

Кормановские
Чтения

6

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Удмуртский государственный университет»
Филологический факультет

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 6

Материалы
межвузовской конференции
(апрель, 2006)

Ижевск

2006

УДК 882
ББК 83.3 (2)
К 66

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

Редколлегия:

Н.Г.Медведева, канд. филол. наук, доц.;
Е.А.Подшивалова, д-р филол. наук, проф.;
Н.А.Ремизова, канд. филол. наук, доц.
(ответственный редактор);
Д.И.Черашняя, канд. филол. наук, доц.

К 66 Кормановские чтения: Материалы Межвуз. конф. (Ижевск, апрель, 2006) / Сост. Н.С.Измestьева, Д.И.Черашняя. Ижевск, 2006. Вып. 6. — 484 с.

Межвузовский сборник научных статей и материалов включает в себя разделы, посвященные общетеоретическим вопросам; изучению поэзии и прозы; методике преподавания литературы в школе и вузе; а также — рецензии, Memoria и эссе.

Адресован специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, студентам-филологам, учителям-словесникам.

УДК 882
ББК 83.3 (2)

© Н.С.Измestьева, Д.И.Черашняя,
составление, 2006
© Удмуртский госуниверситет, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

I

Б. Ф. Егоров (С.-Петербург). Чудо и труд — две фундаментальные основы в истории русского народа	6
Н. И. Ищук-Фадеева (Тверь). О природе лирической драмы («Вишневый сад» А. Чехова и «Король на площади» А. Блока)	12
А. А. Чевтаев (С.-Петербург). Лирическое повествование и «системно-субъектный метод» Б. О. Кормана	24
Г. М. Васильева (Новосибирск). «Пролог на небе» в «Фаусте» И.-В. Гете (к проблеме комментария)	33
К. В. Трошина (Екатеринбург). «Мы едим землю, и земля ест нас» — символика жертвоприношения как модели бытия в поэзии месоамериканских индейцев	40
Н. А. Федорова (С.-Петербург). Литература после седьмого дня: Автор в литературе гипертекста	44

II

В. Н. Соломеина (Екатеринбург). Образ Петра I в мемуарной литературе петровского времени	51
Е. Е. Приказчикова (Екатеринбург). Садово-парковая утопия в русской мемуарно-автобиографической литературе XVIII века	56
Н. Г. Морозова (Новосибирск). Традиция экфразиса и эмблематика барокко в прозаических текстах М. В. Ломоносова	65
Т. В. Зверева (Ижевск). Легенда об ожившей статуе в повести Н. М. Карамзина «Сиерра-Морена»	73
В. Ш. Кривонос (Самара). Метаморфозы женского в «Петербургских повестях» Гоголя	82
О. Б. Улыбина (Н. Новгород). «Дьявольское» и «человеческое» в повести Н. В. Гоголя «Шинель»	98
О. И. Матвеева (Стерлитамак). О художественном содержании трех писем Н. В. Станкевича	104
Ю. А. Сергеева (Стерлитамак). Евангельский контекст в романе И. А. Гончарова «Обрыв»	111
Н. С. Измestьева (Ижевск). Игры разума: королевская партия Родиона Раскольникова	115
Т. И. Печерская (Новосибирск). Феномен «плохого письма»: эпистолярный почерк Достоевского	126
Эли Корман (Израиль). Заколдованный издатель	132
Н. В. Пращерук (Екатеринбург). О «пределах», «избыточных формах» письма и модусе невозможного: «Исповедь мужа» К. Леонтьева и «Вечный муж» Ф. Достоевского	142
Л. М. Митрофанова (Екатеринбург). Фольклоризация времени в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Хлеб»	152
Н. Б. Граматчикова (Екатеринбург). Репрезентация инационального (башкирского) этноса в русскоязычной литературе рубежа XIX—XX вв.	157
О. А. Попова (Пермь). «Русский человек на rendez-vous» в прозе начала XX века	164
Э. А. Радь (Стерлитамак). Многоликое одиночество героев как отражение проблемы «отцов» и «детей» в рассказе Л. Н. Андреева «Молчание»	168

Т. Я. Каменецкая (Екатеринбург). Сон как сюжетобразующая доминанта в произведениях И.А.Бунина 1910—1920-х гг.	173
О. М. Кагирова (Ижевск). Древнерусские традиции в романе Б.Пильняка «Волга впадает в Каспийское море»	179
Н. П. Хрящева (Екатеринбург). О художественной целостности романа А.Платонова «Чевенгур» (родовой и фоносемантический аспекты)	183
О. М. Карпова (Стерлитамак). О лирическом начале в романе А.Платонова «Счастливая Москва»	196
Е. В. Воскобоева (Ижевск). К семантике и функциям сна в творчестве М.А.Булгакова («Морфий», «Бег» и др.)	201
Е. А. Иваншина (Воронеж). Проблема поэтического языка в романе М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита»	205
В. В. Химич (Екатеринбург). Феномен диалога в творчестве М.Булгакова	216
Ю. В. Булдакова (Киров). Мифологические аспекты авторского сознания (дневник Г.Эфрона)	222
Г. М. Ибатуллина (Стерлитамак). Первое Посвящение Юрия Живаго	226
Е. В. Харитоновна (Екатеринбург). Модель мира в детских повестях Л.Давыдычева (1960-е гг.)	234
А. А. Митрофанова (С.-Петербург). «Прощение перед прощением»: авторская позиция в повести В.Г.Распутина «Живи и помни»	242
Ю. Н. Серго (Ижевск). Авторская позиция в рассказе Л.Петрушевской «Слова» и этико-эстетические принципы ж. «Новый мир» в конце 60-х гг.	249
Л. С. Кислова (Тюмень). Формула женской судьбы в драматургии Э.Радзинского («Наш Декамерон», «Чуть-чуть о женщине»)	256
А. В. Пупышев (Киров). Архетип и образ сада в малой прозе Т.Толстой	265
Э. В. Лариева (Петрозаводск). Концепт семейного дома в авторском сознании Л.Улицкой (на материале романа «Медя и ее дети»)	273

III

Л. А. Самарова (Ижевск). «Слово на погребение Петра Великого» Феофана Прокоповича и «Слово Похвальное блаженным памяти Петру Великому» М.В.Ломоносова: сходства и различия	281
Э. А. Тамаркина (Ижевск). Псалмы царя Давида в переложении Г.Р.Державина (к вопросу о смысле жизни и бытия)	285
Е. И. Зейферт (Караганда). Образование жанра отрывка из послания: рукописные источники «Невыразимого (Отрывок)» В.А.Жуковского	294
У. М. Дмитриева (Новосибирск). Из наблюдений над водной стихией Пушкина (Вода текучая и кристаллическая)	301
В. И. Чулков (Ижевск). Точка примирительного равновесия	307
Д. И. Черашняя (Ижевск). Проблема адресата в стихотворении А.С.Пушкина «Друзьям» (1828)	318
Г. В. Мишина (Стерлитамак). О сплетениях трех сквозных мотивов в творчестве Н.А.Некрасова	327
О. В. Молодкина (Стерлитамак). О мотиве игры у Н.А.Некрасова и Ф.М.Достоевского («Кому на Руси жить хорошо» и «Бесы»)	331
А. С. Акбашева (Стерлитамак). К трансформации художественного сознания и читательского восприятия в культуре начала XX века	337
Н. А. Рогачева (Тюмень). Поэтика запаха в лирике К.Бальмонта	342
Е. А. Тузова (Пермь). Философия истории и социума в лирике В.Хлебникова	351
Г. Ф. Ситдикова (Стерлитамак). Образ странника как реализация мотива одиночества в лирике М.Ю.Лермонтова и М.И.Цветаевой	356
И. Ю. Латыпова (Стерлитамак). Становление поэта: космогонический и биографический миф (на примере творчества М.И.Цветаевой)	360

Е. И. Кибешева (Киров). Библейско-евангельский компонент ранней лирики Н. Заболоцкого в контексте символистской традиции	364
Я. И. Корман (Ижевск). Социально-политический подтекст в стихотворении В. Высоцкого «Лабиринт»	369
Н. Г. Медведева (Ижевск). «Куда ж нам плыть?» («Корабли» И. Бродского и О. Седаковой)	375
Д. И. Иванов (Иванов). К феномену «блуждающей» мифобиографической структуры в пространстве русской рок-поэзии	387
А. В. Порохова (Ижевск). «Я — другой» в творчестве А. Анашевича	393
В. А. Лимерова, П. Ф. Лимеров (Сыктывкар). Стихотворение И. А. Куратова «Со кызд сійс тōда ме...» (Вот каким его знаю я): поэтика философ- ского размышления	399

IV

Н. Н. Золототрубова (Воронеж). Концепция курса методики преподавания литературы и его роль в подготовке студента к профессиональной деятельности	408
И. В. Стрелкова (Ижевск). Опыт воспитательного аспекта обучения при ана- лизе стихотворения С. Гандлевского «Устроиться на автобазу...»	411
Р. И. Монзина (Екатеринбург). Развитие творческих способностей учащихся в процессе изучения произведения К. Г. Паустовского «Рождение рас- сказа» в 7-м классе	414
Л. М. Рябец (Ижевск). Формирование навыков учебно-художественной дея- тельности на уроках литературы	418
Н. С. Емельянова (Ижевск). Новые подходы в образовании: технология метода проектов	421

V

Т. В. Зверева (Ижевск). «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя в постановке Государственного театра кукол (Ижевск)	425
Г. В. Мосалева (Ижевск). Опыт духовного прочтения русской поэзии: Рецензия-обзор на: Лебедев Ю. В. Духовные истоки русской классики. Поэзия XIX века: Историко-литературные очерки. М., 2005	427
Е. А. Подшивалова (Ижевск). «Русская культура в текстах, образах, знаках 1913 года» (Рецензия-обзор на сб. матер. межрег. науч.-практ. семи- нара «Культурологические штудии». Киров, 2003)	437
«И сладок нам лишь узнаванья миг...» (Рецензия-обзор на: Капинос Е., Куликова Е. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006)	441

VI

Ю. Н. Чумаков (Новосибирск). Воспоминания и размышления об Александре Чудакове	448
Михаил Леонович Гаспаров (13.04.1935 — 7.11.2005). Предисловие и публика- ция писем С. М. Лойтер (Петрозаводск)	458
В. Ш. Кривонос (Самара). Памяти Провинциала (о В. П. Скобелеве)	464
А. И. Орлова (Ижевск). Теория перевода и толкование художественного текста в трудах А. В. Федорова (К 100-летию со дня рождения Учителя). 466	466

VII

В. Ш. Кривонос (Самара). Мы так любили Кафку. Степи и ветры. Бунин, Елец, павлины. Еще не вечер	472
--	-----

Б.Ф.Егоров

ЧУДО И ТРУД — ДВЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ В ИСТОРИИ РУССКОГО НАРОДА



Эти понятия много веков противопоставлялись друг другу, ибо надежда на чудо вызывала пренебрежение к труду, и, наоборот, уважение к труду ослабляло мечты о чуде. Естественно, обе эти черты отражали исторические жизненные реальности. Чуть ли не тысячелетнее рабство, при котором человек не мог надеяться на употребление плодов своего труда (плоды большею частью доставались другим), вызывало отвращение к рабочему процессу и развивало лень, воровство, обман — качества, абсолютно противоположные трудовой деятельности. Отсюда постепенно создавалось истолкование христианской морали как враждебной работе: «От трудов праведных не наживешь палат каменных», «Работа не волк, в лес не убежит», «От работы не будешь богат, а будешь горбат». Да и само слово «работа» произошло от «раба», от «рабства». У другого синонима — «труд» — рядом стоит понятие «трудный», а отнюдь не «легкий». В главных западноевропейских языках ореолы вокруг работы и труда тоже нерадостные. У немецкой *die Arbeit* (работа) есть значение «тягота», у французского глагола *travailler* (работать, трудиться) есть смыслы «терзать» и «мучить», у английского *Work* (работа) — беда, несчастье, боль, заботы. Подобные негативные ореолы усиливались из-за реально больших трудностей при исполнении мускульной силой (без помощи машин!) тяжелой физической работы.

Отвращение от труда воспитывалось и в «неработающем» помещицьем кругу. И.А.Гончаров великолепно изобразил этот мир в романе «Обломов» (1859), где точно сформулировал: обломовцы представляли жизнь «...идеалом покоя и бездействия <...> Они сносили труд как наказание, наложенное еще на праотцев» (ч.1, гл. IX «Сон Обломова»). А надежда на беззаботно полученные блага плавно перетекала при распространении христианской религии в народную мечту о божественной помощи, о «золотой рыбке» — отсюда и возникновение сказочных сюжетов о Емеле-дурачке и «щучьем велении», о чудесных помощниках и чудесном богатстве. Показательно, что не темный крестьянин, а образованнейший литератор, человек европейской культуры Аполлон Григорьев по-детски молился Богу с просьбами о материальной помощи и мечтал, что Бог подкинет ему на дороге кошелек с деньгами. В советском сатирическом кинофильме Я.Протазанова «Праздник Святого Йоргена» (1930), где блистали И.Ильинский и А.Кторов, ярко показана народная жажда «чуда». Если есть чудо, то предельно сокращалось время мечтательного приобретения его плодов, сокращалось чуть ли не до мгновения.

Надежды на чудо часто соседствуют с реальными действиями, далекими от упорного труда на пользу личную и общественную. Прежде всего это воровство, отнюдь не христианское деяние. Оно стимулировалось контрастами материального неравенства, социальными перегородками. Известны и массовые «подталкивания» к воровству «сверху». Еще в докрепостническую пору, в Древней Руси, холопы, трудясь на землевладельцев по договорам, довольно часто были склонны сразу же по истечении срока договора или даже пораньше уйти прочь. Но хозяин был кровно заинтересован в продлении договора, и его слуги ловко подсовывали уходящему какие-либо хозяйские предметы, позволяющие обвинить человека в краже, за что судья мог присудить ему еще год подневольной работы. Поэтому холоп старался по завершении срока тайно убежать, да и прихватить что-либо ценное: если поймут, все равно найдут способ осудить, а если удастся скрыться — все же будет прибыль...

Рядом с воровством соседствуют обманы, создаваемые в первую очередь представителями достаточно угнетенных слоев населения, главным образом — крепостных крестьян. Формировалась многовековая ментальность человека, постоянно притесняемого людьми из высших сословий, способными агрессивно и бессовестно постоянно отнимать у работающих плоды их труда. Впрочем, в бессовестном мире господства положения тоже широко использовали обманы для получения большей прибыли. В замечательном фольклорном богатстве русского народа тема обмана занимает огромное место. Значительная часть сказок о животных посвяще-

на этой теме, и хитрая обманщица Лиса оказывается главной героиней. Очень много и бытовых сказок с персонажами-людьми тоже построены на обмане. Пушкин в сказке о попе и работнике его Балде хорошо отобразил этот народный менталитет (хотя трудяга Балда характеризует и противостоящую чуду народную ментальность). Авторы популярных околофольклорных повестей, широко распространившихся в XVII веке, часто с восхищением описывали похождения ловкого пройдохи, который без обмана никак не мог рассчитывать получить достойное место в обществе и потому пускался в бесстыдные авантюры. Наиболее типичной была повесть о Фроле Скобееве.

Характерно, что в героических киевских былинах, где речь шла о защите отечества, обмана было мало, богатыри обычно, за небольшими исключениями, сражались честно, а вот в новгородских былинах о Садко, рисующих в основном купеческий мир, обман является весомой частью сюжета: получив от водяного царя, в благодарность за хорошую игру на гусях на берегу Ильмень-озера, сообщение о подарке (может на следующий день выловить рыбку — золотые перья), Садко коварно заключает с новгородскими купцами грандиозное пари по поводу золотой рыбки (ведь купцы-то не знают об обещании водяного царя!) и, конечно, выигрывает, выловив целых три рыбки. Садко получил свое богатство не честной торговлей, а обманым пари.

Противоположная, трудовая ментальность создавалась в относительно свободных массах людей: у северных поморов, у старообрядцев, уходивших в глухие леса, у сибиряков, у казаков на окраинах России. Суровые природные условия усиливали пафос труда, а не отвращали от него: при отсутствии грабительских поборов со стороны властителей, отечественных или чужеземных, труд давал возможность выжить и более или менее сносно существовать, поэтому возникала именно трудовая мораль, отраженная в пословицах и поговорках: «Работать не покладая рук», «Одна забота — работа до пота», «Работа мастера боится», «Терпение и труд все перетрут». Эта мораль имеет много общего с идеалами протестантизма. Ведь протестантизм в Западной Европе возникло и получило распространение в северных и относительно северных районах, тоже в суровом климате, требующем упорного и длительного труда, а не ожидания мгновенного небесного чуда. Существенно важно, что старшие славянофилы, особенно А.С.Хомяков, в некоторых своих идеологических построениях, имевших тонкие связи с протестантизмом, сходны с его пафосом труда. Хомяков, например, сравнивал благородный труд с молитвой и даже ставил его выше обычной словесной молитвы (см. письмо к И.С.Аксакову от июня 1853 г.).

Любопытно: в южных районах Европы и в Малой Азии, где благодатный климат давал человеку материальные блага при значительно меньшей затрате физических сил, часто почти даром, протестантская ментальность никогда не укоренялась. Думается, что известная евангельская легенда о двух сестрах Лазаря (Марфе, хлопотавшей приготовить еду, и Марии, усевшейся у ног Христа, восторженно внимавшей ему) и о явном предпочтении, которое отдавал Сын Божий Марии, могла быть создана только на Юге, где труд не был возведен на пьедестал. Конечно, в легенде Христос объяснял свое предпочтение возвышением духовного над материальным, но за легендой таилось и вообще пренебрежение к труду (евангельские мысли о духовной жизни верующих, где труд оттеснялся на второй план, замечательно сформулировал Пушкин в поэме «Цыганы»: «Птичка Божия не знает // Ни заботы, ни труда...»).

А в России, чем больше XIX век давал народу освобождение от крепостного рабства, тем обширнее развивался культ труда. В этом отношении чрезвычайно показательны жизнь и творчество графа Л.Н.Толстого — как бы нарочитый контраст обломовским идеалам. Толстовский пафос физического крестьянского труда, проповедовавшегося им и в печати, и в собственной жизни, имеет некоторые связи с народническими идеалами (конечно, не с революционными идеями и делами радикальной части народничества, желающей агитировать народ на восстание, а попутно самим убивать царя и вельмож). Ведь среди народников были не только террористы, но и мирные идеалисты, возлагавшие большие (и утопические!) надежды на землю, на сельскохозяйственные работы. Именно надежды на работу, а не на ожидание мгновенного чуда. Элементы крестьянских утопий были обильно представлены в народнических очерках, в повестях и романах.

Особенно был заметен роман Н.Н.Златовратского «Устои. История одной деревни» (1882), который включал достаточно идеализированные картины русской деревни предшествующих десятилетий, когда крестьяне были сплочены в «мир», в общину: поэтому утопия здесь не столько о будущем, сколько о прошлом, так сказать, ретроутопия. Но эта утопия подается как образец для восстановления в будущем. Автор возвышенно поэтически описывает жизнь общинной деревни, влагая свои идеалы в уста старого крестьянина Груздя, восхваляющего родную деревню Вальковщину и слагающего почти стихотворение в прозе:

Всем управлялись мы сами; сгорим ли — мигом все соберемся Вальковщиной всей, избы нарубим еще того лучше. Хворь ли какая деревню охватит, бывало, — опять всю Вальковщину скличем: можжевельнику кучи из лесу натащим, обставим деревню кругом, подожжем и окурим, а большим натаскаем и хлеба, и молока. Когда

же настанет страда — все поля уберем им, хлеб уложим в скирды, обмолотим. Так дружно мы жили, никакой, кроме мира, власти не зная. Справедливее же мира не сыщешь, потому на миру все у каждого всякому видно. Мир никого не обидит напрасно, так как ему самому мзды не надо, строго и чинно блюдет он общее дело и пользу. Старшие ж в мире, что опытом долгим познали, что для крестьянина зло и добро, советы дают молодым. Так мы жили, издавна повинность одну отправляли честно и твердо: в город справляли овес мы и сено для царских коней, что стояли тут на запасе. Было у нас здесь вдоволь всего — и земли, и лесу, и птицы.

Но Златовратского, как и других писателей народнического и околонароднического толка, больше всего волнует современность, практическое решение вопроса «Что делать?». Златовратский видел и постепенное наступление капиталистических хозяйственных форм, и обогащение кулачества, эксплуатирующего бедняков, очень хотел избежать развала патриархальной деревни и поэтому предлагал опять же утопические, но якобы решаемые в действительности идеи о сближении богачей и бедняков, народа и интеллигенции, плотской «земли» и романтической возвышенности. Многие народники пытались воплотить эти идеи в жизнь, они устраивали в деревне «интеллигентные общины», занимались крестьянским трудом; но, как правило, эти общины распались через год-два из-за психологических конфликтов, из-за неумения вести хозяйство и т. д.

Интересно, однако, что, наряду с социалистическими идеалами крестьянского «общинного» вида, в России могли появляться, хотя и исключительно редко, утопии, не отрицающие капитализма и фабричности. Видимо, из-за бурного развития промышленности возникали городские фабрично-заводские идеалы. Бывший петрашевец, а в 1860-х гг. издатель известного трехтомного «Настольного словаря» Ф.Г.Толль, в отличие от большинства соратников по кружку, понимал социализм не в коллективистском, фурыеристском духе. Он реформы Александра II воспринял как путь к капиталистическому индивидуализму. В его романе «Труд и капитал» (два тома, 1861), наряду с общественными программами (ликвидация тяжелого положения фабричных рабочих, материальная помощь богатых людей, организация детских приютов), проповедаются семейные фабрички с «умными» машинами. Герой романа Франц Мейер, инженер и социолог, критикует современный капиталистический мир за использование машин для обогащения хозяев и за порождение безработицы и нищеты. А лекарство — те самые машины, которые «...сделают ненужным разделение общества на производителей и потребителей и уничтожат паразитные классы непроизводительных деятелей, каковы: купцы, фабриканты и проч.». Это произойдет тогда

...когда будут изобретены машины, могущие функционировать под руководством единичных людей, когда для производства, например, из хлопка — бумаги, из бумаги —

бумажной материи и для шитья из бумажной материи белья — будут машины, которыми управлять может один человек. Тогда всякий человек, вместо того, чтобы обращаться за нужными ему бумажными изделиями на рынок, будет приобретать машину, с помощью которой может сам сделать для себя нужные вещи*.

Слушающий эту утопию фабрикант Науман интересуется: а кто будет делать такие машины? Мейер несколько туманно объясняет, что машины для изготовления подобных машин явятся достоянием всего общества. И не без помощи Наумана инженер приступает к созданию машины будущего. Но, чтобы показать трудности (или чтобы привлечь читателя?), Толль насыщает роман любовными и авантурными сюжетами, и они приводят к тому, что отвергнутый красавицей Фанни Науман (а Мейер, наоборот, счастлив с нею) подговаривает рабочих — дескать, машина разорит вас! — убить Мейера и поджечь помещение, где строилась машина будущего... Редкий случай: автор задумал достойную внимания утопию, но завершил историю катастрофой.

Поразительно, что идеалы промышленного труда затронули даже творческие замыслы А.А.Блока, казалось бы, весьма далекого и от воспевания крестьянских работ, и от пролетарских трудовых идеалов. Но Блок несколько лет (1913—1915) приступал к драме в четырех действиях «Нелепый человек», где наряду с типично блоковскими сюжетами и персонажами проходит такой мотив: обрисовывается кипучая деятельность героя в поисках пласта угля, годного для промышленного употребления.

