов А. А. (Воронеж) Онтология тургеневского сюжета (предварительное описание)	171
Зверева Т. В. (Ижевск) Мир реальности и реальность рассказа в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (к вопросу о повествовании)	181
Корман И. Б. (Азур, Израиль) Три заметки о Достоевском	194
Широкова Е. В. (Ижевск) Идея русского эроса в повести А. И. Куприна «Суламифь»	203
Пращерук Н. В. (Екатеринбург) Чужой сюжет как форма авторского самоопределения и средство создания символического подтекста в рассказе И. А. Бунина «Чистый понедельник»	212
Подшивалова Е. А. (Ижевск) О статусе субъекта в нетрадиционном литературном повествовании (на материале прозы 20-х годов)	221
Ребель Г. М. (Николаев, Украина) Кто ведет повествование в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»? (Субъектный уровень текста)	230
Сорокина И. И. (Екатеринбург) Ф. Степун: русская эмигрантская критика «первой волны» о детерминантах авторского сознания	243
Иванюта Г. Л. (Ижевск) «Инфантильный» мотив в романе Ю. С. Семенова «Бриллианты для диктатуры пролетариата» (структура и функции)	250
Серго Ю. Н. (Ижевск) Жанровое своеобразие рассказа Л. Петрушевской «Свой круг»	262

IV

- Мироненко Л. А.** (Донецк, Украина)
Вольтер и Сент-Экзюпери: от Кандида к Маленькому принцу, от
счастливой утопии к трагической 269
- Любарец С. Н.** (Ижевск)
Германия в восприятии Жермены де Сталь 276
- Лукьянина Г. В.** (Екатеринбург)
«Философичность» как побочный продукт художественной про-
зы (Мигель де Унамуно) 284
- Лекомцева Н. В.** (Ижевск)
Подтекст в новелле Т. Манна «Тяжелый час» 289
- Паверман В. М.** (Екатеринбург)
Условность как форма автора в пьесе Джека Гелбера «Связной» 294

Кафедра теории литературы и истории русской литературы
Удмуртского государственного университета
предлагает Вашему вниманию следующие издания:

Образцы изучения текста художественного произведения.
Вып. I. Эпос. 2-е изд., расш./Сост. Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1995. 18 п. л. (Сост. 1-го изд. проф. Б. О. Корман.)

Вестник Удмуртского университета: Спец. вып., посвященный Елене Александровне Миллиор. Ижевск, 1995. 14 п. л.

Автографы Вяч. Иванова, письма Вяч. Иванова и Людм. Ивановой, письма А. И. Доватура. Воспоминания о бакинском периоде Вяч. Иванова и «Размышления о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»» Елены Миллиор; др. материалы.

Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в литературной науке XX века: Хрестоматия/Сост. Т. В. Зверева, Н. А. Ремизова. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1993. 12 п. л.

Мосалева Г. В. Поэтика Н. С. Лескова: Науч.-метод. пособие. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1993. 10 п. л.

Готовится к печати:

Образцы изучения текста художественного произведения.
Вып. II. Леприка/Под ред. Т. Л. Власенко, Д. И. Черашней, В. И. Чулкова. 20 п. л.

Заявки принимаются по адресу:

426034, Ижевск, ул. Красногеройская, 71, УдГУ, филол. фак., каф. теор. лит. и ист. рус. лит. Чулкову Виктору Ивановичу.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
63	22-я снизу	тему	тому
65	15-я сверху	мучит сбивает	мучит, сбивает
81	6-я снизу	себя собеседником	себе собеседников
89	20-я снизу	лингвической	логической
93	15-я сверху	категории	категория
94	14-я снизу	Фрейденбург, эквива-	Фрейденберг, эквива-
109	3-я сверху	героя и	героя в
138	2-я снизу	тоскина	тоскипа
152	7-я снизу	«Знание»	«Задание»

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 2

**Материалы межвузовской научной конференции
(апрель 1994)**

Темплан издательства 1995 г., поз № 106.

Редактор **В. И. Бацкало**
Технический редактор **С. И. Зянкина**
Корректоры **Т. Л. Власенко, О. Н. Неганова**

Лицензия ЛР № 020411 от 12.02.92. Сдано в производство 29.06.95.
Подписано в печать 15.11.95. Формат 60×84 1/16.
Гарнитура литературная. Печать высокая. Уч.-изд. л. 19,5. Усл. печ. л. 17,67.
Заказ № 1284. Тираж 250 экз. «С»106.

Издательство Удмуртского университета,
426034, Ижевск, Красногеройская, 71.

Типография объединения «Полиграфия»,
426034, Ижевск, Удмуртская, 237.