А еще более поразительно в русской литературе нового времени соединение чуда и труда. Впервые блистательно связал эти якобы противоположности Н.А.Некрасов. Он, любя русскую деревню, по-народнически мечтал о будущем крестьянском благополучии и по возможности старался вставлять в свои поэтические тексты «положительные» картины. Это есть и в его главной поэме, и, особенно, в поэме о декабристах «Дедушка» (1870). Читая «Записки декабриста» (Лейпциг, 1870) сосланного в Сибирь А.Е.Розена, Некрасов, помимо данных о декабристах, увлекся рассказом о жизни старообрядцев в далекой забайкальской деревне Тарбагатай и создал замечательный стихотворный очерк (в той же поэме «Дедушка») о возможностях свободной жизни крестьянина (речь ведет старый декабрист, обращаясь к внуку):

Чудо я, Саша, видал:
Горсточку русских сослали
В страшную глушь за раскол,
Волю да землю им дали;
Год незаметно прошел —

* Толль Ф.Г. Труд и капитал. Спб.: Изд-е Лермантова и К*, 1861. Ч. 1. С. 72—73.

Едут туда комиссары,
Глядь — уж деревня стоит,
Рига, сараи, амбары!
В кузнице молот стучит,
Мельницу выстроят скоро.
Уж запаслись мужики
Зверем из темного бора,
Рыбой из вольной реки.
Вновь через год побывали,
Новое чудо нашли:
Жители хлеб собирали
С прежде бесплодной земли.
<...>
Так постепенно в полвека
Вырос огромный посад —
Воля и труд человека
Дивные дивы творят!

Некрасов впервые соединил вместе прежде резко разделявшиеся в народных представлениях понятия: ведь чудо всегда противостояло труду. Некрасов же в самом усердном труде усмотрел чудо... Да еще соединил их с волей, с социальной свободой, которой так ждали крестьяне. Характерно также, что религиозный фундамент раскольников отнюдь не был связан с идеалом «Птичка Божия не знает ни заботы, ни труда», он труд ставил в ряд самых положительных категорий.

Н.И.Ищук-Фадеева

О ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ («Вишневый сад» А.Чехова и «Король на площади» А.Блока)



Лирическая трилогия А.Блока постоянно притягивает внимание исследователей, в том числе и своеобразной структурой: на первый взгляд, это «чистая» лирика, облеченная в драматургическую форму, что и подчеркивает сам автор, объединяя пьесы «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомку» в цикл под названием «лирические драмы». В предисловии начинающий драматург объяснил отход от «чистой» лирики и не-приход к чистой драме торжеством на тот

момент «лирического элемента», который окрасил своей особой интонацией не только разные формы художественного сознания, но даже и «теоретические рассуждения». Драма оказалась отзывчивой к этому влиянию, тем более что в ее генеалогическом прошлом есть так называемая *драма для чтения*, на поверку зачастую оказывающаяся новообразованием, которое Блок называет «лирической драмой». Трилогия, таким образом, с одной стороны, отвечает духу времени, которое Блоком-критиком определяется через понятие иронии — это же понятие объединяет и трилогию поэта-драматурга. С другой стороны, лирическая трилогия в определенном смысле продолжает «периферийную», но устойчивую драматическую традицию. Нельзя не отметить и несомненное, хотя и, видимо, косвенное влияние русского основателя новой драмы. Чехов открыл яркий период экспериментаторства в драме, и серебряный век русской поэзии, не менее значительный и в драматургии, наиболее интересные драматические тексты дает именно в этом, лирическом преломлении — таковы опыты И. Анненского, М. Цветаевой, Ф. Сологуба и т. д.

Чехов как лирик в новой драме — тема особая и, насколько мне известно, малоисследованная. Специфика чеховского диалога многократно исследовалась, неоднократно писалось о ритмической организации последних монологов трех сестер, Сони или об особой стилистике так называемой «Мировой души» в «Чайке». В этих случаях ритмизация прозы очевидна — сложнее с последней комедией, лишенной эмоционально сильного финала, пронизанного лирической интонацией. Тем не менее, именно «Вишневый сад» содержит фрагмент текста, построенного откровенно метрически — такова сцена из второго действия:

Любовь Андреевна (*задумчиво*). Епиходов идет...
Аня (*задумчиво*). Епиходов идет...
Гаяв. Солнце село, господа.
Трофимов. Да*.

Повтор — основа ритма и рифмы как одного из основных его агентов. Продлевая звучание, рифма усиливает значение, создавая разные обертоны смысла. При этом в лирике, как правило, ритм задан изначально и единолично авторской интонацией. В комедии Чехова этот выразительный фрагмент одновременно и предельно сближает драматический текст с лирическим, и обнажает подчинение инородного начала законам доминирующего рода.

* Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. ПСС: В 30 т. Т. 13. С. 224. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Итак, элегический двухстопный анапест первых двух стихов сменяется энергичным четырехстопным и одностопным хореем соответственно в третьем и четвертом стихах. Полиметрия подчеркивается повтором и параллелизмом — древнейшими поэтическими приемами, формально представленными в этом «многоголосии» и в контексте приобретающими несвойственные лирике функции: идущий человек оказывается не в параллели к садящемуся солнцу, а в «противоположении» к нему, что разрушает картину мира, где единство человека и мира оказывается определяющим. Более того, персонаж-казус, «недотёпа» Епиходов возникает на фоне рассуждений Лопухина: «Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...» (224). И после реплики Любови Андреевны о том, что великаны «только в сказках хороши, а так они пугают» (224), появляется маленький смешной человек, «22 несчастья» — так контекст обнажает глубокую иронию. Из сопоставления речевого и визуального уровней возникает оппозиция реальности и сказки и, что в данном случае важнее, оппозиция того, что должно быть, и того, что реально есть. Долженствование детерминировано природой, существование — человеком. Так оказываются в «противоположении» человек и природа, что чрезвычайно важно в комедии, имеющей заглавие «Вишневый сад». Таким образом, ритмической организации подлежит фрагмент текста, «рифмующий» обитателей старого поместья и идеолога новой жизни, в конфликт не вступающих, а объединенных сомнениями — в том, что мир вокруг человека определяет или хотя бы влияет на жизнь и/или самосознание человека.

Фрагмент приведен как пример лирического начала — не по речевому пафосу, а по природе, начала, которое определяет новую драму Чехова. «Явления» Епиходова не случилось — более того, он на сцене даже не явлен («В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре» [224]), и именно подобное «не-явление» обнаруживает подлинный смысл сцены, который не в событии — оно не произошло, а в восприятии мира и его осмыслении, что и является, пожалуй, основной родовой особенностью лирики.

Сочетание лиризма с иронией характерно в равной мере и для Чехова, и для Блока. Великий новатор драмы мало оставил замечаний теоретического характера — тем интереснее размышления Блока, приоткрывающие тайны создания особого мира, созданного на границе двух литературных родов.

Итак, что такое лирика для великого лирика? Очевидно, что это вербализация переживания, попытка выразить «невыразимое», высказать «несказуе-

мое» — именно это положение объединяет Блока-поэта и Блока-теоретика. Назначение поэзии — «обогащать душу и усложнить переживание»*, а «идеальный лирический поэт — это сложный инструмент, одинаково воспроизводящий самые противоположные переживания» (383). Именно поэтому лирика приводит не к умиротворению и гармонизации, а к сомнениям, «загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью» (*там же*). Таким образом, рассматривая родовые признаки лирического рода как объективацию в слове субъективного строя душевной жизни, Блок встает в ряд эстетических наследников Гегеля, чья теория рода строится на категориях объективного и субъективного. Взгляд на эпос как на воплощение объективности в своей объективности, лирику — субъективности в своей субъективности, а драму, соответственно, как синтез объективности и субъективности, стал общим местом в последующих концепциях рода. Правомерность выделенной родовой доминанты не вызывает сомнений — значимость этого классического положения становится очевидной при анализе текстов сложного жанра.

У Блока *переживание как событие* становится предметом его теоретических рассуждений в предисловии к «Лирическим драмам». В самой трилогии есть еще один, специфический именно для лирики родовой признак — открытое присутствие в тексте автора. Эта особенность рода принципиальна своей способностью редуцировать компоненты другого рода, например, драмы. Именно эта редукция отличает лирическую трилогию Блока, интересную во многих отношениях, в том числе и своим метасюжетом: Автор в «Балаганчике» — Поэт, «руководимый на путях своих Зодчим» в «Короле на площади», — Поэт в «Незнакомке». Движение метасюжета от Автора, то есть создателя, к Поэту, то есть певцу муз, провоцирует на разные интерпретации, одно из возможных толкований — это путь от классической драмы к лирической, что важно не только для понимания творчества Блока, но и для понимания драматического и — шире — литературного процесса, в том числе и для проблемы автора.

Первая теория литературного рода зафиксирована в «Поэтике» Аристотеля, произведении изящно выстроенном — от общих положений к частным, от философии искусства к метафоре, от сравнения поэта и историка — к «морфологии» сюжета. Представляется концептуально значимым факт, что его концепция рода в течение долгого времени стояла особняком, не воспринятая даже верными и последовательными сторонниками и после-

* Блок А. Предисловие к сборнику «Лирические драмы» // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1981. Т. 3. Театр. С. 383. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

дователями Стагирита. Аристотель в основание структурной специфики рода кладет позицию автора по отношению к созданному им тексту: в эпике автор ставит себя в позицию «как бы со стороны», в лирике автор остается сам собой, «не изменяя своего лица», в драме он невидим, скрываясь за лицами «действующими и делающими»*. Объективируя внутренние переживания, Блок в своих лирических пьесах как будто осуществляет гегелевский синтез объективного и субъективного, но тогда вопрос о природе лирической драмы становится еще более запутанным, теряя какую-либо жанровую и даже родовую специфику, то есть какое-либо отличие от драматического произведения вообще, изначально включающего в себя лирическое начало как субъективное, согласно теории Гегеля и его последователей. В отличие от Блока-теоретика Блок-драматург, не противореча собственной трактовке, данной в предисловии, находит глубокое и интересное решение, основанное на противопоставлении речевого и композиционного уровней: поэтика лирически-смутного переживания, вербализующая «несказанное», за речевым «хаосом» скрывает жесткий порядок четкой композиционной организации.

Отделенная от «Вишневого сада» двумя годами, драма Блока обнаруживает определенную смысловую близость к последнему творению Чехова-драматурга, прежде всего, своей ярко выраженной символической природой. Поместье, драматическое пространство комедии Чехова, меняется на остров, эдемподобный сад — на город, который «всех сбивает с пути» (46); вместо родного гнезда, где витает дух покойной матери, — «случайный приют для действующих лиц» (22).

Исходная ситуация в обоих случаях связана с ожиданием грядущей катастрофы; у Чехова она мотивирована разорением и предстоящим аукционом — в драме Блока мотивация весьма условная, что нехарактерно для классической драмы, но вполне возможно в лирической: остров предполагает изолированность от большого мира, и наличие кораблей для жителей означает выход в иную, свободную жизнь. Корабли в подобной ситуации становятся, естественно, знаком иной жизни.

По своей значимости корабль в пьесе «Король на площади» близок к вишневому саду в последней комедии Чехова, знаку, «развернувшемуся» до символа. Но если *сад* обладает устойчивой культурной семантикой, восходя к мифологеме райского сада, то корабль имеет различные символические значения, в данном случае являясь метонимическим образом моря, символизирующим «свободную стихию», и мотив свободы становится доминирующим в «Короле на площади».

* Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 648.

Ожидаемая катастрофа в обеих пьесах наступает, но и у Чехова, и у Блока она редуцирована. Так, в комедии Чехова «Вишневый сад» на первый план выдвигается не событие — продажа сада, которое происходит за сценой, а его переживание. Совсем по будущей теории Блока, Чехов сталкивает «противоположные переживания»: в третьем действии владельцами усадьбы предстоящий аукцион воспринимается как грядущая катастрофа, а в четвертом — как благополучный исход из мира, где «уж очень много... грешили» (219). По мысли Трофимова, «чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить... прошлое» (228). Мотив греха и его искупления, значимый для последней пьесы Чехова, фабульного выражения не получил, но весьма осложнил понимание «Вишневого сада» своим несоответствием сюжета с заявленным жанром. Новая драма Метерлинка и Чехова, известная измененной поэтикой классических жанров и введением новых, объединяет двух столь несхожих драматургов в том числе лирической интерпретацией драматической структуры. Проникновение родовых законов лирики в драматический текст у родоначальников новой драмы происходит за счет перераспределения события и его осмысления — сюжетно значимым становится не поступок, а его переживание.

Пьеса Блока завершается знаменательным монологом Зодчего: «Я послал вам сына моего возлюбленного, и вы убили его. Я послал вам другого утешителя — дочь мою. И вы не пощадили ее. <...> Вы разбили мое создание, и вот остается дом ваш пустым. Но завтра мир будет по-прежнему зелен, и море будет так же спокойно» (54). Катастрофа произошла, но трагедия людей не повлияла на мир как таковой. Знаменательна последняя ремарка пьесы, где ропот толпы приравнивается к ропоту моря, при этом кажущийся параллелизм, как в чеховской комедии, приобретает не аналогичное, а противоположное значение: стихия моря свободна — стихия толпы неразумна, несвободна и разрушительна. Так у Блока тоже возникает оппозиция природы и человека.

При всех этих любопытных схождениях два текста, представляющих образцы так называемой новой драмы и лирической драмы, обнаруживают принципиально разную стратегию: Блок усложняет жанр, оставаясь верным законам драматического рода, тогда как Чехов видоизменяет природу и жанра, и рода.

«Король на площади», в классических традициях драмы, начинается с Пролога, персонификацией которого у Блока становится шут. Он вводит категорию действия, важную и для Чехова, через соотношение себя, многоликого, воплощающего здравый смысл, с солнцем, которому «лень светиться» (22), с одной стороны, а с другой — со всяким, «кто хочет отдохнуть» (22). В сферу без-действия попадает и Король, который «и стар и

удручен» (22). Таким образом, выстраиваемая тотальная оппозиция действующего шута и остального мира придает ему статус гибриста и, соответственно, выдвигает его на роль главного героя.

Помимо смысловых акцентов, поставленных в зависимости от классически драматической категории действия, фиксируется и точка зрения, направляющая восприятие пьесы. Задача героя сформулирована шутком в последней строфе: «Мой долг был — только вас понудить / Взглянуть на этот вид. / А рыбу в мутных водах удить / Мне здравый смысл велит» (23).

Под «видом» шут предлагает представить море, помещенное «в оркестре», и возникающий при этом метауровень связывает «Короля...» с «Балаганчиком», то есть с первой пьесой трилогии, обнажающей театральную условность. Последняя ремарка — «Шут садится верхом на рампу и закидывает удочку в оркестр. Во время действия его большей частью не видно за боковой занавесью» (23) — предполагаемого гибриста переводит в иной персонажный статус: шут — это наблюдатель и комментатор происходящего «на площади», и только в третьем действии метаконфликт обострится, когда свидетель и комментатор, то есть, по сути дела, редуцированный до одного персонажа хор, вновь поведет себя как гибрист. Возникающий в последних стихах пролога образ рыбы, знака христианства, снижается двусмысленным в данном контексте фразеологизмом «ловить рыбу в мутной воде». Таким образом, кажущийся классическим пролог в реальности текста оказывается не соответствующим ни своей природе, ни своим функциям, как то: обнажить «лицо автора», ввести в конситуацию, восстановить порушенные связи между прошлым и настоящим. Ироничной трансформации подвергается и функция шута как выразителя полисной точки зрения — здесь он позиционирует себя как воплощение здравого смысла: «Я — голос молвы! Я многолик, но во всей вселенной ношу одно имя! Здравый Смысл — имя мое!» (45).

Первое действие, озаглавленное «Утро», композиционно близко к началу «Балаганчика»: три мистика сменяются «голосами в толпе» — Первым, Вторым и Третьим. Город становится озвученным образом, который во многом определяет и атмосферу драмы, и развитие сюжета, то есть, по сути, оказывается одним из главных образов, что лирическую драму приближает к традициям архаической греческой комедии. «Утром» Город страшит: «Все жители сошли с ума. Они строят свое счастье на какой-то сумасшедшей мечте. Они ждут чего-то от кораблей, которые придут сегодня» (24). Определяющая атмосфера этого действия — безотчетный страх «утренних сумерек», «смертной тоски». В определенном смысле страх связан с жизнью полиса: миром правит «красота древних кудрей», то есть символ, но не сила, ибо «не могут править миром такие дряхлые руки» (25).

Предошущение смерти претворяется в клятву Первого: «Клянусь вам: мы все умрем к ночи!» (28). Драматизм ситуации формализуется в диалоге Девушки и Юноши: обмен дистихами выстраивает оппозицию веселья (Девушка) и ночи (Юноша). Их сцена завершается клятвой, озвученной Девушкой: «Забудем о страшном, // Запомним, что любим» (31). Две клятвы оппозиционны на ином, мировоззренческом уровне — это смерть и любовь, древнейшие Эрос и Танатос, которые в данном контексте не тождественны, а конфликтны, создавая ситуацию выбора. Выбор же осложняется неопределенностью полисного конфликта: жители Города не знают, что означает прибытие кораблей и почему это так важно. В связи с этим плывущие по воде розы — образ красивый, эмоционально сильный, но невнятный: вода — амбивалентная мифологема — принимает христианский символ чистоты. На метауровне финал «утра» корреспондирует с финалом Пролога, и мутные воды сменяются водой с розами: собственно значение неопределенно, но смысл этой мены достаточно прозрачен.

Роза — еще один знак христианства — выстраивает собственный микросюжет. Вначале Девушкой она воспринимается как «невинный залог безмятежного дня» (30), но на исходе «утра» она поймет, «как страшны цветы у нищих в руках» (31). Сюжет строится как движение от конкретного значения к метафоре, как путь от красоты и невинности к страданию и боли («тяжелые розы сжигают тебя», — говорит Юноша [31]), в финале драмы появляется символический образ «розы небесной», восхождение к которой совершает Поэт.

Странен образ продавщицы роз, которая грозит задушить ими девушку, если та не даст ей хлеба. Предошущение смерти неожиданно конкретизируется, с одной стороны, в столь необычной и эстетской угрозе, а с другой — в необычной реакции потенциальной жертвы: «Голодная! — Утро погибло» (35б). Девушка же розы ставит в параллель к кораблям («Как страшны цветы у нищих в руках! // Я больше не верю моим кораблям!» [31]), и эта ассоциация усложняет знаковую природу корабля: учитывая, что мотив смерти «утром» доминантный, то и образ корабля — через *розу*, несущую смерть, — теряет свою однозначность, так как, окрашенный мотивом смерти, корабль теперь неизбежно включает в спектр своих значений и это, приобретая очертания «мертвого корабля».

Смысловое поле *корабля* расширяется в результате диалога Первого и Второго:

П е р в ы й . Скажите, отчего, в самом деле, так ждут этих кораблей?

В т о р о й . Право, я сам не знаю. Да не все ли равно?

П е р в ы й . Я рад встретиться со здоровым человеком. Все так воз-

буждены, только и говорят, что о кораблях. И знаете, сам начинаешь верить.

В т о р о й . Да, что ни говорите, влияния толпы отрицать нельзя. Это заразительно (30—31).

Таким образом, ставится под сомнение реальность кораблей — возможно, они созданы «толпой», существуя только в словах ожидавших их, то есть это корабли-призраки.

«Средина дня» проходит под звуки топора, у Чехова знаменующие уничтожение сада-России; у Блока они как будто означают строительство башни для встречи кораблей, но иллюзорность кораблей ставит под сомнение и сам пафос созидания, а финал полностью обесмысливает это массовое действие.

Второе действие смутно ощущаемый конфликт формализует: Полису противостоят Зодчий и Поэт. Поэт, в полном соответствии с авторским предисловием, заявляет: «Я смутное только могу говорить. // Сказанья души — несказанны» (36). Появляясь в «средине дня», Поэт выступает с анализом инаковости личности поэта: голодный трудится, чтобы утолить голод, влюбленный добивается своей возлюбленной, оскорбленный мстит, и только поэт, не имея конкретной цели, обречен на тоску. Зодчий говорит Поэту о его назначении — быть голосом других, например, того же голодного, влюбленного или оскорбленного. Умея так или иначе действовать, они не способны выразить свои мысли — Поэт же, наоборот, отказавшись от действия, становится голосом «голодного, влюбленного и оскорбленного», но он и ответствен за слова, способные вытащить из сумеречного подсознания «сумасшедшие мысли», а значит, и за те поступки, которые могут совершить *другие*.

Две сферы бытия — познание и/или действие — распределяются очень четко, с поправкой на воображение вместо познания, т. е. познание через интуицию, через приобщение к знанию мистическим путем.

В «средине дня» Поэт переживает свой микросюжет, самоопределяясь в сценах с Зодчим, Дочерью Зодчего и с Шутом. Сцена с Зодчим выстроена ритмически четко, когда на развернутые высказывания Зодчего поэт отвечает стилистически близкими конструкциями, по форме напоминающими лирические рефрены («Ты убиваешь меня»), с некоторыми вариациями — подобные повторы создают чисто лирический ритм сцены. Увидев себя глазами Зодчего, Поэт приходит в ужас: «Слова твои стучат, как топоры, в самое сердце» (34), прямо интерпретируя лейтмотивные звуки как разрушительные. Но разрушение, по мысли Зодчего, в нем самом, так как он из тех, кто не различает добро и зло. Возникающий парадокс — внеморальность поэзии, которая влияет на людей и, соответственно, их мораль —

остается в драме неразрешимой, а судьба поэта — столь же парадоксальной, как и его поэзия: восходя к небу, он падает под натиском толпы, которой он «пел».

Самоопределение поэта по отношению к миру проходит тоже через три ступени. Встреча с Дочерью подобна сновиденью («Да, говори, королева, / Так, чтобы яркие сны предо мною текли, / Яркие сны небывалой страны» [38]), близкому поэтическим грезам. Она — одна из немногих, кто может говорить сам, чей голос не менее звучный, чем поэтов. Но Дочь Зодчего уходит от него в мир, чтобы сказку свою «воплотить». Встреченный им шут провоцирует выбор поэта между требованием Черного петь о свободе и предложением Золотого петь о святине. Связанный данной королевне клятвой, Поэт между свободой и святиней выбирает второе.

«Средина дня» постоянно оказывается ситуацией выбора — между добром и злом, между Черным и Золотым, между любовью и свободой, что, по сути, и есть минимальная структура драматургического сюжета.

Оппозиция действие/ воображение преобразуется в третьем действии, «ночью», вновь в диалоге Зодчего и Поэта, колдуна и певца. В словах Зодчего («Да, город всех сбивает с пути...») от других отделен сам Зодчий, а поэт — один из тех, кого «маленькие Слухи погубят...» (47), и спасение — в императиве Зодчего: «Не ходи за толпою. Не пой для нее мятежных песен» (47), в императиве, который поэт нарушил и был наказан. Предостережение второго действия — *vox populi* не должен озвучивать «сумасшедшие мысли» — не было услышано. Зодчий пророчит спасение одинокому, «произнесшему в такую ночь слова о любви» (47), — поэт пошел к толпе и не пел о любви. Гибель поэта, в отличие от Короля и Дочери Зодчего, была предсказана. Более того, его смерть можно воспринимать в определенном смысле как закономерную: измена поэтическому предназначению чревата смертью поэта. Таким образом, трагический финал для поэта ожидаем, а сюжет драматургически последователен.

В «Ночи» Поэт вновь пытается постичь истину или хотя бы мир, и путь этот вновь строится по принципу триадности, то есть искомое показано глазами Зодчего, его дочери и шута, манипулирующего голосами толпы. Смысловым центром становится сцена Поэта и Дочери Зодчего. Композиционно она повторяет сцену «средины дня», когда Зодчий говорит поэту о поэтовом. Теперь развернутое высказывание принадлежит Поэту, а рефрен, где формулируется концепция жизни как длящегося настоящего, — Дочери Зодчего: «Прошедшего нет». Любопытно, что первый раз она «отрекается» от прошлого в ответ на воспоминание поэта о нисхождении королевны к нему «из высоких покоев», но при этом взгляд на него соотносим с семантикой «возвышения» героя: Дочь Зодчего смотрит на Поэта

как «теперь, на зарю» (49)Я. Вторая попытка «светлого поэта» — напоминание о любви и повеление королевны: «забудь о прошедшем. Прошедшего нет» (49). «В последний раз» поэт напоминает о королевском венце, и, отказавшись от устойчивого рефрена, «нищая дочь толпы» отрекается не только от прошлого, но и от венца. Рифмуется пространственная символика, когда поэт совершает свое восхождение, как он думает, к Дочери Зодчего, а на самом деле, в соответствии с ее замыслом, к Отцу, а по предположению Зодчего — к смерти. Толкование двойственное: путь к любви — это путь к смерти, как следует из логики сюжета, независимо от того, поэтическая это любовь или жертвенная. Но из трех главных героев — Поэта, Зодчего и Дочери Зодчего — инициатором действия становится «дочь безумной толпы», Поэт же — ведомый ею и влекомый любовной мечтой, а не жертвенной, которая вынуждает юную красавицу, то ли святую, то ли колдунью, отдать немощному Королю свое нетронутое тело, «чтобы от юности... вспыхнула юность в... древнем разуме» (51) Короля.

В монологе, обращенном к полису-убийце, Зодчий упоминает трех посылаемых им спасителей — сына, дочь и свое создание. Финал двойствен: гибель Поэта и жертвенной красавицы не означает гибели города, но господство «бледного мрака» и «ропот толпы», который «усиливается и сливается с ропотом моря» (54), семантически соотносятся с метафорой поражения, а не победы. Развязка в жанровом отношении не атрибутируется — это не трагедия, не комедия и не драма, так как смысловым центром сюжета становится не столько само событие — жертвоприношение юной красавицы, сколько его восприятие, то есть господствует лиризм как принцип. Кольцевая композиция невозможна в трагедии, где временной принцип линейного восхождения к роковому мигу принципиален, но характерна для мифологического сознания, выстраивающего свою картину мироздания на вере в обратимость времен и повторяемость событий.

Триадность, определяющая и внешнюю архитектуру драмы, и ее внутренний ритм, восходит к христианской символике. Библейские аллюзии — рыба, роза и Отец — создают мощный подтекст, чрезвычайно сложный, подчас шутовски травестированный, но это — тема отдельной работы. В данном случае отметим, что триадность принципиальна именно для композиции драматического произведения. Прежде всего подчеркнем, что лирическая драма «Король на площади» — «середина» цикла лирических драм. Трилогия — наиболее архаическая драматургическая форма, это, по сути, начало древнегреческого, а значит, и европейского театра. Драма «Король...» состоит из пролога и трех действий, при этом, что совсем не характерно для драматической структуры, действия поименованы: «Утро», «Середина дня», «Ночь». Три действия соотносятся с трехчленной форму-

лой сюжета, сформулированной еще Аристотелем с обескураживающей простотой: начало — середина — конец. В данном случае особенно иронично отзывается блоковское обозначение «середина», корреспондирующее с Аристотелевым «середина». При этом очевидно, что действия, получив имена, приобрели не только временное обозначение, но и символическую характеристику, устойчивую в поэтическом сознании вообще, что особенно явно проявляет третье действие: ночь приносит смерть, или — в мифологическом сознании — смерть и есть ночь/тьма.

Можно сказать, что анализ драмы «Король на площади» демонстрирует хорошо организованный хаос или, как это сформулировал Е.Эткинд, анализируя поэму «Двенадцать», очевидно, единство структуры, скрывающейся под мнимым хаосом. Похоже, это доминантный принцип поэтического мышления Блока.

Трехчленная формула трагедийного сюжета, восходя к обрядовым началам, имеет сакральное значение, религиозное по своей идее, соотносимое с идеей бесконечности бытия: жизнь — смерть — жизнь или, что воплощает собственно трагедия, жизнь-страдание — поношение и смерть — воскресение. В этом смысле Блок воссоздает предельно четкую и обнаженную в своей логике структуру трагедийного сюжета. При этом композиция трехчленного сюжета не соответствует трагедийному, логика которого мотивирована «восхождением» бытия к высоким смыслам смерти. Собственно новая драма Чехова воспринимается, может, не всегда осознанно, принципиально новой именно благодаря мене сюжета — трехчленного на четырехчленный*, что, по сути, означало отказ от христианского протосюжета. Видимо, именно с этим связан чеховский парадокс жанра «Вишневого сада»: мотив греха, столь важный для комедии о трагедии покаяния, не приводит к искуплению, проговоренному в знаменитом монологе Трофимова, но не реализованному сюжетно. И, похоже, возвращение к трехчленной формуле, по крайней мере в так называемый чеховский период, возможно было только на иных по сравнению с традиционными основаниях, какими стала, например, лирическая драма, редуцирующая собственно драматический элемент, а подчас и структуру.

* Подробнее об этом см. нашу статью «"Три сестры" — роман или драма?» в сб. «Чеховиана. "Три сестры". 100 лет» (М., 2002. С. 44—54).

ЛИРИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ И «СИСТЕМНО-СУБЪЕКТНЫЙ МЕТОД» Б.О.КОРМАНА



«Системно-субъектный метод» (теория автора), разработанный Б.О.Корманом, является одной из наиболее четких и последовательных методологий анализа художественного текста, центральное место в которой занимает проблема автора и субъектной организации литературного произведения. В настоящее время существует множество работ, посвященных критическому рассмотрению кормановской концепции с целью выяснения возможных направлений ее дальнейшего развития¹. Особое внимание, уделяемое в трудах Б.О.Кормана изучению лирики, вызывает необходимость осмыслить некоторые теоретические положения ученого, на основе которых строится исследование лирического текста. В предлагаемой статье мы попытаемся выяснить возможности и эффективность «системно-субъектного метода» при обращении к такой неоднозначной литературоведческой проблеме, как лирическое повествование.

Итак, одним из центральных понятий теории автора является категория «точка зрения», обозначающая «зафиксированное отношение между *субъектом сознания* и объектом сознания»². Укажем, что описание данной категории как ведущего композиционного элемента предпринимается в работах многих исследователей³. Так, в современной нарратологии «точка зрения» мыслится в качестве основного условия, при котором становится возможным повествование⁴. Главной заслугой Б.О.Кормана нам представляется детальная разработка этой категории по отношению к лирическому роду литературы. Описывая специфические признаки «точки зрения», ученый выделяет четыре плана ее выражения в тексте: прямооценочный⁵, временной, пространственный и фразеологический. Отношение субъекта к объекту изображения становится источником формирования параметров художественной реальности, моделируемой в произведении.

Рассматривая авторский план поэтического текста, Б.О.Корман создает разветвленную типологию субъектных форм выражения авторского сознания. Он выделяет четыре типа представленности «концепированного» автора (то есть автора как носителя концепции произведения) в лирике⁶: собственно автор, автор-повествователь, лирический герой и герой «роле-

вой» лирики. В основе этой типологии лежит степень конкретизации лирического субъекта. Если всю субъектную организацию лирики условно расположить между двумя полярными точками: автор (полюс предельного обобщения) и герой (полюс предельной конкретизации), то наиболее обобщенными типами будут собственно автор и автор-повествователь, в которых заметна тенденция к сближению с авторским сознанием. Совпадение же с полюсом героя свойственно максимально конкретизированному герою «ролевой» лирики. Промежуточная позиция характеризует лирического героя, больше тяготеющего к конкретике, чем к обобщенности.

Бесспорным достоинством данной типологии является то, что она способствует дифференциации признаков лирического субъекта в зависимости от структурных особенностей поэтического текста. Разумеется, при обращении к творчеству того или иного поэта возникает ряд вопросов, непосредственно связанных со спецификой устройства конкретного художественного универсума, и для их решения требуется расширение возможностей «системно-субъектного метода» и уточнение свойств лирического субъекта. Однако следует указать на общее терминологическое противоречие в этой классификации. Так как автор выражает собой концепцию конкретного произведения, то такие обозначения субъектных форм, как собственно автор и автор-повествователь, приводят к смешению явлений разного уровня: лирического субъекта и целостной структурно-семантической организации текста.

Разграничивая собственно автора и автора-повествователя как формы лирического субъекта, Б.О.Корман основывается на выделении в особый ряд признаков объекта изображения. В первом случае в центре композиционного строения оказываются изображаемые обстоятельства, ситуации, явления, пейзаж, то есть акцент переносится на то, *что* изображается. В таких стихотворениях основой структуры текста становятся те объекты, на которые направлен взгляд собственно автора, а не он сам. Так, обращаясь к стихотворению Н.А.Некрасова «Внимая ужасам войны...», Б.О.Корман справедливо отмечает, что здесь «главным является не автохарактеристика» субъекта, «а какое-то наблюдение или размышление, которому, благодаря объективным образам, придается внеличное значение»⁷; происходит своего рода выход размышления на уровень автономного существования, как будто не зависящего от собственно автора.

Напротив, в текстах, организованных автором-повествователем, как следует из самого обозначения этой субъектной формы, наррация лежит в основе структуры стихотворения. Здесь Б.О.Корман также исходит из понятия объекта изображения: акцентируются черты того, «*кто изображен, о ком рассказывается*»⁸, а повествующий субъект уходит на второй план. Ин-

дивидуальность повествователя просматривается не в самохарактеристике, а в его способах изображения другого человека. В текстах этого типа пространственная и временная перспективы актуализируются наравне с прямой оценкой объекта повествования⁹. В некоторых случаях повествователь и описываемый им герой обладают единой пространственно-временной сферой. Здесь субъект сознания выступает как конкретное лицо. Иногда повествователь изображает героя, размышляет о нем, но не обладает собственной конкретикой: он только сообщает. В таких стихотворениях «временная совмещенность и пространственная близость носят условный характер»¹⁰. Кроме того, как отмечает ученый, возможна ситуация, когда отсутствует даже подобная условность: повествователь выступает носителем «точки зрения», лишенной пространственной и временной определенности.

Рассматривая такие стихотворения Н.А. Некрасова, как «Тройка», «Свадьба», «Школьник», исследователь справедливо отмечает в них взаимодействие эпического и лирического сюжетов. Например, в стихотворении «Тройка» последовательность прямооценочных вербальных единиц организует развитие лирического сюжета, но события, о которых рассказывает повествователь, организуют сюжет эпического характера. Повествователь впускает в собственное сознание голоса героев своего повествования. Один субъект речи передает отрывки текста, организованные различными субъектами сознания (такой прием Б.О. Корман определяет как «поэтическое многоголосье»):

Что ты жадно глядишь на дорогу
В стороне от веселых подруг?
Знать, забило сердечко тревогу... (1, 43)¹¹

Первые строки представляют собой выражение сознания повествователя, а третья строка при формальном сохранении того же субъекта речи включает в себя речевую манеру героини повествования («знать», «сердечко»). Нужно отметить, что в этой же строке происходит смена семантического кода: повествователь не только занимает фразеологический план «точки зрения» героини рассказа, но и выражает ее психологическое состояние. Нужно отметить, что существенным недостатком «системно-субъектного метода» является отсутствие психологического плана «точки зрения», который выделяется в концепциях других исследователей¹². На наш взгляд, это обусловлено пониманием субъектности как формы выражения авторского сознания. Психология субъекта, организующего данный фрагмент текста, не актуализируется, так как предстает реализацией психологических особенностей сознания автора.

Итак, стихотворения, где субъектом является автор-повествователь, в терминах теории автора обозначаются как эпическая лирика, то есть «*двуродовое литературное образование, характеризующееся сочетанием лирической формально-субъектной организации и преобладающих пространственной и временной точек зрения*»¹³. Констатация наличия лирического и эпического признаков способствует выявлению нарративных механизмов в тексте, где событийность характеризует внешнюю по отношению к субъекту реальность. Повествовательная структура в этом случае определяется как свойство тех стихотворений, где повествователь или рассказчик не являются непосредственными участниками событий.

В концепции Б.О.Кормана не предлагается четких разграничений эпической и лирической событийности, что приводит к теоретическому исключению повествовательных возможностей в текстах, где субъектом выступает лирический герой. Основным признаком этой формы авторского сознания является ее двойственная природа: лирический герой одновременно предстает и в качестве субъекта, и в качестве объекта, на который направлена прямооценочная «точка зрения», он — «и носитель сознания, и предмет изображения»¹⁴. На первый план здесь выходит не столько то, к чему обращен лирический герой, сколько его внутреннее состояние, отношение к изображаемому. Б.О.Корман отмечает, что в его облике проявляется определенное единство психологических качеств, целостное постижение которых возможно лишь при выходе за пределы конкретного произведения и рассмотрении совокупности текстов определенного цикла, тематического комплекса, творческого периода или всего корпуса стихотворений поэта.

При всей точности такого понимания специфики лирического героя, нельзя не отметить, что кормановская концепция ограничивает его возможности как действующего субъекта и фактически игнорирует те случаи, когда лирический герой *рассказывает* о событии, непосредственным участником которого он являлся.

Нам представляется, что в стихотворениях, где прямооценочная «точка зрения», направленная на переживания самого субъекта, соотносится с рассказом о событиях, в которые он включен, следует говорить именно о повествовании, осуществляемом лирическим героем. Разумеется, раскрытие субъектом собственного «я» остается на первом плане, но его эмоциональное состояние напрямую обусловлено событиями повествуемой истории и вне этой обусловленности не может быть воспринято. Наррация здесь часто носит сжатый характер, сообщается лишь самая важная информация.

Б.О.Корман указывает на изменение или чередование временной перспективы в таких текстах, однако не выделяет в качестве принципиального

смыслопорождающего механизма повествовательную основу подобных стихотворений. Так, в некрасовском стихотворении «Я посетил твоё кладбище...» (2, 32—33) события, отдаленные во времени от момента высказывания лирического героя, чередуются с его самораскрытием в настоящем:

Бывало, натерпевшись муки,
Устав и телом и душой,
Под игом молчаливой скуки
Встречался грустно я с тобой...

Временная дистанция между субъектной и объектной сторонами лирического героя, получающая реализацию в процессе повествования, перебивается прямооценочными суждениями, в которых раскрывается идеология субъекта, то есть рассказ о прошлом уступает место сообщению о его внутреннем состоянии в момент высказывания:

Увы, то время невозвратно!
В ошибках юность не вольна:
Без слез ей горе не понятно,
Без смеху радость не видна...

В этом стихотворении «смена настоящего и прошлого, постоянный переход от лирического излияния к лирическому повествованию... приобретают в заключительной части стихотворения... своеобразную форму»¹⁵: происходит взаимопроникновение настоящего и прошлого в эмоциональном состоянии лирического героя («Забудусь, ты передо мною / Стоишь — жива и молода: / Глаза блистают, локон вьется. / Ты говоришь: «будь веселей!» / И звонкий смех твой отдается / Больше слез в душе моей»). Конечно, следует согласиться с мнением Б.О.Кормана, что такое построение стихотворения способствует трансформации лирического монолога в сцену, свойственную драматическим жанрам. Но позиция ученого, как мы думаем, все же тяготеет к абсолютизации одного из элементов структуры текста, разрушая целостность анализа. Сцена в данном случае есть результат повествовательного акта, так как именно через чередование событий прошлого и состояний, переживаемых в настоящем, задается направление движения лирического сюжета, достигающего кульминационной точки в последних строках.

Лирический герой, таким образом, рассказывая о некоем событии, обязательно принадлежит диегесису (плану повествуемой истории), что совершенно необязательно в структурах, организованных автором-повествователем. В этом смысле его двойственная природа — неразрывное единство субъектных и объектных качеств — раскрывается в функциональном аспекте: как субъект он осуществляет нарративное высказывание, но сам же является объектом своего рассказа.

Б.О.Корман, точно отмечая концентрацию лирического героя на собственном психологическом состоянии, все же выпускает из внимания его сосредоточенность на событии, дающем импульс к эмоциональной или интеллектуальной трансформации его внутреннего мира. Согласно суждению Ю.М.Лотмана, «поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира»¹⁶. Принимая данное положение, мы должны обозначить как центральный элемент лирического повествования такое событие, результатом которого становится необратимость изменений во внутреннем состоянии героя. Ситуация, повествуемая в стихотворении, получает событийный статус за счет идеологической трансформации «точки зрения». А эта трансформация, в свою очередь, обусловлена темпоральным несовпадением «я» героя и «я» повествователя при единстве субъектной формы.

Определенные вопросы возникают в связи с используемым Б.О.Корманом понятием лирического монолога в качестве основного способа речевой организации стихотворений с лирическим героем. Естественно, в теории автора моноличность речи понимается как структурный компонент, когда сознание субъекта репрезентируется в его речи. При всей правоте такого подхода, нам представляется важным подчеркнуть проблему диалога ценностно-смысловых восприятий бытия, который необходимо присущ любому художественному тексту. В сфере аксиологии вряд ли можно говорить о моноличности как доминанте лирического высказывания. Возникает вопрос: возможен ли абсолютный монолог в качестве бытийного утверждения «я»? Или лирика, равно как и эпос, и драма, в одинаковой степени открыта взаимодействию различных концепций мироздания в пределах одного текста? Лирический герой, раскрывая свой эмоциональный мир, неминуемо соприкасается с внешней реальностью, голоса которой начинают звучать в его речи¹⁷. Б.О.Корман вводит понятие «поэтическое многоголосье», обозначающее «способ введения в лирическое произведение чужого сознания (то есть сознания, отличного от господствующего в лирическом монологе)»¹⁸. Действительно, этот прием разрушает смысловую изоляцию лирического героя, свойственную монологической речи, и размыкает его внутренний мир вовне, в аксиологию принципиального «другого». Однако в теории автора все же недостаточно четко акцентирована диалогизация различных сознаний как основной принцип эстетической коммуникации. По сути, здесь возникает проблема ценностного кругозора. В чистом виде он не может быть представлен ни в лирике, ни в эпических текстах, ни в драматических произведениях. Наличие кругозора, «точки зрения» обязательно предполагает окружение, по-

этому провести четкую границу между речью лирического героя и голосами, составляющими это окружение, практически невозможно. Ю.М.Лотман указывает, что «принцип монологизма вступает в противоречие с постоянным перемещением семантических единиц в общем поле построения значений. В тексте все время идет полилог различных систем... Поэтический... текст в принципе полифоничен»¹⁹. В определении лирического героя, предложенном Б.О.Корманом, где акцентируется внимание на его «объектности», уже заложено некоторое противоречие идее монологической речи, так как объективация эмоционального состояния невозможна вне включения в свою речь семантических значений, порожденных внешней реальностью. По большому счету, лирический герой соответствует герою в эпических жанрах, но с той разницей, что в лирике субъект — всегда своего рода сгусток эмоций, некая концентрация внутренней энергии, отделяющейся от авторского сознания и существующей в условиях относительной самостоятельности. Именно поэтому невозможен знак равенства между лирическим героем и личностью поэта.

Еще раз укажем, что, говоря о диалоге, мы имеем в виду взаимодействие разных систем ценностей, причем оно может характеризовать одного и того же субъекта. Например, «я» лирического героя в момент высказывания вступает в диалогические отношения с его «я» в прошлом, о котором он повествует. Ярким примером взаимодействия голоса лирического героя и чужих голосов, их принципиальной нерасчлененности является поэтическое творчество А.А.Ахматовой. В ее стихотворениях заметно тотальное противостояние лирическому монологизму, причем оно непосредственно связано с повествовательным актом. Например, в стихотворении «Высоко в небе облачко серело...» лирическая героиня начинает свое повествование, сразу же эксплицируя «чужую» речь: «Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка, / Он мне сказал: "Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!»²⁰.

Акцентирование конкретных деталей, выражающих эмоциональное состояние, стремление к объективации своего «я», прямое обращение свидетельствуют о включении в кругозор лирической героини ее окружения, отголосков иной ценностно-смысловой позиции («В пушистой муфте руки холодели. / Мне стало страшно, стало как-то смутно. / О, как вернуть вас, быстрые недели / Его любви, воздушной и минутной!»²¹). По сути, это — имплицитная форма диалогизма. «Чужая» «точка зрения», а точнее — ее выражение через повествование, коррелирует с тем ракурсом, в котором лирическая героиня «видит» событие, и способствует преодолению ее замкнутости в самой себе. Ее «я» повествующее вступает в диалог аксиологических представлений с «я» повествуемым.

Осуществление лирического повествования становится возможным и в «ролевых» стихотворениях, где герой характеризуется особой речевой манерой, черты которой ярко выделяются на фоне нормативной литературной речи. Явное несоответствие речи героя и литературной нормы способствует конкретизации его мировоззренческих характеристик. Так, анализируя стихотворение Н.А. Некрасова «В дороге» (1, 11—13), Б.О. Корман указывает, что его композиция строится по принципу обрамления: начинается и завершается произведение фрагментами текста, где субъектом является лирический герой, обладающий отчетливой прямооценочной «точкой зрения», соотнесенной с «точкой зрения» фразеологической («Скучно! Скучно!.. Ямщик удалой, / Разгони чем-нибудь мою скуку!»). Другой субъект представлен героем «ролевой» лирики (ямщик). Взаимодействие двух субъектов в этом стихотворении можно рассмотреть на первичном и вторичном композиционных уровнях. Первичный уровень составляет диалог лирического героя и героя «ролевой» лирики, смещающий лирическое стихотворение к границе с драматическими жанрами литературы. На вторичном уровне находится рассказ героя «ролевой» лирики о событиях прошлого, причем сам рассказчик включен в повествуемый им мир.

Итак, несомненным достоинством теории автора, разработанной Б.О. Корманом, является дифференцированный подход к описанию субъектной структуры лирики, вскрывающий ее неоднородность и многоплановость. В аспекте проблемы лирического повествования особое значение получает выделение автора-повествователя в качестве одного из субъектных типов, обеспечивающих целостное единство лирического текста. Однако четкое закрепление нарративных функций именно за этой формой субъекта, а также ее соотнесенность с текстами преимущественно лиро-эпического характера выявляют некоторую ограниченность данной классификации. Во-первых, снижается значение события как первостепенного элемента повествования. Рассматривая структуру повествования, Б.О. Корман фактически не разграничивает эпическую и лирическую событийность. Во-вторых, это приводит к тому, что нарративным механизмам, представленным в стихотворениях, где субъектом становится лирический герой, отводится второстепенная роль в структурно-семантической организации текста.

Теоретическое значение «системно-субъектного метода», в первую очередь, заключается в его принципиальной открытости к дальнейшему развитию и уточнению принципов исследования поэтического текста в соответствии с требованиями конкретного художественного материала. Наличие нарративных структур в лирике различных поэтов инициирует необходимость создания более подвижной типологии лирического субъекта, где одним из критериев станет степень его участия в изображаемом мире,

а также подробного описания параметров лирического события как особой категории повествования, в основе которого находится рассказ о трансформации аксиологического поля субъекта.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Укажем лишь некоторые исследования: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997; *Рымарь Н.Т., Скобелев В.П.* Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994; *Свительский В.А.* Путь Б.О.Кормана и развитие литературной науки // Кормановские чтения. Ижевск, 1998. Вып. 3; *Скобелев В.П.* «Системно-субъектный метод» в трудах Б.О.Кормана. Его значение для изучения теории и истории литературы // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1990.

² *Корман Б.О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 51.

³ См.: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970; *Лотман Ю.М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина // Пушкин и его современники: Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена. Псков, 1970. Т. 434; *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб., 2000; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

⁴ В.Шмид определяет «точку зрения» «как образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» (*Шмид В.* Нарратология. С. 121).

⁵ В «системно-субъектном методе» прямооценочный план «точки зрения» утверждается в качестве обязательного признака лирического текста, так как в нем «реализуется система ценностно-смысловых установок субъекта: в одном случае... передаются представления о добре, норме; в другом — зле, антинорме» (*Корман Б.О.* Целостность литературного произведения... С. 51).

⁶ Понимая автора как концептуальное явление внутритекстовой реальности, которое обнаруживается при помощи соотношения «всех отрывков текста, образующего данное произведение, с субъектами речи... и субъектами сознания», исследователь проводит четкое разграничение первых и вторых. Субъектами речи являются персонажи, которые излагают данный отрывок текста и составляют формально-субъектную организацию, а субъекты сознания представляют тех, чье сознание выражается в наблюдаемом фрагменте текста, и составляют содержательно-субъектную организацию (*Корман Б.О.* О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36. № 6. С. 512).

⁷ *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. 2-е изд., перераб. и доп. Ижевск, 1978. С. 43—44.

⁸ Там же. С. 46.

⁹ Согласно Б.О.Корману, в структуре лирического текста доминирует прямооценочная «точка зрения», тогда как пространственные и временные «точки зрения» организуют преимущественно произведения эпических жанров.

¹⁰ *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. С. 47.

¹¹ Здесь и далее тексты стихотворений Н.А.Некрасова цит. по изд.: *Некрасов - Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. В скобках указаны номер тома и страница.

¹² Так, Б.А.Успенский выделяет план психологии, отвечающий за выбор повествователя в построении рассказа о событиях: «вести описание со ссылкой на то

или иное индивидуальное сознание, то есть использовать какую-то заведомо субъективную точку зрения, — или же описывать события по возможности объективно» (Успенский Б.А. Поэтика композиции. С. 138).

¹³ Корман Б.О. Целостность литературного произведения... С. 54.

¹⁴ Там же. С. 45.

¹⁵ Корман Б.О. Лирика Некрасова. С. 148.

¹⁶ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 2001. С. 107.

¹⁷ Как было отмечено еще М.М.Бахтиным, «лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном г о л о с е другого: я слышу себя в другом, с другим и для других» (Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 231).

¹⁸ Корман Б.О. Целостность литературного произведения... С. 48.

¹⁹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С. 112.

²⁰ Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 68.

²¹ Там же.

Г.М.Васильева

«ПРОЛОГ НА НЕБЕ» В «ФАУСТЕ» И.В.ГЕТЕ (к проблеме комментария)



В общем антропологическом смысле комментирование принадлежит к исходным формам языкового поведения человека, наравне с рассказыванием, аргументацией, описанием. В этом смысле "Фауст" полон комментирующих жестов. Наш перевод «Пролога на небе» не претендует на самостоятельное эстетическое значение, он носит вспомогательный характер. Иначе трудно проникнуть в текст подлинника: возникает привилегия задания перед данностью (когда предлагают концепцию раньше, чем начинают комментировать). Перевод должен быть выдержанным, от строгой сути немецкого слова. Можно уклониться от попыток стихотворного перевода нужных фрагментов. Дословный (прозаический) перевод похож на подстрочник, хотя и без обычно свойственного подстрочнику косноязычия. Если строки записать в столбик, это будет все-таки проза, пусть графическая и «стихоподобная». Иногда фразы могут получаться как стих, эквиритмичный соответствующему гетевскому стиху, но скорее всего это было случайным совпадением. Пе-

ревод прозой передает только одну сторону стихотворного текста — словный текст, — но зато передает его всецело. Например, у французов почти не существует стихотворных переводов; они отрицают самый принцип подобных переводов.

«Прологу на небе» присущи такие отличительные черты, как аконтекстуальность (выделяемость из контекста), семантическая самодостаточность. Это «сумма» трагедии. Поэт сумел вместить цветущее разнообразие жизни в христианский миф, дававший любой частности универсальное содержание. Здесь театр, этот пра-образ великой, хорально-художественной выразительности, создал себе совершенно необычную сцену/пространственную единицу. Возникает ритмический рисунок: танец неподвижного с эфемерным заманивает в бесконечные метаморфозы, в волнение воздушной оболочки.

А р х а н г е л Р а ф а и л
Вновь солнце с древней из мелодий
Средь братских сфер и на пари
Свой путь предписанный проходит
Громоподобно в час зари.
Питают ангелов явления
Непостижимой высоты,
Что, словно в первый день творения,
Прекрасны столь же и чисты.

А р х а н г е л Г а в р и и л
Вращается так странно быстро
Великолепие земли,
И райский свет сменяют искры
Ночного трепета вдали;
Вскипает море на просторе
До дна скалистой глубины,
И вечно и скала, и море
В движенье сфер заключены.

А р х а н г е л М и х а и л
И штормы взапуски несутся
От моря к суше, и назад,
Неистовствуя, цепью вьются,
Тая громаднейший разряд.
Вот гром и молния грохочут,
Путь разрушенья озарив,
Но вестники Твои, о, Отче,
Так плавный чтут восход зари.

В т р о е м
Вид крепит ангельские плечи,
Пусть Ты, Господь, непостижим,
Но виден Бог в твореньях вечных,
Что первозданны и свежи.

М е ф и с т о ф е л ь

Вот ты, о Господи, приблизился опять,
Как обстоит все, спрашиваешь снова,
Меня ты видеть был обычно рад,
И я меж них, что услужить готовы,
Нести высокий вздор, прости, я не из тех,
Издевки надо мной к тому же здесь — утеха,
Мой пафос, верно, вызвал бы твой смех,
Когда бы ты не отучил себя от смеха.
О солнце и мирах — не мастер, не взыщите,
Я вижу лишь мучения людей,
Бог мира маленький все так же беззащитен,
Чудаковатый, как и в первый день.
Ему жилось бы лучше многим,
Когда б не искра света твоего,
Что разумом зовет, используя его
Лишь с тем, чтоб быть, как зверь, жестоким.
Он, с позволения вашей милости, всего-то
Одна из длинноногих тех цикад,
Что все летает, прыгает без счета
И песенку поет на старый лад.
Сует свой нос! — не вылезал бы из травы,
Все хочет прыгнуть выше головы.

Г о с п о д ь

Другого не имеешь мнения?
Приходишь вечно с обвинением,
Что плохо так устроена земля?

М е ф и с т о ф е л ь

Нет, Господи! Сочувствую сердечно я
Несчастливым людям — век их злополучен,
И даже мне не хочется их мучить.

Г о с п о д ь

Ты знаешь Фауста?

М е ф и с т о ф е л ь

Что доктор?

Г о с п о д ь

Воистину! Слуга он хоть куда!
Уже ни пьет, ни ест земную пищу,
Все рвется вдаль, все что-то ищет,
Безумен, что подчас осознает;
И самых ярких звезд от неба ждет,
И от земли — всех высших наслаждений,
Но все, что близко, и любой полет
Не утолят ничуть его стремлений.

Г о с п о д ь

Он служит, хоть запугался мудрено,
Но к ясности его я приведу.
Садовник знает: деревце зелено —
То будет и цветок, и плод в саду.

М е ф и с т о ф е л ь

На что пари? Вам должно проиграть,
Коль разрешение изволите мне дать.
Его легко вести моей тропею.

Г о с п о д ь

Пока он жив, и на земле — бери,
Тебе преград я не устрою,
Блуждает человек, пока горит.

М е ф и с т о ф е л ь

Благодарю Вас, ибо с мертвецами
Возиться не желал бы много лет,
Румянец во всю щеку читится нами,
Для трупа меня дома нет.
Игра же в кошки-мышки враз по мне!

Г о с п о д ь

Ну, ладно! От первоосновы
Ты душу эту отвлеки и завладей,
Коль сможешь, вниз тyani, стезей твоей,
И будешь посрамлен, признав снова:
Хороший человек, пусть и в блуждании,
Путь истинный несет в своем сознании.

М е ф и с т о ф е л ь

Пусть так! Недолго то продлится.
Я за пари несколько не боюсь,
Лишь только я до цели доберусь,
Дадите мне триумфом насладиться.
В пыли он должен ползать, как моя
Родная тетя, знаменитая змея.

Г о с п о д ь

Когда придешь, не будет порицанья,
К тебе подобным я не чувствую вражды,
Из всех из вас, из духов отрицания,
Мне меньше в тягость плут и шельма — ты.
Энергия теряется так быстро,
И человек уж любит свой покой,
Пусть в спутники к нему идет нечистый,
Что будит к действию, пусть дьявольской рукой.
Но, подлинные вы сыны Господни,
Ликуйте в жизни, в щедрости красот,
Все вечное, живущее сегодня,
Любви пусть вашей оградит оплот,
А что парит в видении нечетком,
Крепите стойким мысленным потоком!

М е ф и с т о ф е л ь (один)

Порой охотно я смотрю на старика,
И порывать остерегаюсь с ним навечно,
Как мило Господу не свысока
С Дьяволом болтать так человечно.

(Перевод мой. — Г.В.)

Фауста часто сравнивают с Иовом. С этим трудно согласиться. Книга Иова посвящена проблеме *iustitia connectiva* и ее теологизации. В споре друзья защищают традиционную точку зрения, что всякое страдание основано на вине; советуют Иову постараться найти вину и примириться с Богом. Но Иов точно знает, что в его случае эта связь нарушена. Его страдание не имеет смысла, во всяком случае, в традиционных категориях. В правовой сфере, охраняемой богами клятве, наказание связывается с виной, следствие с поступком. В заключении Книги Бог признает его правоту. В мире есть зло, которое происходит не из наказующей воли Бога, как и, с другой стороны, воля Бога выходит за пределы мира и его событий — того, что в нем «имеет место».

«Пролог на небе» — взаимодействие вызова и ответа на вызов. Дуальность мироздания питает жизнь, давая ей устойчивость. Подлинная гармония не похожа на головоломку, соединенную из специальных подогнанных частей. Истинная целостность не составляется, а рождается из оксюморона. Добрый Дьявол — оксюморон. И если речь идет об одном и том же существе, то получится нравоучительный сюжет. Ощущается и определенная, *ad hoc* возникающая провокативность, желание вызвать другую сторону на ответ, по которому можно определить нечто для себя важное. Это пари, а не обман. Обман — слишком зыбкая почва в отношениях любого типа, он может свидетельствовать об уме, таланте и коварстве. Пари Бога и Дьявола — центростремительное движение, направленное к некоей цели, духовный искуc, инверсия благочестия. Дьявол — это не правитель, который послушно подписывает декреты судьбы и ставит свое имя под велениями природы. Метаморфоза придает изменению телеологический характер — она ведет сюжет к морали. Господь будет духовно заботиться, Мефистофель — покровительствовать. Разработка религиозных мотивов окрашена ощущением риска, опасности, страха, отнюдь не только благоговейного в конвенциональном смысле слова*. Гете присуща способность соединять противоречия, не уничтожая, а подчеркивая их. Нет антогонизма, только полярность. Сохранив в неприкосновенности неизбежную и необходимую биполярность бытия, писатель может воссоздать мир в его первоначальной полноте, не расчлененной плоским моральным суждением. Уравнивая в правах все элементы мироздания, он делал сплошной ткань бытия. Норма — это и начало, и конец пути. К норме нельзя прийти, но

* Как пишет современный поэт: «Окно в капустных кочанах алмазных. / Бумага в очарованном дыму, / В стихотвореньях Фауста отважных / все буквы — некоему никому» (*Шельвах А. Черновик отваги. СПб., 1992. С. 43.*) Смысловым поворотом на словах о собственной малости Фауст дает парадигму движения к истине через умственное умерщвление себя, создаваемого ничем.

можно только вернуться. И чем больше человек, тем длиннее окружность, которую он описывает вокруг хаоса, возвращаясь к банальности исходной точки.

Для Бога пари — не результат, а повод к метафизической паузе; хаос в узде любви, надежды и веры в естественное, органическое состояние мира, пафос восстановления цельности. Речь идет о соблюдении обязательства, даже если оно не находит никакого подтверждения в условиях настоящего. Человек не может ограничиться прохождением ценза образования и хороших манер. Вера не покоится на внешних признаках, она должна стать «делом сердца».

Диавол называет две причины пессимистической оценки прочности человека — контраст и соблазн, упоминает «силки» и обольщения. Люди прежде всего повинуются природным нуждам и страстям. Бесчисленные подробности не преданы забвению: Диавол скрывается именно в деталях. Калькуляция прибылей и убытков в статусной сфере не менее важна, чем в финансовой. Возникает инверсионный цикл в единстве прямой и обратной инверсии. Как известно, инверсия — элементарная логическая клеточка мышления, смыслообразования. По логике инверсии каждое явление способно, прикоснувшись к противоположному полюсу, стать своей противоположностью, превратиться из добра в зло, из человека в животное и т. д., подменяя один полюс другим. Инверсия характеризуется абсолютизацией полярностей и минимизацией их взаимопроникновения друг через друга.

Бог называет Дьявола хитрым (*der Schalk*). Бог различает находчивость, остроумие и глубину, тщательность мысли*. Хитрости — продукт ума, широты взглядов, изобретательности творчества. Эти «хитрости» требуют философского видения проблем, высшего математического расчета. У Мефистофеля остается явственное живое ощущение молодой силы Бога, а если мудрости — то не стариковской, а побуждающей радоваться.

* Любопытно, что Гете употребляет именно слово *der Schalk*. «Хитрость» (нем. *List*), как указано в «Этимологическом словаре немецкого языка» Ф.Клюге, производится от германского *list* — «знать», которое древнее других слов, обозначающих знание. Оно относилось к области воинского искусства (военные хитрости), кузнечного ремесла и культово-магической деятельности, которая христианством была запрещена как колдовская. С этих пор слово *List* употребляется с оттенком осуждения, а вновь возникающий мир идей обращается к «искусству» (*Kunst*), «мудрости» (*Weis-list*), «науке» (*Wissenschaft*), простирается от ничтожной уловки или совершенно спонтанного сиюминутного действия до запланированной системы поведения. В пользу экзистенциальной укорененности хитрости в человеке говорит тот факт, что о ней задумывались с древнейших времен. В Ветхом Завете, в «Книге притч», встречаются фразы вроде: «Хитростью выиграешь ты битву, и победа придет».

Идея «хитрости разума» (Г.-В.-Ф.Гегель) показывает, насколько Гете занимал тот факт, что все человеческие планы и поступки порождают многое такое, чего никто в действительности не хотел. Узурпируя переживание, тиранически подчиняя чувства Фауста умыслу, Мефистофель (provocateur и искуситель) беспомощен без соавтора — Фауста. Трагедия начинается с имени, выведенного в «пре-текст», заданного в заглавии. В основных космогонических моделях (Ригведа, Ветхий Завет) мир творится произнесением имен и выкликиванием бытия из небытия*. Творчество мира номинативно, он рождается как онтологический «текст», как отклик на оклик по имени. Перевод слова «Faust» (кулак, то есть сила) вовсе не посторонний семантике текста и вполне способен его обогатить. Имя означает единство как некое корпоративное целое — нечто вроде *in corpore*. Единственное число может иметь собирательное значение (цифра 5 — у индоевропейцев *малый кулак*).

Биография человека с ее здравомысленной линейной связностью, предсказуемостью и самосозидательностью заменяется судьбой, построенной по принципам сочетания неопределенностей, нелинейности, непредсказуемости и синхронности разновременного. Фаусту первых сцен присуще употребление опатива (желательного наклонения). Для него, обреченного жить в четырех стенах, соблазн, естественно, воплощался в путешествии. Гете строит сюжет вокруг стремительно расширяющейся географии. Жизнь изначально трагична уже потому, что подчиняется времени. Фауст питается миражом бессмертия. Мефистофель требует расчленить природную непрерывность мира, чтобы приостановить и запечатлеть мгновение, превратить жизнь в дневник мгновенных ощущений. Отсюда подробные названия сцен, которые дают исчерпывающий временной и пространственный адрес, — *Studierzimmer, Hexenküche, Strasse, Spaziergang*. План — апофеоз логики, уверенной в своей способности вывести будущее из настоящего. От Фауста требуется своего рода фокус: сохранить память о прошлом, не подтверждаемом никакими «рамками» сегодняшней жизни. Сегодня не есть продолжение вчера. Напротив, они разделены как нельзя резче. Но «Фауст» станет трагедией не остановленного, а продленного мгновения. Жизнь также мало исчерпывается сегодняшним днем, как человек живет «хлебом единым».

* Ср. мистерии космогонических номинаций в трактате А.А.Майера «Заметки о смысле мистерии (жертва)» (1933).

К.В.Трошина

«МЫ ЕДИМ ЗЕМЛЮ, И ЗЕМЛЯ ЕСТ НАС» —
символика жертвоприношения как модели бытия
в поэзии месоамериканских индейцев



Часто жертвоприношения рассматриваются как вполне естественный этап в развитии любой культуры. Но специфика месоамериканских жертвоприношений заключалась именно в массовости и частотности этих обрядов. Эти народы как будто «остановились», «зациклились», «сконцентрировались» на жертвоприношении и сделали его центром притяжения всей их культуры. Здесь мы попытаемся указать на одну из возможных причин этого феномена.

Думается, причины столь многочисленных и частых жертвоприношений кроются не только в мифологии, которая в свою очередь основывается на определенных исторических событиях, но и в изменениях, произошедших в психической организации рассматриваемых здесь народов. В наших размышлениях (в той части их, которые коснутся психики) мы будем опираться на теорию архетипов К.-Г.Юнга [10]. Мы проследим, как определенный набор архетипов повлиял на организацию мировосприятия коренных американцев, а также попытаемся обнаружить причину актуализации тех или иных архетипов в сознании народов Месоамерики.

Основной формулой мировосприятия месоамериканских индейцев, благодаря которой и стали возможны жертвоприношения в столь крупных масштабах, могла бы стать следующая: «*Мы едим землю, и земля ест нас*» [2; 81—92]. В действительности эта формула многое объясняет в том плане, что именно она наиболее полно выражает синкретичность сознания человека той культуры. Именно синкретичность сознания во многом помогает нам понять логику самого процесса жертвоприношения.

Как известно, одним из наиболее почитаемых богов был **Кецалькоатль**, Пернатый Змей, центральное божество месоамериканского пантеона. Соответственно, жертвоприношения, посвященные ему, отличались своей массовостью.

Здесь необходимо отметить, что «самобытность мироощущения создателей <...> пантеона выразилась в том, что, с одной стороны, его составляли более двух тысяч богов и богинь, с другой — все они были не более, чем эманациями, проявлениями творящей сущности единого божественного начала, к которому только и может быть применен термин божество —

teol» [2; 81—92]. Разумно предположить, что жертвоприношения, приносимые различным богам, имели схожую логику. Таким образом, на примере Кецалькоатля можно было бы рассмотреть логику жертвоприношений в Месоамерике вообще. В дальнейшем под Кецалькоатлем мы будем понимать еще одно божество — а именно бога солнца — Тонатлиу, так как это две наиболее близко стоящих друг к другу фигуры в пантеоне Месоамерики.

Из всех легенд, посвященных Кецалькоатлю, представляется необходимым остановиться на той, согласно которой он спустился в подземное царство за костями и пожертвовал свою кровь, чтобы создать людей. «В этой мифологеме, имеющей в основе семантику катабасиса — "спуска божества в преисподнюю" <...> воплощена уже определенная социальная идея: Бог совершает подвиг и жертвует своей кровью для создания человечества. Отсюда закономерны и заключительные строки этого отрывка: "И поэтому мы, смертные, обязаны нашей жизнью Богам, ибо они ради нас совершили жертву"» [4; 114]. Следовательно, причиной многомиллионных жертвоприношений Кецалькоатлю видится *комплекс вины перед жизнедателем и творцом*.

Таким образом, можно предположить наличие *Архетипа Добровольной Жертвы*, который, вероятно, нашел свое отражение и в христианской традиции в образе Иисуса Христа, и в гипертрофированном комплексе вины перед этой Жертвой. Ни в одной другой культуре мира этот архетип не получил столь мощную актуализацию, как в культуре месоамериканской. Причина этой актуализации видится в историческом прошлом месоамериканских народов.

Согласно одной из точек зрения (которой придерживается и сам автор этой работы), американские индейцы пришли на континент из Азии (возможно, они принадлежат тибетской расе [5; 8—9]) Этот народ перешел пешком через океан (из-за некоего катаклизма, вероятно, падения метеорита, это стало возможно). Катаклизм этот сопровождался исчезновением солнца за пеленой пепла и газа. Следовательно, переход совершался при условиях, близких к полярной ночи. Трудно точно сказать, сколько длился переход, но, возможно, за это время успело смениться несколько поколений переселенцев, и желание увидеть солнце, которое традиционно считалось подателем жизни и *отцом* всего сущего, и страх потерять его навсегда настолько прочно осели в сознании переселенцев, что это не могло пройти бесследно для формирования их мировоззрения. Подтверждением того, что в месоамериканской культуре «нет» солнца как величины постоянной и непреходящей, может послужить факт, отмеченный А.А.Бородатовой: «...в схеме мирового древа противопоставление небес и подземного мира... не выявляется... Так, все без исключения герои эпоса

киче — не небесные боги, противостоящие богам преисподней... а пещерные божества» [1; 164].

Таким образом, вторым моментом, который в свою очередь повлиял на формирование «комплекса вины», стало то, что переселенцы сохранили в своем сознании (или же подсознании) память об Изначальной Прародине, о той земле, которую им пришлось покинуть в результате катаклизма. Образ этот автоматически перешел в архетип Утерянного Рая, о которой неоднократно упоминает М.Элиаде в своих исследованиях [9; 1998]. Он описывает идеальную сущность Утерянного Рая через символику Центра, так как «центр мира — синоним “первоначального состояния”»: здесь открывается принцип бессмертия и принцип вечности, здесь время трансформируется в пространство. Видимо, не зря описание центра мира порой включает в себя описание мифической страны мертвых» [8; 478].

Таким образом, утрата мифической прародины ассоциируется с утратой Центра Вселенной и Прародителя (Солнца) в одном лице. Следовательно, архетип Жертвы получает двойную актуализацию, и «национальная вина» приобретает космические масштабы, становясь вселенским комплексом.

Довлеющее чувство вины и ожидание возвращения того, перед которым испытываешь эту вину, порождают **атмосферу «смятенности» и «неопределенности» поэзии**, вошедшей в сборник «Кецаль и голубь» [3], где представлена как латиноамериканская поэзия начала XX века, так и поэзия времен Насуаткойотля, то есть доколумбового периода.

Наиболее точной формой выражения отмеченной выше «неопределенности» и зыбкости мироздания является мексиканская пирамида, на вершине которой и происходило жертвоприношение. Вершина этой пирамиды, в отличие от пирамиды египетской, — срезана (в этом, на наш взгляд, отражается утрата Центра Вселенной как мифической Прародины и потерянного рая). То есть индейская пирамида похожа на незаконченное предложение. «Завершенность» отсутствует.

Наличие вершины в египетской пирамиде — это гарантия порядка и гармонии мироздания. Это знание о том, что Солнце непременно взойдет на следующий день, и победа над подземным Змеем Апопом, готовым поглотить Солнце, — становится безусловной и безапелляционной. (Амон Ра в отличие от Тонатиу не нуждается в ежедневных жертвоприношениях для того, чтобы победить Апопа.) Египетский космос таким образом предстает как космос гармоничный, в то время как месоамериканский космос лишен этой гармонии. Народы Месоамерики, постоянно пребывавшие в состоянии вечного ожидания Возвращения Прародителя, не находили «выхода» этому ожиданию. Желание вернуть Утерянный Рай и Центр оказывается нереализованным.

Вершина необходима и невозможна — одновременно. Именно поэтому возникает необходимость в ее «надстройке». И если мы попытаемся «разглядеть» вершину в том, что происходит на верхней площадке пирамиды (то есть сам акт «кормление богов», жертвоприношение), то вершина эта окажется спрятанной в ноже жреца. Нож в данном случае предстает воплощением божества, питающегося сердцем и кровью жертвы.

Жертвоприношение на вершине пирамиды послужило основой для дальнейшего развития метафоры, в которую, как отмечено выше, оказываются вовлечены образы ножа и сердца, которые приобретают новую интерпретацию в поэтическом тексте. Из них развиваются два новых образа — это образы **бабочки** и **цветка**.

В поэзии нож преобразуется и превращается в бабочку или в колибри, пьющую нектар сердца — цветка, то есть кровь. (Не зря в ацтекских кодексах знак «кровь» довольно часто заменялся знаком «цветок»!)

Именно Бабочка, порхающая над цветком и высасывающая его нектар, становится фактически основным символом месоамериканской поэзии, где цветок, как сказано выше, предстает олицетворением человеческого сердца, то есть Жертвы.

Но образы Бабочки и цветка очень часто взаимозаменяемы в поэзии. И подобно тому, как бабочка превращается в цветок, — смерть переходит в жизнь. Процесс перехода из одного состояния в другое совершается просто и естественно. В этом отражается **синкретизм** сознания архаического человека. Отличительной чертой архаического сознания было то, что не только все божества сливались в единую Дуальную сущность, но и сам человек, приносимый в жертву и проливающий свою кровь, становился подобным богу в момент сотворения человечества. Следовательно, образ божества, принесенного самому себе в жертву, становится основным в поэзии всей Месоамерики. Его мы находим, например, в «Песне о матери богов» — богине, предстающей в образе *олени*, которой преподносят сердце оленя, подобно тому, что человек, приносящийся в жертву богу солнца, и сам является олицетворением этого солнца.

Таким образом, месоамериканская культура предстает как культура глубоко синкретичная, с сильной актуализацией мотива жертвоприношения, которое становится в ней единственно возможной моделью бытия, нашедшей свое отражение и в архитектуре, и в поэзии месоамериканских индейцев. Подобная актуализация мотива жертвоприношения видится обоснованной рядом исторических событий, а также рядом психологических стереотипов, сложившихся на уровне коллективного бессознательного и «усилившихся» в определенных Архетипах в контексте месоамериканской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бородатова А.А.* Игра в мяч как путь в пещеру предков // История и семиотика индейских культур Америки. М.: Наука, 2002.
2. *Зембагов М.Р.* «Язык цветов и песен» — шаг к познанию древнеацтекской культуры // Латинская Америка. 2002. № 6.
3. Кецаль и Голубь. М.: Наука, 1983.
4. *Кинжалов Р.В.* Орел, Кецаль и Крест. СПб.: Наука, 1991.
5. Коренное население Северной Америки в современном мире. М.: Наука, 1990. С 8—9.
6. *Ланда Диего де.* Сообщение о делах в Юкатане. М.; Л., 1955.
7. *Фрезер Д.* Золотая ветвь. М.: Наука, 2003.
8. Центр // Символы, знаки, эмблемы: Энцикл. М., 2003. С. 478.
9. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб.: Русслит, 1998.
10. *Юнг К.-Г.* Архетип и символ. М., 1991.

Н.А.Федорова

ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ СЕДЬМОГО ДНЯ

Автор в литературе гипертекста



Диахрония гипертекстуальности. Произнесенное слово *гипертекст* вызывает в памяти прежде всего способ организации данных в сети Интернет. Действительно, это понятие первоначально относится к области информатики и было впервые введено Тедом Нельсоном в 1960-е гг. Еще на заре компьютеризации американец Ванневар Буш предложил создать систему под названием «Метех» — интерактивную библиотеку, или энциклопедию, которая позволила бы читателю вывести на один экран два текста и создать связи между фрагментами текстов¹. Примерно в то же время французские постструктуралисты начали рассуждать о тексте как о бесконечном самовоспроизводящемся целом.

Гипертекст — это текст, читающийся нелинейно и не имеющий начала и конца, — одновременно сумма текстов. Этот образ появляется не только в работах Р.Барта, Ж.Дерриды, Ю.Кристовой, но и, пусть менее явственно, в работах Д.С.Лихачева и Б.В.Томашевского. Эти исследователи говорили о том, что текст начинается не в первых буквах и заканчивается не в последних. Он существует вне обложки и полки. «Литературным конвоем» называл это явление Лихачев, текстом, Господином Текстом или дискурсом —

постструктуралисты. *Гипертекст же, таким образом, — это текст как система текстов, одновременно составляющая единство и множество текстов, устроенная таким образом, что всегда есть возможность открыть любой из этих текстов.*

Следует оговориться, что гипертекст можно разделить на несколько типов. Первый, как глобальный способ организации данных в сети, в ее бесконечности и бесконечной референтности. И второй, более узкий, способ понимания гипертекста, который, в свою очередь, можно подразделить на научный (в данной работе он нас не интересует) и художественный, «литературный» способ организации гипертекста, характеризующийся, как правило, конечностью заданных автором вариантов прочтения. Его принято называть *hyperfiction* — гиперлитература, или литература гипертекста. Последняя может быть предназначенной для чтения или для чтения-письма, становясь принадлежностью нескольких авторов.

Гипертекст — текст, в котором явно заметно наличие первоэлементов и чтение которого подразумевает их комбинаторику. Известно, что поиском первоэлементов занимался еще Демокрит, комбинаторикой их — гностицизм и каббала. Гипертекст — принципиально нецелостное и незавершенное единство. Это текст, который не вышел из черновика, текст, который принципиально не дописан. Он боится стать каноническим текстом и будто бы изо всех сил этому сопротивляется. Став законченным, он вынужден будет принять на себя всю критику. Он же, в свою очередь, переносит эту ответственность на читателя. Гипертекст — это текст, который хочет, чтобы его не судили. Он для этого принципиально открыт. Он существует для диалога, а **не для оценки.**

Интересно, что идея гипертекстуальности не замыкается всецело на компьютерном пространстве. Это лишь новая форма бытования доселе существовавшего. Из вышеперечисленных попыток определения следует близость описываемого явления не только к авангардной традиции «обнажения приема», но и к предшествующим изысканиям в области поиска первоэлементов.

Опция «автор». Истории литературы известно, что функция автор — не есть постоянная и неизменная величина художественного произведения, и гипертекст, по существу, одна из иллюстраций этой мысли. Если текст — лишь определенным образом составленное множество **первоэлементов** — реди-мейдов, то какова вообще в нем роль автора?

Идея смерти автора — общая для структурализма и постструктурализма. И Фуко, и Лакан, и Деррида, и йельская школа постструктурализма писали о ней, однако общим местом она стала именно в изложении Р.Барта.

Общая концепция смерти автора восходит в своем первоначальном варианте к структуральной теории текстуальности, согласно которой сознание — суть текст. Идея, что человек существует лишь в языке, восходит еще к Гумбольдту и подтверждается гипотезой Сепира-Уорфа.

Известно, что существование автора не было непреложной данностью существования самого текста. История могла приписываться тому или иному автору², а также вовсе бытовать без функции автор. Совершенно по-иному устанавливало Средневековье: оно приставляло к книге четырех различных служителей, сущность которых для того времени — четырехгранная сущность чтения-письма, о котором мы говорим сегодня: *scriptor*, просто переписывавший текст, ничего в него не добавляя; *compilator*, ничего не добавлявший от себя; *commentator*, вторгавшийся в переписываемый текст только для того, чтобы пояснить его смысл; *auctor*, излагавший собственные мысли, но непременно опираясь при этом на другие авторитеты.

Перевооружение отношений автор—текст произошло в XVI—XVII вв., тексты стали восприниматься благодаря самим себе, в анонимности установленной или всегда заново доказываемой истины, ценные благодаря принадлежности к некому общему целому. Функция-автор стирается и служит максимум для того, чтобы окрестить теорему, положение или синдром. Тогда как литературные тексты могут быть приняты, только будучи снабжены функцией автор: по поводу каждого поэтического или художественного произведения теперь будут спрашивать, откуда оно взялось и кто его автор, когда, при каких обстоятельствах, в рамках какого художественного течения. Смысл, статус, значимость произведения теперь будут зависеть от того, как отвечают на эти вопросы³.

Роль автора в построении подобного дискретного, нелинейного и взаимореферентного гипертекстуального единства сводится к поиску комбинаторных первоэлементов, которые могли бы составить функцию, позволяющую механически порождать бесконечное количество текстов.

Поиск первоэлементов. К сфере поиска первоэлементов словесного текста с целью его полного анализа относятся исследования каббалистов, для которых Слово, Творение Бога есть Писание, и каждая буква в нем имеет значение. Дух рассыпается на Буквы, а Тайна — это спрятанная, молчащая буква. Книга становится криптограммой, в которой Алфавит — это шифр⁴.

Тождество языка и мира лежало в основе произведений гностика Марка, построившего из 24 букв греческого алфавита мистическое тело божественной истины, где каждая буква занимала определенное положение: го-

лова — альфа и омега, шея — бета и пси... Целостность алфавита — целостность и завершенность телесного микрокосма, в котором, как в алфавите, каждая часть играла свою роль. Весь алфавит целиком представлял собой совершенное и всеобъемлющее тело Истины, а язык понимался как космос, упорядоченное мироздание⁵.

Характер поиска первоэлемента языка носят изыскания Бодуэна де Куртенэ в области психологической природы морфемы и фонемы как результата «произносительно-слуховых» впечатлений, основанные во многом на стихийной фоносемантике, идущей от Платона, Ломоносова, пытавшихся наделить отдельные гласные и согласные определенной эмоционально-смысловой оценкой. Современники лингвиста будетляне В.Хлебников и А.Крученых в манифесте «Буква как таковая» говорят о том, что буквы подобны телам; и письмо, как танец, может иметь значение телесного механизма для миметического выражения эмоций⁶.

В искусстве XX в. вопрос о первоэлементе художественного произведения поднимается с целью «увеличения скорости искусства» вслед за увеличением скорости пространственного передвижения. И здесь дело даже не в репрезентации скорости, которой, среди прочего, занимались футуристы, но в скорости самого художественного производства. Еще в 40-е гг. Беньямин рассуждал о бытовании произведения искусства в век массовой технической репродукции. Таким образом, гипертекст — словесные реди-мейды, решение для искусства слова в век множественной репродукции⁷.

Гипертекстуальные формы, таким образом, — попытка временного искусства слова увеличить свою скорость, успеть за молниеносным движением видео и двигателя скоростного автомобиля.

Поиск первоэлемента структуры более упрощен в поэтическом тексте. Такими первоэлементами еще со времен фонемы Бодуэна и экспериментов французских символистов, манифестов русского и итальянского авангарда начала века и становятся **буква или слог**. В русской стихотворной традиции буква (ее шрифт) или слог впервые выделяются в качестве минимальной единицы построения текста футуристами А.Крученых и В.Хлебниковым, в это же время издает свои железобетонные поэмы В.Каменский. Подобные архитектурно-словесные эксперименты в поэзии проводил А.Вознесенский. В неофициальной советской поэзии эту традицию продолжают Ры Никонова и ее вакуумные стихи. Из буквенных экспериментов назовем обратный алфавит Д.Авилиани⁸, построенный в логике обратного перебора букв, орнаментальную азбуку А.Альчук⁹. К слоговому письму можно отнести хокку «то да сё» В.Барского¹⁰, где традиционное японское трехстишие имитируется последовательным перебором слогов,

а также записанное слогом «ко» слово «нец» Б.Констриктора¹¹. Еще одним опытом слогового письма являются записанные в «столбик» стихотворения Генриха Худякова¹², в поисках более адекватной визуальной репрезентации создавшего систему разложения слов на двухбуквенные «элементы», которые записываются сверху вниз столбиками, что создает эффект ориентализации русского текста, попытку традиционной иероглифической записи.

В качестве единицы построения поэтического текста может быть также выделено **слово**. Мы замечаем его как единицу вертикального ритма¹³ еще в «Треугольнике» В.Брюсова, лесенке В.Маяковского, а также у М.Цветаевой, в частности, в стихотворении «Рябина». Слово в таком случае используется по законам графической композиции, как, например, В. Дьяченко создает свой «Квадрат» из многократно повторенных «казимирь малевич»¹⁴. В стихотворении В.Барского «Люди пьют водку»¹⁵ содержащее в себе горизонтальную семантику слово «поля» служит для построения вертикали и, с другой стороны, входит в состав горизонтальных позиций, называемых на вертикаль.

Сложнее выявить первоэлемент в прозе, ведь в ней нет этого сращения сюжетного, графического и семантического в одной единице времени и одной единице пространства — странице. Таким образом, здесь речь пойдет не о лингвистическом аспекте, как в поэтическом тексте, т. е. поиске минимальной единицы языка, а об аспекте логики, последовательности нарратива, о движении мысли или рассказа.

В первом случае минимальной **единицей развития мысли** может послужить некое номинативное образование (субъект без предиката, так как предикатом в данном случае было бы развитие мысли). В качестве такого элемента можно выделить **слово** (карточки Набокова, «листья» Розанова), и, как следствие, создание гипертекста словарного типа. Этот тип текста по принципу организации напоминает словарь или справочник, текст с комментарием, незавершенный текст, подразумевающий как бы шизофреническое раздвоение автора. Примером подобных текстов может послужить «Бледное Пламя» В.Набокова, «Игра в классики» Х.Кортасара, «Бесконечный тупик» М.Галковского, а также «Reach» родоначальника компьютерной литературы гипертекста М.Джойса.

Интересно, что подобную характеристику текст может приобрести во времени, то есть автор, возвращаясь к тексту, может захотеть его откомментировать, как поступает А.Битов с «Пушкинским домом» (Новый мир. 1989. № 4).

Во втором случае речь пойдет о **минимальной единице развития сюжета**, то есть о принципе монтажа, кадровки. Здесь единицей будет

выступать один **голос** или один **эпизод**. Так каждый фрагмент произведения «виртуоза пишущей машинки» В.Эрля «В поисках за утраченным Хейфом» скомпонован по принципу звучания одного голоса, каждому из которых соответствует свой тип письма. На эпизоды, которые предложено рассказывать каждому следующему читателю, в качестве продолжения исходной ситуации делится первый написанный еще транслитом, русский коллективный гипертекст Р.Лейбова «Роман». По принципу кумулятивного перебора всех возможных вариантов развития сюжета построена книга И.Кальвино «Если однажды зимней ночью путник...». По различным линиям сюжета предоставляет блуждать читателю «Хазарского словаря» М.Павич. Полифоническим гипертекстом был бы, пожалуй, назван сегодня «Декамерон», а сюжетным — «Сказки тысячи и одной ночи». Впрочем, как правило, речь идет об интегрированном использовании нескольких типов элементов.

Можно выделить различные способы соединения этих элементов. Последовательность может быть предложена автором, как у Х.Кортасара в «Игре в классики» или М.Павича, при этом наличие вычленяемых элементов оставляет свободу следовать или не следовать ей. Известно, что дадаисты, так же как впоследствии хеленукты, пользовались алеаторическим методом шляпы при создании текстов, то есть читатель также может спорадически составить собственный коллаж из предложенных реди-мейдов.

В заключение скажем несколько слов о способе бытования подобного текста. Гипертекстуальность означает принципиальную незавершенность текста, следовательно, для его бытования идеально бесцензурное пространство интернет, синонимическое, по сути, самиздату советской неофициальной литературы, где невозможно будет образование канонического текста или внесение в текст редакторской или цензорской правки, то есть образование застывшего авторитетного текста, давящего на читателя. Он принципиально будет сопротивляться образованию дистанции между собой и адресатом, стремиться к собственной эстетической проницаемости (*open opera*)¹⁶.

* * *

Ясно, что в подобном типе текста роль автора редуцируется. Здесь можно провести условную параллель с деизмом: БОГ-АВТОР творит МИР-ТЕКСТ и выходит из него, предоставляя свободную горизонталь читателю и тексту (таким образом, гипертекст — это текст без вертикального измерения, зато со взаимореферентным потенциалом горизонтали). Так как автору следует отдыхать на седьмой день, получается, что гиперлитература — это литература после седьмого дня.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробнее: *Левбрав Ж.-Л.* Гипертексты — Память — Письмо // Генетическая критика во Франции. СПб., 1999. С. 110—125.

² Туманная принадлежность знаменитых текстов перу человека, носящего имя В.Шекспир. См. подробнее: *Гилилов И.* Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М., 2000.

³ *Фуко М.* Воля к истине. М., 1996. С. 22.

⁴ Каббалистическое толкование осуществляется в трех направлениях (см. подробнее: *D'Israeli I.* Curiosities of literature. London: Rontledge. P. 43—46). Гематрия интересуется численными значениями букв (алеф = 1, бет = 2, гимел = 3...), подсчитывает значения слов и словосочетаний и, сравнивая слова с одинаковым числовым значением, устанавливает соответствия между явлениями, которые обозначаются этими словами (см. подробнее: *Рав Матитьягу Глазерсон.* Тайны еврейских праздников / Пер. М.Кравцова; Под ред. А.Шамиса. М.; Иерусалим, 2000. С. 9—14). Ее наиболее близкий литературный аналог в европейской традиции — хронограмма, в которой чтение римских цифр, содержащихся в строке, определяет некую дату. Нотарикон рассматривает каждое слово в книге как аббревиатуру. Каждая буква — не что иное как первая буква слова, а Тора превращается в гигантский инвертированный акростих. Нотарикон был известен и в христианских практиках толкования. Наиболее известные случаи толкования с помощью нотарикона в христианстве: понимание слова «рыба» как аббревиатуры имени Христа, а имени Адам как перечисления частей света, из чего делается вывод, что человек эквивалентен миру и есть малая вселенная. Темура понимает Книгу как анаграмму, миллиарды раз повторяющую имя Бога.

⁵ *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 217—219.

⁶ Литературные манифесты от символизма до наших дней. СПб., 2000. С. 57.

⁷ «Метод реди-мейда, созданный Дюшаном, увеличил скорость искусства почти до предела: художнику в наше время достаточно назвать искусством случайный фрагмент реальности, чтобы он тем самым стал художественным произведением. Художественное производство достигает здесь чуть ли не скорости света. Наряду с расщеплением атома, метод реди-мейда является, по-видимому, величайшим техническим достижением этого столетия, если принять в качестве критерия достигнутую при этом скорость. В наше время эта повышенная скорость обеспечивает визуальным искусствам определенное культурное господство, которое становится понятным, если мы сравним, к примеру, скорость изобразительной и текстовой продукции» (*Гройс Б.* Скорость искусства // <http://anthropology.ru/ru/texts/groys/speed.html>. Последнее посещение: 10.06.06).

⁸ НЛО. 1995. № 16. С. 267.

⁹ Выставка визуальной поэзии «Платформа» (<http://www.litera.ru/slova/platform/show.php?a=Alchuk&p=0402>. Последнее посещение: 13.06.06).

¹⁰ НЛО. 1995. № 16. С. 266.

¹¹ Там же. С. 275.

¹² Там же. С. 193

¹³ *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 230—235.

¹⁴ НЛО. 1995. № 16. С. 277.

¹⁵ Там же. С. 266.

¹⁶ *Eco U.* *Opera aperta. Forma e indetenninawne nelle poetiche contemporanee.* Milan, 1962.

В.Н.Соломина

ОБРАЗ ПЕТРА I В МЕМУАРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ



Значительное место в мемуаристике петровского времени занимают страницы, посвященные русскому царю. Магнетизм личности Петра притягивал к нему людей и обстоятельства, необходимые для преобразования России.

Образ Петра I нашел отражение в русской мемуарной литературе и в записках иностранцев, посетивших Россию в этот период. Русские мемуаристы в данной работе представлены двумя авторами: это Борис Иванович Куракин, профессиональный дипломат, работал в разных городах Западной Европы, в конце жизни написал «Гисторию о царе Петре Алексеевиче»; и Андрей Константинович Нартов, механик и изобретатель, который обучал Петра I токарному делу.

Из иностранных авторов — Юль Юст, датский посланник в России; Х.Ф.Вебер, брауншвейг-люнебургский резидент; Г.Ф.Бассевич, тайный советник, посетивший Россию в свите голштинского герцога Карла Фридриха; И.Г.Корб, секретарь австрийского посольства.

Дадим краткую характеристику записок мемуаристов.

«Гистория о царе Петре Алексеевиче» Б.И.Куракина представляет собой историческое сочинение с мемуарными элементами, задуманное очень широко — от начала царствования Петра I до его кончины, но оставшееся незаконченным.

«Достопамятные повествования» А.К.Нартова — это исторические анекдоты, часть которых относится к воспоминаниям самого Нартова, часть записана им от «достоверных особ», остальные взяты из печатных источников. Все их свел воедино и литературно обработал А.А.Нартов, сын механика. Написаны в свойственном анекдотам панегирическом стиле.

Произведения иностранных мемуаристов представляют собой путевые записки в форме дневника (Юль Юст) или цельного повествования, построенного по хронологически-тематическому принципу (Бассевич, Вебер); или носят смешанный характер (И.Г.Корб): первая часть — дневник, вторая организована тематически, по главам.

При характеристике Петра как государственного деятеля большинство мемуаристов сходятся в одном: царь вникает абсолютно во все дела — гражданские, военные, церковные, так как не имеет достойных помощников: «Царь... самими важными делами... ведает один, ибо как на суше, так и на море должен сам все делать и всем распоряжаться... Что же касается его невежественных грубых подданных, то от них царь имеет мало помощи, зато лично одарен столь совершенным и высоким умом и познаниями, что один может управлять всем» [8; 127].

Необычайная одаренность природы Петра и его взрывная кипучая энергия вылились в разнообразные формы деятельности: он был корабельным мастером и плотником, токарем и гравером, организатором фейерверков и маршалом на свадьбах, пожарным и врачом. Иностранные дипломаты, поражаясь нехарактерному для монархов насыщенному распорядку дня, отразили в своих записках мозаику трудовой деятельности русского царя.

Широко известна любовь Петра к мореплаванию и корабельному делу. В Саардаме, как пишет Нартов, получил «он в знании корабельного строения изрядные успехи» [5; 250]. Юль Юст стал свидетелем работы государя на адмиралтейской верфи в Петербурге: «Царь как главный корабельный мастер... распоряжался всем, участвовал вместе с другими в работах и, где нужно было, рубил топором, коим владеет искуснее, нежели все прочие там плотники» [8; 90].

Две стихии своей мощью отвечали необузданному темпераменту Петра и были особенно любимы им: вода и огонь. «Вода кажется его истинной стихией... Эта страсть настолько сильна, что его величество видят на воде и в дождь, и в снег, и в любую погоду...» [7; 68] Но не спокойная водная гладь отражала сущность природы Петра, а именно буря. Мотив бури на море, один из довольно распространенных в русской и зарубежной литературе, присутствует также в исторических анекдотах и записках о Петре I. При этом образ кормчего корабля соотносится с главой государства [6;

215]. Вебер вспоминает о морской прогулке царя с иностранными гостями от Петергофа до Кронштадта, предпринятой по желанию царя, несмотря на сильный встречный ветер, затем перешедший в бурю. Причем царь, нимало не уstraшившись, проявил мужество и чрезвычайное искусство в управлении судном [2; т. 6, 1160].

Петр чувствовал себя совершенно естественно и в родственной ему стихии пожаров. Принимая во внимание, что большая часть городских построек того времени была деревянной, пожары считались постоянным бедствием. Юль Юст нередко наблюдал, как царь первым являлся на пожар. «Он сам принимает участие во всех действиях, прилагая руку ко всему, и так как относительно всего обладает необыкновенным пониманием, то видит сразу, как надо взяться за дело, отдает сообразные приказания, сам лезет на опасные места... и не отступится, пока пожар не будет прекращен» [8; 194; см. также: 2; т. 9, 1622; 3; 11].

В исторической литературе немало сведений о неистощимой работоспособности Петра в разных сферах. Но его необыкновенное трудолюбие проявилось еще в одном — в непрестанной учебе, в труде неограниченного познания. Куракин, несмотря на свою недоброжелательность к Петру, не мог не отметить свойственной царю любознательности, которая влекла его к овладению разными видами практического знания: к изучению голландского языка, к военному делу (упражнения на шпагах и лошадях, обучение артиллерии и солдатскому строю, игра на барабанах), к наукам (математика, фортификация), прикладным искусствам (токарное дело, пиротехника), к танцам [4; 383].

Мало отмечается исследователями чуткость Петра I к красоте. Между тем Петр, не будучи одарен художественными талантами, создал воспитательное значение искусства и его влияние на улучшение нравов народа. В заграничных поездках он собирает коллекцию живописи западноевропейских художников, позднее помещенную в Эрмитаже. В Петербурге он закладывает Летний сад — любимое детище, которое он пестовал до конца жизни. При этом, как отмечает современник, «вкус его во всех искусствах, даже в тех, к которым у него вовсе не было расположения, отличался верностью и точностью...» [1; 240].

Цветовым фоном петровской эпохи можно считать многочисленные фейерверки, к которым Петр испытывал непреодолимую склонность и сам был создателем разнообразных и довольно замысловатых фейерверочных комбинаций (в записках Корба, Бассевича, Юля Юста находим их описания). Так, в картинах, садах, красочных фейерверках Петр I, хотя бы в малой степени, реализовал принцип Красоты — один из принципов, без которого эволюция народа и созидание невозможны.

В записках современников неизменно отмечается простота, непринужденность, естественность внешнего облика и обиходных привычек царя. «Неприметно было в нем того, что он был самодержавный государь, но казался быть простым гражданином и приятелем», — пишет Нартов [5; 288]. Петр не любил ничего лишнего, что бы связывало или затрудняло его стремительность в делах, он не был рабом установленных обычаев и чужих мнений. Он «прост в одеянии и наружных приемах» [8; 83], «не любит никакого штата или излишней прислуги... он великий враг бесполезной роскоши и праздности» [2; т. 9, 1693].

Отличаясь большой подвижностью и легкостью в передвижениях по стране, Петр был непритязателен в походных условиях. «Он... не вез с собою никаких путевых принадлежностей — на чем есть, в чем пить и на чем спать» [8; 83]. В совместных поездках с Екатериной царский блеск, которым она себя окружала, был в тягость ее супругу. Его поезд отличался «величественностью своей простоты», ее поезд — «своей роскошью» [1; 195]. В этом, как и во всех других сферах, которых касалась деятельность Петра, мы видим его постоянное стремление обращать сложное в простое, так как он сознавал совершенно отчетливо, что сложность жизни уже превратилась во вред. Оговоримся, что под сложностью жизни здесь понимается ее внешний слой — нагромождения ненужных ритуалов, обрядов, омертвевших традиций, тормозящих стремительный ток жизни и отягощающих сознание народа. Бассевич, обладающий способностью верно схватывать внутреннюю сущность человека, отметил и эту черту преобразователя: «Внешняго лоска ему не удалось приобрести; но имел ли он на то время, он, который занят был преобразованием государства?» [1; 272].

Помимо перечисленных качеств Петра, мемуаристы отразили и множество других его достоинств. Гораздо короче список недостатков, возможно, оттого, что записки иностранных дипломатов могли носить официальный характер (например, Юль Юст, обработав свои дневниковые записи, представил их королю в качестве отчета о поездке в Россию), отчасти оттого, что, отдавая должное преобразовательной роли Петра, мемуаристы на первое место ставили его достоинства.

Тем не менее, отдельные недостатки русского царя единодушно отмечаются многими авторами. К их числу относятся невоздержанность, «вспыльчивость и любовь к горячительным напиткам» [1; 272].

Мемуаристами применяется и метод косвенной характеристики Петра. Так, Куракин, не давая прямой отрицательной оценки царю, колоритно обрисовывает его низкое окружение. «Дебошество и пьянство великое» в доме Лефорта, «что невозможно описать», пьянство и блуд во время «де-

ятельности» шутовского собора, где «многие от дураков были биваны, облиты и обруганы» [4; 379, 385].

Непростым является вопрос о жестокости русского царя. В мемуарных текстах неоднократно упоминаются силы, противодействующие петровским преобразованиям. Корб дал прекрасные зарисовки стрелецких казней, назвав стрельцов «изменничьей сволочью», Вебер описал дело царевича Алексея, за которым стояло боярство, церковники и прочие силы, стремящиеся сохранить порядки допетровской Руси. Иоганн Корб так охарактеризовал московское боярство: «Ночная тень и мрак — стихия московских бояр; ежели же кто вызовет их оттуда на Божий свет, то он только озарит позорное безобразие» [3; 193]. Следует отметить, что мемуаристы не только не осуждают царя за радикальные меры, предпринятые им для устранения мятежей, но и оправдывают жестокую политику государственной необходимостью. Бассевич ставит вопрос: был ли Петр жесток? «Это вопрос нерешенный. Он сочувствует малейшим горестям людей честных... Кровавая строгость допускалась им лишь тогда, когда того требовали правосудие и благо государства». И хотя он сам казнил, «но остережемся делать отсюда заключения о его жестокости». Действия царя Бассевич характеризует как очищающие землю от преступников [1; 272].

Позиция иностранных мемуаристов, определенно направленная в защиту русского царя, безусловно, отразила их официальное положение как дипломатов либо лиц, непосредственно приближенных к царю, и поэтому вполне естественна поддержка ими официальной точки зрения на происходящее в стране. Но нельзя игнорировать и самостоятельного, независимого взгляда авторов записок.

Далеко не все мемуаристы оставили общую оценку личности и деятельности Петра Великого, но некоторые из них сделали такую попытку: «...царь достоин бесчисленных похвал... он храбр, рассудителен, благочестив, поклонник наук, трудолюбив, прилежен и поистине неутомим», — пишет Юль Юст [8; 257]. Не менее высокую оценку его деятельности дает Вебер: «...он первейший и разумнейший министр, искуснейший генерал, офицер и солдат своего царства, ученейший из всех Русских богослов и философ, хороший историк и механик...» [2; т. 6, 1078]. Блестящую характеристику Петра находим у Нартова [5; 249], Бассевича [1; 271]. Можно обвинять мемуаристов в панегирическом восприятии Петра, но важно, что все они отразили универсальный дух преобразователя, стремящегося к синтезу самых разнообразных способностей, и его влияние на сознание нации. Не удивительно, однако, что не все современники отразили полное понимание его преобразовательной роли и размах созидания.

Петр I призван был выполнить свою высокую миссию, а самоотверженная насыщенность его духа зажигала сердца, готовые следовать за ним в строительстве новой России.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бассевич Г.Ф.* Записки графа Бассевича, служащая к пояснению некоторых событий из времени царствования Петра Великого (1713—1725) // Русский архив. 1865. Стб. 91—274.
2. *Вебер Х.Ф.* Записки Вебера о Петре Великом и об его преобразованиях // Русский архив. 1872. Т. 6, 7, 9.
3. *Корб И.Г.* Дневник путешествия в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I к царю и великому князю Петру Алексеевичу в 1698 г., веденный секретарем посольства Иоганном Георгом Корбом // Рождение империи. М., 1997. С. 21—258.
4. *Куракин Б.И.* Гистория о царе Петре Алексеевиче. 1682—1694 гг. // Россию поднял на дыбы...: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 351—390.
5. *Нартов А.К.* Достопамятные повествования и речи Петра Великого // Петр Великий: Воспоминания. Дневниковые записи. Анекдоты. СПб., 1993. С. 247—326.
6. *Никанорова Е.К.* Исторический анекдот в русской литературе XVIII века. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. — 465 с.
7. Точное известие о... крепости и городе Санкт-Петербург, о крепостце Кроншлот и их окрестностях... // Беспятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991. С. 47—90.
8. *Юст Ю.* Записки датского посланника в России при Петре Великом // Лавры Полтавы. М., 2001. С. 9—355.

Е.Е.Приказчикова

САДОВО-ПАРКОВАЯ УТОПИЯ В РУССКОЙ МЕМУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА



Садово-парковое искусство, проблемы сада и текста сейчас как никогда вызывают интерес не только литераторов, но и философов, искусствоведов, культурологов. Достаточно назвать имена И.Скириды, Э.Пановского, Н.Певзнера. В недавно вышедшей монографии Е.Дмитриевой и О.Купцовой (2003) «Жизнь усадеб-

ного мифа: утраченный и обретенный рай» большое место уделяется анализу специфики садово-паркового мифа русской культуры в его эдемском и аркадском вариантах.

Нас интересует по преимуществу период создания русской садово-парковой культуры в XVIII веке, когда сады и парки воспринимались их архитекторами и владельцами не только в качестве идеального, но и альтернативного топоса по отношению к окружающей их действительности. Этот период создания садов (а не их последующей поэтической рецепции!) в полной мере может быть охарактеризован как период утопический в эпоху, которую И.Свирида назвала классическим веком утопии [13; 39], а К.Андерсон золотым веком утопии [1; 5].

Повышенный интерес к утопии обусловлен принципиальной тождественностью утопического мышления с мышлением эпохи Просвещения, для которого в высшей степени были характерны многочисленные проекты переустройства общества на разумных началах, касающиеся как отдельного человека, так и государства в целом. Как отмечал итальянский славист С.Грачиотти: «Утопическую устремленность можно обнаружить повсюду, где идеи Просвещения воспринимаются как абсолютные и спасительные истины» [8; 152].

В целом можно сказать, что основной пафос утопий эпохи Просвещения определяет твердая и восторженная вера в разум и могущество человека, переделывающего созданный Богом мир по законам природы. Разумеется, такой подход определял и новое отношение человека к садово-парковому искусству. Садово-парковая утопия русской культуры во многом руководствовалась принципом, высказанным Ж.Делилем в поэме «Сады»: «Смелей! Мир создал Бог, украсил человек!» [10; 47].

Однако пока все это не выходило за пределы поэтических деклараций, было невозможно говорить о реализации утопического проекта как такового. Гораздо важнее, когда он превратился в программу действия для людей, творивших для себя идеальную среду обитания. Это устремление находит яркое отражение в мемуарно-автобиографической литературе вт. пол. XVIII — нач. XIX вв.

Обращение к мемуарно-автобиографическим источникам в контексте нашей темы далеко не случайно. Именно эта альтернативная (по мнению Г.Гачева) литература с ее ярко выраженной личностной установкой давала возможность человеку моделировать важнейшие аспекты своего жизненного строительства, не только основываясь на господствующих литературно-эстетических направлениях эпохи, как чаще всего происходило в художественной литературе, но и, отталкиваясь от мемуарной правды голого факта, которая позволяла человеку не игнорировать интересов частной чест-

ной жизни. При анализе именно этой литературы можно увидеть, как постепенно сад не только входит в систему этико-эстетических ценностей русского дворянства, но и начинает определять один из важнейших принципов организации мемуарного текста, который А.Веселова охарактеризовала так: утопия как деятельность.

Первой проблемой, связанной с осмыслением садово-парковой утопии в мемуарной литературе, можно назвать мемуарное жизнестроительство, понимаемое как идеальное и альтернативное (а это важнейшие принципы характеристики и утопического сознания!), которое ярче всего проявилось на примере аркадского бытия сильных мира сего и позволяло им избавиться от довлеющего над ними пафоса торжествующей государственности. мода на садовые игры в духе Феокрита и Вергилия во второй половине XVIII века охватывает не только Европу, но и Россию. В России еще императрица Елизавета ввела петергофские платья для своих придворных дам, а юная великая княгиня Екатерина Алексеевна в 1751 году, отправляясь на публичный маскарад, оделась в стиле рокайльной поселянки. В своих «Записках» она очень подробно и с видимым удовольствием описывает свой пейзажный наряд, позволивший ей превзойти всех женщин, сделавших для себя «новые и прекраснейшие платья». Этот пейзажный наряд включал в себя гродетуровый белый корсаж, юбку на очень маленьких фижмах, брыжки из очень белого газу, рукавички и маленький передник из того же газу. Именно в таком виде ей удастся привлечь всеобщее внимание и заслужить одобрение: «Говорили, что я прекрасна, как день, и поразительно хороша», — не без удовольствия вспоминала императрица несколько десятилетий спустя [12; 328, 329]. Не изменяла Екатерина этой буколической игре и в дальнейшем, когда уже стала самодержавной императрицей, одеваясь очень просто по сравнению со щеголихой императрицей Елизаветой. Статс-секретарь Екатерины А.Грибовский отмечал в своих «Записках», что «на ней был обыкновенно белый гродетуровой шлафрок или капот, а на голове флёровой белый же чепец, несколько на левую сторону наклоненный» [9; 48].

Примеру императрицы следовали и другие члены ее семьи. Так, великая княгиня Мария Федоровна строит в Павловске Молочный Домик, Птичник, разбивает огород, в котором должны были работать ее дети, великие князья и великие княжны. При этом сама августейшая хозяйка звоном колокола созывала их на завтрак, часто приготовленный собственными руками.

Однако наибольшее впечатление аркадская утопия бытия производит в том случае, когда становится центром обширного мемуарного повествования, определяя логику развития сюжета и характеристику действующих

лиц. Так происходит, к примеру, в «Воспоминаниях» графини В.Н.Головиной, фрейлины двора Екатерины, ставшей в 90-е годы XVIII века одной из близких подруг великой княгини Елизаветы Алексеевны, урожденной Луизы Баден-Баденской, супруги будущего императора Александра.

Юная Елизавета, воплощающая собой идеал естественного человека, восходящего своими корнями не только к идеалу Ж.-Ж.Руссо, но и к соответствующим идеалам античности, становится основной героиней «Воспоминаний», Психеей. Одно из первых ее появлений в «Записках» заставляет вспомнить культурный код пасторальной античности. Головина видит Елизавету играющей на арфе в белом платье, «называемом греческою туникою» [7; 135]. Разумеется, у Психеи должен быть свой Амур, и этим Амуром становится юный супруг Елизаветы великий князь Александр. «Ничего не могло быть интереснее и красивее этой прелестной пары: Александр и Елизавета. Их можно было сравнить с Амуром и Психеей» [7; 135].

Самые поэтические страницы воспоминаний Головиной — описание буколических сцен в Царском Селе с участием великой княгини, заставляющие вспомнить об аркадской утопии идеального бытия человека на лоне природы. К подобным сценам относятся, например, прелестные прогулки в окрестностях Царского Села, описание которых погружает читателя в атмосферу буколического рая, когда «воздух был мягок и ароматен», а «цветы и земляника росли под <...> ногами» [7; 124].

Не обходится во время этих прогулок и без традиционного буколического маскарада, заставляющего сильных мира сего скрывать свои настоящие имена от добрых поселян, в хижины которых они приходят. Так, оказавшись во время прогулки в деревне немецких колонистов, Елизавета выдает себя за свою собственную горничную мадемуазель Гербель. Далее начинается чувствительная идиллия в духе С.Геснера, изображенная кистью Ж.-Б.Греза. Слушая прирейнские вальсы, Елизавета принимает участие в приготовлении завтрака, режет петрушку, получив свой первый кулинарный урок. «На ней было белое утреннее платье, маленькая соломенная шляпа прикрывала ее прекрасные белокурые волосы. Принесли охапку роз: мы сделали из них гирлянду и украсили ею ее шляпу. Она была мила, как ангел <...> Мы отведали превкусной яичницы, а масло и густые сливки довершили завтрак» [7; 125].

Казалось бы, подобная аркадийская утопия должна была продолжаться вечно. Однако этого не происходит ни в жизни, ни в мемуарном тексте. Виной этому оказывается внутренняя логика самого утопического мышления, построенного на логике не только идеальности, но и альтернативности. Альтернативную же аркадской утопии в «Записках» становятся жесткие

нравы Павловского двора, с его пристрастиями к строгому и пышному церемониалу. Причем по иронии судьбы одной из главных распорядительниц этого дворцового церемониала становится императрица Мария Федоровна, создательница обители Добрады. Во время коронации Павла, когда русская Психея позволила себе приколоть рядом с бриллиантовой брошью несколько чудесных свежих роз, являющихся символом садово-парковой красоты и естественности, Мария Федоровна «...грубо сорвала букет с ее платья и швырнула его на землю. "Это не годится при парадных туалетах", — сказала она. <...> Елисавета стояла как громом пораженная» [7; 179]. Таким суровым был переход от садово-парковой утопии Царского Села к петербургской действительности придворной жизни, в которой уже не действуют законы аркадской жизни.

Второй важнейшей проблемой, связанной с осмыслением садово-парковой утопии в мемуарной литературе, является проблема осознания принципиальной необходимости для русского просвещенного человека второй половины XVIII века возделывать свой сад и отражение самого механизма его возделывания.

Первоначально русских мемуаристов XVIII века сад привлекал как место отдохновения от государственных трудов и альтернатива суетной городской жизни. Это происходит, например, в «Записках» князя Я. Шаховского, известного государственного деятеля елизаветинской эпохи. Вынужденный после смерти императрицы Елизаветы Петровны уйти в отставку и отправиться в деревню, он начинает возделывать свой сад, разумеется, пока еще во французском стиле, главная красота которого состоит в насаждении «регулярных деревьев и цветов» и создании «зеленых шпалер». Тем не менее и такой сад становится действенным лекарством от физических и нравственных болезней. Близость к природе не только «подкрепляла мои члены», как пишет Шаховской, но и «...заставляла меня спешно одеваться и выходить с орудиями <...> для помощи моим садовникам в разных работах <...> не чувствуя жару и усталости» [17; 185].

В «Записках» Шаховского уже четко выявляется антитеза городской и сельской жизни, при этом именно последняя начинает рассматриваться как идеал. Мемуарист пишет: «Там [в деревне] воздух нашел чистый и без таких заразительных частиц, каковы в городах, а паче в царских и великомочных господ домах от многостесняющихся людей и разными смятениями обремененных сердец дыханиями воздух заражают» [17; 184]. Заключает же Шаховской садовый дискурс своих «Записок» следующим выводом: «Таким образом, проводя день ото дня в разных невинных и экономических упражнениях, приятное в жизни моей находил я удовольствие» [17; 185].

Следующим текстом, в котором уже ярко отражается садово-парковая утопия бытия, можно считать «Жизнь и приключения» Андрея Тимофеевича Болотова, о которых Г.Гачев отозвался следующим образом: «Робинзонада цивилизной жизни, эпос и эрос частной честной жизни» [6; 128]. Во многом такое впечатление складывается за счет того, что у Болотова «возделывание» сада становится аналогом «выстраивания» правильной жизни, творения самого себя. В отличие от Шаховского, удалившегося в деревню в старости, уже будучи в отставке, А.Болотов ради своей садово-парковой утопии оставляет военную службу в 24 года. С этого времени почти 70 лет он, по его собственным словам, «наслаждался <...> наидрагоценнейшею свободой <...> делал, что угодно <...> не имел <...> нужды <...> ни раболепствовать, ни лукавить и не лицемерить» [2; т. 2, 198].

Первое знакомство с садами у А.Болотова происходит еще во время его военной службы в Кенигсберге, где увеселительные общественные сады олицетворяют для мемуариста цивилизованную европейскую жизнь. Поэтому, едва выйдя в отставку, он задумывается об учреждении в своем родовом поместье Дворянинове садов, «чтоб мне можно было в них с удовольствием проводить время в своем сельском уединении» [2; т. 2, 204]. Для исполнения этого решения Болотов начинает наступление на «превеликий конопляник», занимающий огромную территорию за господским домом. Само создание «регулярного сада» в мемуарах выглядит как победа культуры и цивилизации над невежеством и дикостью, «великое предприятие <...> которое бы в старину почтено было за великое законопреступление» (210). Тем не менее автор решительно исполняет свой план, произведя у себя «в самое короткое время преогромный, регулярный сад, которым не мог довольно налюбоваться» и «был почти безвыходно в саду сем» (210). Мемуарист «до восхищения даже любовался яблонками и всем сим произведением ума и рук своих», «обещивая» «себе от него горы удовольствия в предбудущее время!» (211).

При этом Болотов нигде не говорит об экономической выгоде садоводства как такового. Главным для него оказывается возможность создания своей первой утопии места — идеального пространства, предназначенного для счастливого препровождения времени. Впоследствии мемуарист будет связывать с Садам важнейшие повороты своей судьбы, например, женитьбу, в день которой он, лишь проснувшись, бежит в сад и, «пав ниц на землю перед невидимым Господом», просит его на коленях о «сниспослании» благословения. Любовь или (нелюбовь) к саду становятся для Болотова важным критерием духовной близости к нему того или иного человека. Так, женившись не столько по любви, сколько по расчету на тринадцатилетней девочке, которая духовно оставалась для него чуждым че-

ловеком во все время внешне благополучного супружества, Болотов, между прочим, связывает эту «чуждость» жены с ее равнодушием к... саду: «Не видно было <...> чтоб она <...> к садам могла быть когда-нибудь охотница, и чтоб ее и в них что-нибудь особенное веселило, но она смотрела на все с равнодушием совершенным» (303). Зато подлинного духовного товарища, с которым мемуарист мог «разделить все свои душевные чувствования», Болотов находит в своей теще, к которой он «бегивал» всякий раз, когда ему приходилось в садах что-нибудь «вновь затеять, выдумать или сделать» (305).

Однако не надо забывать, что эта садовая сельская идиллия, которой предается «любитель садов и уединения», как характеризует себя Болотов, происходит в записках на фоне суровой прозы жизни. И в этой суровой жизни мемуаристу приходится воевать с соседями при межевании земель, жестоко пороть крестьян за непослушание и самому приходиться в ужас при слухах об особо зверских проявлениях крепостнического произвола. За пределами его регулярных садов начинается крестьянская война под предводительством Пугачева, бушует моровая язва в Москве и окрестностях, распространяется учение масонов, но Болотов остается верным своей философии садов.

Став истинным творцом природы, пейзажным художником, Болотов, конечно же, мечтал об официальном признании своего труда. Такая возможность представилась ему, когда императрица Екатерина II проезжала через Тулу, возвращаясь из своего путешествия по югу России в 1787 году. Тем не менее встреча императрицы с Болотовым не произошла по той простой причине, что Екатерина конца 80-х годов, в отличие от Екатерины начала ее царствования, уже очень мало интересовалась какими бы то ни было утопиями и утопистами, тем более провинциальными. Императрица просто-напросто не заметила философа-садовода, и это не могло внутренне не оскорбить его. Книги о садоводстве и ландшафтные чертежи Болотова, приготовленные в подарок императрице, вырывают из рук Болотова услужливые секретари Екатерины. Устремившиеся же целовать руку государыни тульские дворяне не оставляют Болотову ни малейшего шанса поговорить с императрицей о садах. Так что мемуарист имел все основания сказать: «Ну, поздравляю, вот тебе и все! беги в воду! <...> И все труды и надежды мои полетели, как ключ ко дну» [2; т. 3, 425].

В контексте записок Болотова такое признание звучит как признание гибели садово-парковой утопии под напором суровых реалий жизни.

О реальной смерти болотовских садов мы узнаем из «Воспоминаний» внука мемуариста Михаила. Михаил свидетельствует, что знаменитые болотовские сады погибли весной 1836 года (через три года после смерти

А.Т.Болотова) от сильнейших майских заморозков. И все попытки внука Болотова, вышедшего к этому времени в отставку, возродить знаменитые сады оказались обречены на провал. Однако примечательно совершенно новое, экономико-прагматическое отношение Михаила Болотова к наследию знаменитого деда. В своих «Воспоминаниях» он постоянно говорит о доходности садов, о том, что они «по десятилетней сложности приносили не менее 3500 рублей ассигнациями в год чистого доходу» [3; 744], не желая видеть в них утопию идеальной жизни на лоне природы. Поэтому так глубоко символично выглядит гибель этих садов на фоне наступления нового, железного века и задолго до вырубки чеховского вишневого сада.

Последние отголоски садово-парковой утопии в русской мемуарно-автобиографической литературе можно найти в 30—40-е годы XIX века, когда появляются записки последних представителей эпохи Просвещения, стремящихся жить в соответствии с принципами своего времени. Так, в «Записках» Ф.Вигеля появляется образ престарелой графини Браницкой, матери Е.К.Воронцовой, возлюбленной А.С.Пушкина, чудесный парк которой в поместье Александрия мемуарист видел в 20-е годы XIX века. Парк был разбит и возвращен собственными стараниями графини, которая, по словам мемуариста, относилась к нему как к живому существу, называя его «свое прекрасное создание». «Графиня Браницкая, — пишет Вигель, — сроднилась с природой; деревья сделались ее обществом и друзьями. Проезжая мимо иных, проговаривала она: “Голубчик, красавец ты мой!”» [4; 457].

Как человек новой (экономической) эпохи Ф.Вигель заводит разговор о якобы несметных капиталах графини. «Не знаю, право, батюшка, наверное, не могу сказать, а кажется, у меня двадцать восемь миллионов, — равнодушно отвечает она. И добавляет: — Меня все бранят за то, что я не строю дворца. Я люблю садить, а не строиться; одно потруднее другого и требует гораздо более времени. После меня, если сыну моему вздумается взгромоздить хотя мраморные палаты, будет ему из чего» [4; 457].

В данном случае антитеза парковой утопии и бесчувственности мраморных палат как одного из вариантов общей антитезы города и деревни достигает своей наивысшей силы.

Буквальное отождествление жизни сада и жизни человека, характерное для садово-паркового утопизма второй половины XVIII века, заставляет Вигеля провести очень смелую параллель между садово-парковой утопией Царского Села и судьбой русских императоров и императриц. Появление в Царском Селе и возникающий к нему интерес обычно становятся предвестником близкой смерти. Так было с Петром I, потом с Екатериной II, которая «...наложила <...> на него [на сад] свою могущественную руку и тут, как и во всем, что предпринимала, творила чудеса» [4; 292].

После смерти Екатерины, в первые годы правления Павла, в Царском Селе «...все начало гложуть, порастать крапивой, покрываться тиной, все портиться, валиться» (292). В 1800 году Павел проявил жалость к «русскому Версалю», переехал в него, «...нашел место сие очаровательным, гораздо лучше его Павловска, и объявил намерение свое каждое лето проводить в нем по два месяца. Он не мог его исполнить: в марте его не стало», — пишет Вигель (292). Это замечание Вигеля лишний раз подтверждает справедливость знаменитого латинского выражения: *Et in Arcadia ego* (И в Аркадии есть смерть!), прославленного благодаря работе Э.Панофского [14].

Связь садово-парковой утопии и смерти парадоксальным образом напоминает о принципиальной невозможности абсолютной реализации садово-парковой утопии как таковой. Не случайно даже такой утопист, как Ж.-Ж.Руссо, описывая Элизиум Юлии, где Сен-Прё наслаждается ощущением «дикого» уголка природы, созданного человеческими руками, заставляет героев закрывать его на ключ от посторонних, которые могли бы разрушить очарование этого места. Принципиальная необходимость в «огражденности», в ключе, закрывающем ворота в сад, восходит не только к образу библейского Эдема, из которого были изгнаны Адам и Ева. Для XVIII века во многом это и следствие нарождающегося понимания того, что утопия места не может быть доступна абсолютно всем желающим.

В связи с этим можно вспомнить анекдотический эпизод из «Записок» украинского шляхтича Г.Винского, сосланного по приказу Екатерины в Оренбургский край. Став домашним учителем у С.Я.Левашева, мемуарист подробно описывает его причуды и странности, заключающиеся главным образом в безуспешных попытках создать для себя идеальное пространство бытия. Однако все проекты Левашева, в том числе садово-парковый, оставались незавершенными. Винский пишет: «Сад был неогорожен, но ворота в него воздвигнуты были столярной работы и с немецкими петлями и замками» [5; 134].

Этот образ неогороженного сада, но с воротами, закрывающимися на немецкий замок, может быть символом того незавершенного проекта, о котором в свое время писал Ю.Хабермас, называя эпоху Просвещения одним из вариантов незавершенного проекта модерн [16; 226—243].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андерсон К.М. Конец традиции (Просвещение и утопии XVIII—XIX вв.) // Культура эпохи Просвещения. М., 1993.
2. Болотов А.Т. Жизнь и приключения Болотова: В 3 т. М., 1993.
3. Болотов М.П. Воспоминания о последних годах жизни А.Т.Болотова // Русская старина. 1873. Кн. 11. Т. 8.

4. Вигель Ф.Ф. Записки. М., 2000.
5. Винский Г. Записки украинского шляхтича Винского // Русский архив. 1877. № 2.
6. Гачев Г. Частная честная жизнь. Альтернативная русская литература // Литературная учеба. 1989. № 3.
7. Головина В.Н. Воспоминания // История жизни благородной женщины. М., 1996.
8. Граччиотти С. Функция утопии в русской литературе второй половины XVIII в. // Славянские культуры и мировой культурный процесс. М., 1985.
9. Грибовский А.М. Записки об Императрице Екатерине Великой. М., 1864.
10. Делиль Ж. Сады. Л., 1987.
11. Державин Г.Р. Обитель Добрады // Державин Г.Р. Сочинения / С объяснительными примеч. Я.Грота. Спб., 1867. Т. 3.
12. Екатерина II. Записки императрицы Екатерины II // Памятник моему самолюбию. М., 2003.
13. Свирида И.И. Утопия и садово-парковое искусство эпохи Просвещения // Культура эпохи Просвещения. М., 1993.
14. Панофский Э. Et in Arcadia ego: Пуссен и элегическая традиция // Новое литературное обозрение. № 33 (5/1998).
15. Устинов Д.В., Веселова А.Ю. «Утопия как деятельность» в русской культуре второй половины XVIII века // Вестник СПбГУ. 1998. Сер. 2. Вып. 1 (№ 2).
16. Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Современная литературная теория: Антология. М., 2004.
17. Шаховской Я.П. Записки. Спб., 1872.

Н.Г.Морозова

ТРАДИЦИЯ ЭКФРАЗИСА И ЭМБЛЕМАТИКА БАРОККО В ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ М.В.ЛОМОНОСОВА



Жанр экфразиса, или «словесных картин»*, известен еще со времен античности. Традиция экфразиса в европейской и русской литературе отличается прерывистым характером, что обусловлено особенностями эстетической парадигмы и интересами каждой конкретной литературной эпохи. Возрождение традиции экфрази-

* Под экфразисом мы понимаем описание вымышленного либо реально существующего произведения изобразительного искусства, в данном случае живописи, включенное в структуру художественного, эпистолярного, публицистического текста.

са в определенные моменты развития литературы свидетельствует об особой значимости этих периодов в общем контексте культуры.

Понятие экфразиса связано с актуализацией изобразительно-выразительных возможностей слова, с демонстрацией наглядности и зрительности последнего. Переводя восприятие картины (либо любого другого произведения искусства) в слово, экфразис воссоздает ее образ — образ «видения, постижения картины» [1; 10]. Экфразис зиждется на определенной сопряженности слова и образа. Художественное мышление эпохи барокко явило эту сопряженность в эмблеме как минимальном смысловом элементе — относительно самостоятельном, законченном и далее неделимом структурно-содержательном компоненте произведения барочного искусства*. Эмблема, как исчерпывающе определяет ее А.В.Михайлов, это особо «выложенный и выделанный для нас, отмежеванный от всего прочего образ-смысл, образ-схема» [9; 254], репрезентирующий целый мир.

Стандартная эмблема состоит из рисунка (фигур, узора), надписи и эпиграмматической подписи, хотя во многих случаях она редуцируется до изображения и сопровождающей его надписи. Отсюда и расхожее определение эмблемы как изображения со значением. Такая форма эмблемы позволяет передать самую суть дела, некий общий смысл, образ в целом. Именно поэтому эмблема, как справедливо отмечает А.В.Михайлов, есть «особое средство обобщения» [10; 370]. Данный факт объясняет случаи использования формы эмблемы при экспликации созданного в воображении образа. Она становится необходима писателям для целостной обрисовки воображаемого, для создания контура.

Воспроизведение эмблемы исключительно текстовым путем, то есть трансформация составляющего ее изображения в текст есть уже не что иное, как экфразис. Примеры подобного рода метаморфоз наличествуют и в западноевропейской и в русской литературе. Одним из них является текст М.В.Ломоносова — доношение в Сенат о мозаичных украшениях для монумента Петру I (1758). Это проект убранства внутренних стен Петропавловского собора, внесенный в Сенат Ломоносовым через посредство И.И.Шувалова. Мозаичные картины, прославляющие Петра I, должны были составить интерьер надгробного сооружения, или монумента, как тогда его называли.

Ломоносов описывает общее оформление стен и карнизов и каждую предполагаемую картину в отдельности:

* Ср.: «...в эпоху барокко эмблема выступает именно в качестве смыслового элемента — минимального смыслового элемента, далее уже неделимого и внутренне устроенного как сопряжение слова и образа, составляющих экзегетическую цельность и законченность» [9; 253].

Начатие службы великого государя, где представить его как двенадцатилетнего младенца в солдатском простом мундире <...> перед ним брат его, государь царь Иоанн Алексеевич и родительница государева с фамилиею и с патриархом уговаривают его, чтобы в свои чертоги возвратился и берег бы своего здоровья; он представляет, что должность его так требует. Наверху история, как Христос Петра и прочих апостолов учит смирению; в разделении надпись: *Кто хочет быти из вас болши, да будет всем слуга*. Внизу на панели обстоятельство и год лапидарным штилем [6; 304].

Как мы видим, Ломоносов в данном случае мыслит эмблематически. Его текст воспроизводит эмблематическую картинность. В структуре описания каждой мозаики выделяются три части: основная — описание сюжета изображения, надпись — библейская сентенция афористического характера, за которой следует выполненная «лапидарным штилем» историографическая часть, указывающая «обстоятельства» и датировку изображенного события. Форма эмблемы позволяет Ломоносову немногими словами, весьма схематично представить задуманный образ. Предметами картин становятся наиболее яркие и исторически значимые события эпохи Петра I, что позволяет Ломоносову лишь номинативно обозначать большинство из них, не вдаваясь в детали: «Полтавская баталия. Наверху апостол Павел, воздевший к небу руки; при нем книга и меч. В разделении: *Сия есть победа, побеждающая мир вера наша*. Внизу лапидарный стиль» [6; 305]. Словесный образ-схема Ломоносова, подобно эмблеме, намекает на сокрытый в нем смысловой объем. Каждый из них, будучи внутренне цельным и завершенным, предстает относительно самостоятельным экфрастическим фрагментом, занимающим предназначенное ему место в хронологически организованной эмблематической серии истории Петра Великого. Эмблематический ряд эпохи русской истории, созданный Ломоносовым, есть проявление наклонности барокко к «энциклопедической обширности» [10; 335] произведения, к собиранию и «коллекционированию» сюжетов и тем*.

В более поздних экфрастических прозаических текстах — «Идеи для живописных картин из российской истории» (1764), отчет с описанием мозаичных украшений (1764) — форма эмблемы Ломоносовым преодолевается, что обусловлено в первую очередь конкретными прагматическими целями описаний. Оптативная (желательная) модальность экфразиса в тексте проекта 1758 г. сменяется на объективно реальную в отчете 1764 г. Последний содержит описание уже составленных мозаичных картин, а имен-

* См. об этом у Д.С.Лихачева: «Стиль барокко как бы собирал и "коллекционировал" сюжеты и темы. Он был заинтересован в их разнообразии, замысловатости, но не в глубине изображения» [4; 194].

но картины «Полтавская баталия». Вместо контурно намеченного образа здесь развернутое, хотя и лаконичное, что характерно для живописного экфразиса у Ломоносова, последовательное описание каждого фрагмента уже «ставшей» картины, сопровождаемое примечаниями чисто технического свойства:

1. Напереди изображен Петр Великий на скачущей лошади верхом, лицом в половину профиля; облик нарисован с гипсовой головы, отлитой с формы, снятой с самого лица блаженный памяти великого государя, каков есть восковой портрет в Кунсткамере, а красками писан с лучших портретов, каковы нашлись в Санкт-Петербурге <...> 3. Представлен Петр Великий в немалой опасности, когда он в последний раз выехал к сражению при наклонении в бегство Карла Второгонадесятый; напереди и назади генералы и солдаты, охраняя государя, колют и стреляют неприятелей [7; 307].

Каждый фрагмент описания пронумерован в соответствии с композиционной логикой мозаики — начинается описание с центральной фигуры Петра, постепенно продвигаясь к самому дальнему плану и изображению апостола Павла над картиной с венчающими ее словами:

12. Над картиною св. апостол Павел у писчего стола, в одной руке с пером, а другою рукою и лицом оказывает знак благоговения и благодарения; под ним, на металлическом убресе, написаны слова его из послания, читающегося на Полтавскую победу: «Бог по нас, кто на ны?» [7; 308].

Уже по этим деталям видно, что первоначальный замысел, представленный в проекте 1758 г., в ходе работы несколько изменился.

Практически аналогичным образом обстоит дело со вторым текстом — «Идеи для живописных картин из российской истории», — написанным несколькими месяцами ранее. Здесь Ломоносову также оказывается недостаточно контурной обрисовки живописного образа, так как речь идет о древнейшей, отчасти мифологизированной русской истории, о пробуждении чувства гордости и патриотизма через посредство возможных живописных репрезентаций.

Дошедший до нас текст представляет развернутый тематический план картин для украшения покоев Екатерины II. Ломоносов предложил сюжеты для двадцати пяти картин из русской истории и 24 января 1764 года отправил составленный список в письме к князю А.М.Голицыну. Замысел Ломоносова не был осуществлен, но сам текст-описание представляет нам характерный образец художественного мышления середины XVIII века и пример возрождения античной традиции экфразиса. В отличие от эмблематической формы проекта картин 1758 г. в экфразисе отчета 1764 г. и в «Идеях» смысловой объем в значительной степени вербализуется.

В структурном отношении экфразис «Идей» вариативен. За названием, которое имеют большинство из предполагаемых картин, следует опи-

сание сюжета, предваряемое в отдельных случаях исторической справкой, разъясняющей моменты, необходимые для понимания идейного замысла живописного произведения:

9. *Обручение князя Феодора Ростиславича*. Сей князь, будучи в Орде, так понравился царице татарской, что всячески старалась выдать за него свою любезную дочь замуж; но он не хотел на ней жениться, пока не приняла христианской веры. На сей картине можно изобразить, как невеста от жениха крест и перстень принимает. Мать, царица татарская, соединяя их руки, с радостью на то смотрит, и склонной отец мановением изъявляет дозволение. Мурзы татарские удивляются, бояре российскийские оказывают радость. Причем можно написать татарскую и старинную нашу музыку [5; 462].

В некоторых местах по ходу описания Ломоносов акцентирует внимание на моментах, способных украсить картину и придать ей больше эффекта, как, например, в «Мономаховом единоборстве»: «Действие представить в виду моря, где корабли и галеры много могут картину украсить» [там же]; или в «Единоборстве князя Мстислава»: «Кроме усилования борцов, разные страсти обеих сторон зрителей изобразить требует искусства» [там же]. Фрагмент, посвященный Рогнеде, жене князя Владимира, прозванной Гориславой, вместо описания возможной картины представляет повествование о судьбе княжны. Право выбора конкретного эпизода этой истории Ломоносов, видимо, оставляет за художником.

Для экфразиса «Идей» характерна процессуальность, многоплановость и единая временная плоскость предлагаемых к изображению событий. Отсюда обилие однородных сказуемых, выраженных глаголами в форме настоящего актуального времени, лексические повторы, акцентирующие насыщенность картины действием, а следовательно, и глобальность всего происходящего:

2. *Основание христианства в России*. Великий князь Владимир <...> повелевает сокрушать идолов, почему иных рассекают, иных жгут, иных с гор киевских бросают в воду и плавающих с шестью погружают или от берегу отпихивают, камнями бросают, камни к ним привязывают <...> На Почайной речке на берегу стоит первый митрополит киевский Михаил со всем собором, иных сам погружая, иных ниже духовенство. Иные, забредши в воду, сами погружаются обоего пола и всякого возраста люди, матери со младенцами и пр. Иные, выходя из воды, принимают от священников кресты на шею и благословение, помазуются миром, одеваются. На горе начинают строить церковь Десятинную, ставят кресты на места сверженных идолов [5; 461].

Спустя несколько лет в «Лаокооне» (1766) Г.-Э.Лессинга изображение одного «плодотворного момента» будет осмыслено как одно из ограниченный живописного искусства.

Внимание Ломоносова к отечественной истории вряд ли требует объяснений. Достаточно вспомнить, во-первых, что по своему мировоззрению и складу характера он был человеком Петровской эпохи — эпохи коренных

преобразований и изменений в жизни русского общества, а во-вторых, ту роль, которая исторически была ему отведена. Проблема патриотизма, гражданского долга была характерна для литературы русского классицизма. Неслучайно эстетическим идеалом писателей-классицистов был образ гражданина и патриота, радеющего об общественной пользе. Кроме этого, обращение к отечественной истории, использование ее материала было специфической чертой русского классицизма, в отличие от классицизма европейского, искавшего образцов для подражания в античности.

Обращение Ломоносова к живописи обусловлено его эстетическими воззрениями относительно возможностей и роли каждого вида искусства. Если архитектурное искусство ценится Ломоносовым главным образом по его практической пользе, так как «воздвигнет здания, к обитанию удобныя, для зрения прекрасныя, для долговременности твердыя» [8; 402], искусство скульптуры — по его возможности представить «виды Героев и Героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужественной добродетели» [там же], то живопись — по единственно ей доступной возможности стирать временные рамки и прошлое представлять в настоящем. Благодаря арсеналу своих художественных средств, она способна служить воспитанию потомков в том, что касается поддержания и развития русского национального духа. Такая оценка живописи явствует из «Слова благодарственного» (1764), которое Ломоносов собирался произнести от имени Академии Художеств императрице: «Живописныя хитрости зиждательные персты, отменю цветов, света и тени возвышая равную плоскость похвальным обольщением зрения, пренесут в настоящее время минувшия российския деяния показать древнюю славу праотцев наших, счастливыя и противныя обращения и случаи и тем подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе» [там же].

Полвека спустя в начале XIX столетия живописные «идеи» Ломоносова подхватит и разовьет Н.М.Карамзин. Его статья «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» была опубликована в № 24 «Вестника Европы» за 1802 год под анонимной подписью «О.О.». Здесь Карамзин возвращается к теме древней отечественной истории, поднятой на страницах «Писем русского путешественника» (1791—1792)*. Наблюдения в путешествии 1789—1790 гг. над бытом, нравами, историческими свидетельствами и художественными вкусами Европы побу-

* Возможно, именно в это время у Карамзина родилась идея живописного воплощения знаковых событий русской истории. Подтверждение тому — восклицание путешественника на одной из страниц «Писем»: «У нас был свой Карл Великий: Владимир — свой Лудовик XI: царь Иоанн — свой Кромвель: Годунов — и еще такой

дили Карамзина обратиться к истории своего отечества. Он откликнулся на предложение графа Строганова, президента Академии Художеств, задавать воспитанникам темы из истории России. В статье «О случаях и характерах в российской истории» объединяются историко-культурный, познавательный и художественный аспекты. В отличие от лаконичного, сухого, можно даже сказать сугубо делового стиля «Идей» Ломоносова, что было характерно для выпадавшей из литературного ряда прозы классицистов, у Карамзина мы наблюдаем постоянные рассуждения и размышления по поводу исторических личностей и событий, саму ситуацию выбора достойных сюжетов для картин, что является источником публицистичности и эмоциональности его статьи.

Если Ломоносов при создании словесных картин руководствовался критериями целесообразности (примеры для воспитания патриотических чувств, популяризация героического прошлого) и живописной репрезентативности, то Карамзин в числе прочих придерживается критерия вкуса («имея вкус просвещенный» [2; 155]) и достоверности (фактической точности исторического материала). Понятие вкуса у Карамзина свидетельствует об отходе от рационалистических требований классицизма и в действительности теоретических идей предромантизма, одним из главных распространителей которых он являлся. Немаловажным становится и принцип занимательности исторического материала, напрямую связанный с познавательными возможностями произведения искусства, что объясняется новыми эстетическими требованиями эпохи: «Если исторический характер изображен разительно на полотне или мраморе, то он делается для нас и в самых летописях занимательнее: мы любопытствуем узнать источник, из которого художник взял свою идею <...>» [2; 154].

Принято считать, что описание вымышленных картин «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике» [1; 9]. Это действительно так в случае с художественным экфразисом. Многочисленные примеры мы можем найти в произведениях западноевропейских и русских романтиков, когда описания живописных картин, главным образом вымышленных, буквально наводят повести и романы, что было вызвано приверженностью романтизма к экфразису. В художественном тексте картина, будучи подчинена нарративной логике, открывает символический, сюжетнообразный план произведения. Экфразис у Ломоносова и Карамзина демонстрирует противоположную тенденцию, обусловленную его

государь, которому нигде не было подобных: Петр Великий. Время их правления составляет важнейшие эпохи в нашей истории и даже в истории человечества; его-то надобно представить в живописи, а прочее можно обрисовать, но так, как делал свои рисунки Рафаэль или Микель-Анджело» [3; 344].

функционально-стилевой принадлежностью и целевыми установками, актуальными для эпохи сер. XVIII — нач. XIX века.

Таким образом, прозаическое наследие Ломоносова дает представление о своеобразии жанра экфрасиса в русской литературе, его связях с эмблематикой барокко и эстетическими установками классицизма. Произведения Карамзина, продолжившего путь, проложенный Ломоносовым, позволяют судить о дальнейшем развитии традиции литературного экфрасиса в преддверии кульминационного взлета в эпоху романтизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: Мик, 2002. С. 5—22.
2. Карамзин Н.М. О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств // Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Л.: Худож. лит., 1984. Т. 2.
3. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника // Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Л.: Худож. лит., 1984. Т. 1. С. 55—504.
4. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII вв. СПб.: Наука, 1999. — 206 с.
5. Ломоносов М.В. Идеи для живописных картин из российской истории // Ломоносов М.В. Соч. М.; Л.: Гослитиздат, 1961. С. 461—465.
6. Ломоносов М.В. Доношение в Сенат о мозаичных украшениях для монумента Петру I // Ломоносов М.В. Избр. проза. М.: Сов. Россия, 1980. С. 303—307.
7. Ломоносов М.В. Описание мозаических украшений для монумента Петру I // Ломоносов М.В. Избр. проза. М.: Сов. Россия, 1980. С. 307—309.
8. Ломоносов М.В. Слово благодарственное Ея Императорскому Величеству на освящение Академии Художеств, именем ея говоренное // Ломоносов М.В. Избр. проза. М.: Сов. Россия, 1980. С. 402—405.
9. Михайлов А.В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: Слово и образ // Теория литературы: В 4 т. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3. Роды и жанры: Основные проблемы в историческом освещении. С. 250—278.
10. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 326—391.

ЛЕГЕНДА ОБ ОЖИВШЕЙ СТАТУЕ В ПОВЕСТИ
Н.М.КАРАМЗИНА «СИЕРРА-МОРЕНА»



Несмотря на все возрастающий интерес к творчеству Н.М.Карамзина, повесть «Сиерра-Морена» не так часто становилась объектом исследовательского внимания. Внимание критики привлекал прежде всего интертекстуальный план текста. Подобный подход вполне закономерен, поскольку «Сиерра-Морена» едва ли не первое произведение в русской литературе, где обнаруживается открытая игра автора с предшествующей традицией. Одной из последних важных для нас работ на эту тему является исследование В.Э.Вацура «Сиерра-Морена» Н.М.Карамзина и литературная традиция». Говоря о возможных источниках испанской повести Карамзина, ученый выделил ряд европейских текстов, восходящих к типовому фольклорному сюжету «муж на свадьбе своей жены» (Ж.-П.-М.Флориан, Х.-А.Вульпиус, М.-Г.Льюис...). Речь при этом шла не столько о прямом заимствовании Карамзиным подобного рода текстов, сколько об аналогии, указующей на чрезвычайную распространенность данной сюжетной схемы в западноевропейской литературе. Кроме того, Вацура обратил внимание на произведенную в «Сиерре-Морене» смену модальности повествования, приведшую к «полной переакцентуации сюжетных мотивов». В результате подобного подхода в значительной мере расширился круг вероятных источников. В частности, исследователем особо выделен «Духовидец» Ф.Шиллера: «Подсказанный Шиллером парадоксальный ход — сделать главным героем “претендента” и рассказать всю историю от его имени и в его субъективном освещении — открывал новые возможности для психологической прозы...» [4; 335—336].

Как нам кажется, в «Сиерре-Морене» проступают черты еще одного типового европейского сюжета, родиной которого является Испания*. Мы

* Как показал М.П.Алексеев, интерес к Испании возникает в русской культуре достаточно рано. Но активная рецепция сюжетов испанской литературы начинается именно в конце XVIII — начале XIX вв. К этому времени, например, относятся роман Ф.А.Эмина «Горестная любовь маркиза де Толедо», пьеса М.М.Хераскова «Гонимые», юношеский роман Н.И.Гнедича «Дон Коррадо де Геррера, или дух мщения и гордости гишпанцев. Российское сочинение...» [1; 89—91]. Разумеется, что усвое-

имеем в виду «Каменного гостя» Тирсо де Молины. Разумеется, Карамзин мог не знать оригинала испанской пьесы и, скорее всего, не знал его, но ему, безусловно, был известен вариант мольеровской комедии. Еще Б.Эйхенбаум указал на знакомство Карамзина с сюжетом «Каменного гостя», обозначив типологическое сходство героя «Моей исповеди» с образом Дон Жуана: «Ветреник, безбожник, надуватель жен, остроумный карикатурист, который в Риме, “с добрыми католиками целуя туфель папы, укусил ему ногу и заставил бедного старика закричать из всей силы”, за что и высидел несколько дней в крепости св. Ангела, — этот своеобразный русский Дон Жуан, которому “весь свет казался... беспорядочною игрою китайских теней (это было его любимое слово), все правила — уздою слабых умов, все должности — несносным принуждением”, сносит, как философ, равнодушно житейские испытания и, оглядываясь на прошлое, так заканчивает свое письмо: “Если б я мог возвратить прошедшее, то думаю, что повторил бы снова все дела свои”...» [9; 24]. От себя добавим, что «беспорядочная *игра* китайских *теней*», о которой упоминается в карамзинской «Исповеди», — едва ли не прямое заимствование из мольеровской комедии. «То сущая безделица: нас могла ввести в заблуждение *игра теней*, могла обмануть дымка, застилавшая нам взор», — именно эти слова Дон Жуана перефразирует карамзинский герой*. Написанная в 1802 г. «Моя исповедь» относится к позднему этапу литературного творчества Карамзина, сейчас же нас интересуют более ранние «вкрапления» обозначенного сюжета в карамзинскую прозу.

Комедия Ж.-Б.Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» стала широко известной в России только в начале XIX века. Данный текст, например, не значится в приведенном П.Н.Берковым [3; 50] «Реестре трагедий и

ние испанской темы шло опосредованным путем — преимущественно через французскую литературу. Об интересе Карамзина к Испании свидетельствует его отклик на известие о революции. «История Гишпании очень любопытна», — пишет он в своем письме к князю П.А.Вяземскому. В этом же письме имеется и обещание посетить Мадрид: «Если они устроят государство, то обещаюсь идти пешком в Мадрид...». Кроме того, одним из излюбленных для Карамзина образов мировой литературы был образ Дон Кихота.

* Мотив игры теней — один из ведущих в творчестве Карамзина. Насколько нам известно, впервые он упоминается в «Письмах русского путешественника». Показательно, что Карамзин обращается к «китайским теням» в самом конце текста, в результате чего все предшествующее повествование оказывается всего лишь игрой воображения: «А вы, любезные, скорее, скорее приготовьте мне опрятную хижинку, в которой я мог бы на свободе веселиться *китайскими тенями* моего воображения, грустить с моим сердцем и потешаться с друзьями!» [5; т. 1, 478]. Поскольку «Сиерра-Морена» была написана почти одновременно с «Письмами», можно предположить, что Карамзину к 1791—1792 гг. уже была известна данная словесная формула.

комедий, которые на Российском театре были уже представлены», относящимся к началу 1760-х годов. Среди указанных переводов мольеровских текстов обозначены: «Скупой», «Скапиновы обманы», «Школа мужей», «Тартюф», «Мещанин во дворянстве», «Лекарь поневоле», «Жорж Дандин», «Придуманная женитьба», «Любовь-живописец». В данном «Реестре» отсутствует «Мизантроп, или Нелюдим», переведенный И.П.Елагиным в 1757 г. и впоследствии весьма популярный среди русской публики. В 1757—1762 гг. в репертуаре Российского театра также появляются комедии «Школа жен», «Больной мнением», «Жеманные щеголихи», «Докучливые». «Дон Жуан, или Каменный гость» в переводе Вальберха, как известно, был впервые поставлен на русской сцене лишь в 1816 году. Столь долгое отсутствие мольеровской переработки испанского сюжета в условиях русской культуры представляется значимым, поскольку в Европе он пользовался очень большой известностью. Успех «Каменного гостя» итальянской *Commedia dell'arte* был настолько велик, что «парижская публика сроднилась с Дон-Жуаном и жаждала видеть своего любимца на сцене в новых переделках. В угождение этому желанию, в продолжение одиннадцати лет, в Париже и провинции появились три посредственные обработки легенды о Дон-Жуане, которыми отдельные театры старались заманить к себе публику, и бессмертный «Festin de Pierre» Мольера» [2; 26].

Насколько нам известно, романтическая повесть Н.М.Карамзина «Сиерра-Морена» (1793) является первым русским текстом, в котором выступают контуры «донжуановского текста».

Связь «Сиерры-Морены» с комедией Ж.-Б.Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость», на наш взгляд, очевидна. Прежде всего, это общность пространственного континуума — действие и мольеровской комедии и карамзинской элегии происходит в Испании, стране «кинжальных страстей» и строжайших монастырей. Деяния героев разворачиваются перед лицом Неба, которое становится непосредственным участником происходящих событий. Следует особо отметить и то, что имена героев «Сиерры-Морены» (Эльвира и Алонзо), несомненно, восходят к пьесе Мольера. Изменение конфигурации персонажей в данном случае ничего не меняет. Здесь важен сам принцип соотнесения карамзинской повести с сюжетом «Каменного гостя». Укажем также на имеющуюся в текстах общность сюжетных ходов. Например, Эльвира Мольера похищается Дон Жуаном из монастыря, Эльвира Карамзина «заключается в строжайший женский монастырь».

Кроме обозначенных выше, в большей степени пока еще формальных, сходств существуют и более глубинные основания для того, чтобы установить «отраженный» характер событий, описываемых Карамзиным. Как из-

вестно, донжуановский миф возникает на пересечении двух архетипических сюжетов. С одной стороны, это древнейший в истории человеческой культуры сюжет «муж на свадьбе своей жены», на который в другой связи указал В.Э.Вацуро, с другой — легенда об ожившей статуе, черты которой обнаруживаются уже у Аристотеля и Плутарха. Присутствие первого сюжета в системе карамзинского текста самоочевидно и не требует особых доказательств: Алонзо появляется в «день вечного соединения» героев, когда «священник готовится утвердить союз... своим благословением» [5; т. 1, 532]. Легенда же об ожившей статуе в «Сиерре-Морене» проступает в редуцированной форме. В последующей части работы мы попытаемся доказать, что данный сюжет оказывается важным для понимания авторского замысла.

Развитие событийного сюжета начинается с описания памятника: «там увидел я прекрасную, когда она в унынии, в горести стояла подле Алонзова памятника, опершись на него лилейною рукою своею; луч утреннего солнца позлащал белую урну и возвышал трогательные прелести Эльвиры; ее русые волосы, рассыпаясь по плечам, падали на черный мрамор» [5; т. 1. 530]. (Интересно заметить, что впоследствии А.С.Пушкин в «Каменном госте» нарисует «обращенную» картину, почти дословно совпадающую с карамзинским описанием: рассыпавшиеся русые волосы Эльвиры Пушкин заменит «черными власами» Донны Анны, а «черный мрамор» памятника Алонзо — «мрамором бледным» Командора:

Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,
Вы черные власы на мрамор бледный
Рассыплете... [8; 154]*.)

Памятник неизменно сопровождает героев Карамзина на протяжении всей повести, как бы являясь незримым свидетелем происходящих событий: «Мы были неразлучны, гуляли вместе на зланных берегах величественного Гвадалквивира, сидели над журчащими его водами, подле Алонзова памятника, в тишине и безмолвии...» [5; т. 1, 531].

Кульминацией текста является возвращение Алонзо из «страны мертвых», следующее почти сразу же после обращения Эльвиры к «любезной тени». Чрезвычайно значимо, что именно «обращение» к статуе провоцирует ее приход. «Черная одежда» и «бледное лицо» явившегося на сва-

* Вряд ли в данном случае можно говорить об отсылке к карамзинскому тексту, однако подобные совпадения играют большую роль в истории всякой литературы.

дебный пир незнакомца повторяют цветовую гамму сотворенного Эльвирой памятника («белая урна», «черный мрамор»). Таким образом, устанавливаются эквивалентные отношения между образом героя и образом памятника, на основании чего и можно говорить о присутствии мифа об ожившей статуе в «Сиерре-Морене». Алонзо действует как посланник разгневанного неба. Не случайно чернота памятника в системе карамзинской повести соотносится с чернотой небес: «багряные молнии вились на *черном* небе», «Я радовался *сгущению ночных мраков*», «Часто *темная ночь* застигала нас в отдаленном уединении» [5; т. 1, 531]. «Воскресший» из мертвых герой напоминает о клятвопреступлении, совершенном Эльвирой, и, убивая себя, подтверждает верность собственной клятве: «Я клялся любить тебя до гроба: умираю... и люблю!...» [5; т. 1, 532]. При этом происшедшее закономерно воспринимается героиней как наказание свыше: «Небо страшно наказало клятвопреступницу...» [5; т. 1, 533].

Итак, в повести Карамзина имеется ряд черт, позволяющих соотнести ее сюжет с сюжетом «Каменного гостя». Однако в своей интерпретации обозначенной легенды Карамзин бесконечно далек от Мольера. В комедии Мольера неотвратимость возмездия знаменовала собой тот высший закон справедливости, присутствием которого неизменно отмечен просветительский космос. Дон Жуан наказан, а мир, избавившись от греха, продолжает свое повседневное существование. Закономерно, что мольеровская пьеса заканчивается монологом Сганареля: «Ах, мое жалованье, мое жалованье, мое жалованье! Смерть Дон Жуана всем на руку. Разгневанное небо, попранные законы, соблазненные девушки, опозоренные семьи, оскорбленные родители, погубленные женщины, мужа, доведенные до крайности, — все, все довольны. Не повезло только мне. Мое жалованье, мое жалованье, мое жалованье!» [6; 165]. Эта намеренно «низкая» речь Сганареля — выход из пространства трагедии, возвращение жизни к ее земным заботам. Восстановление мира в его законных правах на «обычное» — отличительная черта всякой просветительской комедии.

Карамзин творит своего «Каменного гостя» в иную эпоху — эпоху, которая впервые поставила под сомнение структуру просветительского космоса. В повести разговор идет не столько о судьбах отдельных персонажей, сколько о судьбе мира в целом. Уже само название текста — «Сиера-Морена» («черная гора») — указывает на его вертикальное измерение. *Черная гора, черные* небеса, *черный* памятник, незнакомец в *черной* одежде, *чернеющие*ся железные запоры на воротах монастыря, наконец, уготованная каждому «горсть *черной* земли» становятся знаками нового мира — мира, в котором отсутствует идея просветленного Божественного разума, некогда

утверждаемая Карамзиным*. Про-видение существует, но его присутствие не вносит в мир героев дополнительной гармонии. В «Сиерре-Морене» начинается совершенно новая для русской литературы тема — зрячей Судьбы. Промысел неба незрим человеку, но сама личность оказывается в сфере действия всевидящей Судьбы**.

Явившийся на свадебный пир Алонзо действует в соответствии с данным Словом. Личность как бы продолжает жить по законам безвозвратно уходящей эпохи, веруя в неприкосновенность ее «сюжетов». Однако в условиях нового времени этот, некогда надежный, этический кодекс оказывается разрушительным. Направленный на сохранение чести, поступок Алонзо создает «брешь», «прореху», «дыру» в мироздании, в результате чего мир оказывается открытым Хаосу: «Земля расступилась между нами, и тщетно будешь простирать ко мне руки свои. Бездна разделила нас навеки» [5; т. 1, 533]. Эта «отверстая» земля — символ разрушения бывшей цельности просветительского космоса***. В результате, как в подлинной трагедии, гибнет не только герой, но и хор. В отличие от явившейся мольеровской статуи, «каменный гость» Карамзина не свершает справедливого возмездия, а разрушает обретенное героями счастье.

«Сиерра-Морена» была написана в переходную эпоху, когда европейское Просвещение переживало кризис. Человек впервые предстал перед реальностью, в которой отсутствовали утвержденные столетиями правила игры, в результате чего личность обретала последнюю степень свободы, но в то же время оказывалась в лабиринте бесконечного выбора и самоопределения. Одним из первых визитов, который совершил Карамзин во

* Ср., напр., с повестью «Бедная Лиза», текст которой включает в себя апологию Бога: «Как все хорошо у Господа Бога! Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на дела Господни, не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травой и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы Царь небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет» [5; т. 1, 512—513].

** В прозе Карамзина зарождается новая ситуация, которая предопределяет исцеление русской литературы начала XIX века. Эта онтологическая по своей сути ситуация будет характеризоваться, с одной стороны, слепотой человека, с другой — зрячестью Судьбы. Если человек эпохи Просвещения видит благодать божественного промысла, то в последующую эпоху личность оказывается перед лицом незримо-го замысла.

*** Попутно заметим, что «рельеф природы» играет значительную роль в произведениях Карамзина. «Глубокие расселины» Сиерры-Морены — предзнаменование грядущей катастрофы. Наиболее последовательно данный прием воплощен в «Письмах русского путешественника», где «разрывы» земной коры всякий раз напоминают путешественнику о той или иной печальной легенде. В «Мелодоре к Филалету» (1795) Карамзин использует этот же символ для обозначения кризиса Просвещения: «...внимательный наблюдатель видит теперь повсюду *отверстия* гробы для нежной нравственности» [5; т. 2, 181].

время своего путешествия по «разваливающейся» Европе был, как известно, визит к Канту, также размышлявшему над вопросом, что такое Просвещение*. Выводящая из состояния «несовершеннолетия» «дерзость знать», о которой говорится в философском трактате Канта, в конечном счете приводила к обретению особого рода знания, сомневающегося в собственных возможностях: «...говоря о нашем определении, о жизни будущей и проч., предполагаем уже бытие Всевечного Творческого разума, все для чего-нибудь, и все благо творящего. Что? Как?.. Но здесь первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум погашает светильник свой, и мы во тьме остаемся...» [5; т. 1, 74]. Не в эту ли «кромешную тьму» погружается герой «Сиерры-Морены»? («Тихая ночь — вечный покой — святое безмолвие! К вам, к вам простираю мои объятия!» [5; т. 1, 534].) В отсутствии света Карамзин не пытается дать какого-либо заверщенного или окончательного ответа, о чем красноречиво говорит снятый впоследствии подзаголовок к тексту — «элегический **отрывок** из бумаг N». Уже само первоначальное жанровое решение указывает на принципиальную невозможность ответа о замысле Творца и смысле Творения.

Остается лишь задаться вопросом, почему Карамзин не воспользовался более эффектной сюжетной схемой и присутствие легенды об ожившем памятнике обнаруживается в «Сиерре-Морене» лишь подспудно? Почему одна из самых знаменитых мольеровских комедий с таким трудом пробилась себе путь в русскую литературу? Речь в данном случае идет о «скрытом» отрицании, о границах, которые незримо утверждаются той или иной культурной эпохой. Ответом на этот вопрос могло бы стать отдельное исследование о границах культурного космоса, о смысловых «зияниях» и «пустотах» эпохи Просвещения. Не претендуя на окончательность подобного ответа, укажем на следующий ряд причин.

Во-первых, отторжение данного сюжета могло быть обусловлено тем, что законы классицистской эстетики устанавливали строгую границу между миром «живых» и миром «мертвых», пересечение которой было немислимо в пределах русского классицизма, ревностно относящегося, прежде всего, к самому понятию границы**. «Классический» мир пытается отделить себя

* В ноябре 1784 г. немецкое периодическое издание «Berlinische Monatschrift» опубликовало ответ Канта на вопрос: «Что такое Просвещение?». На два месяца раньше на этот же вопрос отвечал другой немецкий философ-просветитель М. Мендельсон. Не является ли творчество Карамзина попыткой включиться в эту философскую полемику о судьбах европейского Просвещения? И «Письма русского путешественника», и предромантические повести («Остров Борнгольм», «Сиерра-Морена») и публицистические произведения («Мелодор к Филалету», «Филалет к Мелодору») позволяют ответить на этот вопрос утвердительно.

** Следует обратить особое внимание на то, что русская романтическая эстетика будет нацелена в первую очередь на провокацию именно этой границы.

от небытия, утверждая окончательность смерти. К этому же аспекту проблемы относится и отказ от чудесного, декларируемый классицистской, а впоследствии и сентименталистской эстетикой. Как известно, Вольтер, плоть от плоти высокого Просвещения, критически оценил мольеровскую комедию, отнеся ее к сфере низкой площадной культуры: «...публика не протестовала ни против чудовищного смешения шутовства и религии, насмешки и ужаса, ни против экстравагантных чудес, на которых построен сюжет пьесы. Статуя уходит и разговаривает, адское пламя, пожирающее развратника на сцене, где выступает Арлекин, — не возмутили умов <...> скорее всего потому, что народ, которому “Festin de Pierre” нравится гораздо больше, чем благородным людям, любит этот род чудесного» [8; 553]. (В скобках заметим, что впоследствии В.Г.Белинскому также не понравится «этот род чудесного» в «Каменном госте» А.С.Пушкина*.) «Чудесное» вряд ли входило и в творческие планы Карамзина, так как оно разрушало атмосферу подлинности изображаемых автором страстей, между тем как претензия на объективность присутствует уже в снятом подзаголовке («элегический отрывок из бумаг N»).

Во-вторых, тема «Дон Жуана» для XVIII столетия — тема комическая по своему существу. Вряд ли Карамзиным могла быть востребована отсылка к жанру комедии. В «Сиерре-Морене» решались другие задачи, и ее автору важно было дать иное — трагическое — решение темы. Как уже было сказано выше, классическая комедия все возвращает на свои места, разрушение устойчивого миропорядка носит в системе данного жанра принципиально временный характер. Последующая эпоха почти откажется от комического жанра** в силу того, что романтизмом будет осознан необратимый характер любого человеческого поступка. Слово, жест, произведенное действие не исчезают во времени, а навсегда остаются в актуальном бытии, предопределяя дальнейшее движение как личной, так и общей ис-

* Предвидя подобную реакцию, Пушкин вынужден был поставить вопрос о принципах правдоподобия в драматическом произведении: «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?». См. по этому поводу глубокую статью М.Мурьянова «Пушкин на путях к познанию сущности театра».

** Для романтизма жанр комедии — скорее исключение, нежели правило. В этой связи хотелось бы уточнить характер комедии А.С.Грибоедова. Жанровая маркировка текста указывает на его принадлежность к сфере классицизма. Несмотря на то, что Грибоедов разрушает известные правила классицистской эстетики, текст ориентирован на создание модели просветительского космоса. Чацкий исчезает со сцены, а Фамусов восстанавливает в правах обыденное течение жизни. Несмотря на внешнее катастрофическое движение сюжета, структура жанра оказывается сохраненной. Следовательно, правильнее говорить об изображении романтического героя средствами классицистской комедии.

тории. Очевидно, что в «предромантической» повести Карамзина эта глубинная проблематика всей русской культуры XIX века еще только намечена, но здесь уже присутствует чувство катастрофичности, связанное с необратимостью бытия. Элегический жанр, обозначенный Карамзиным в подзаголовке к повести, по своей природе всего более связан с концепцией мира, погруженного в поток времени.

В-третьих, тема «сошедшей статуи» знаменует собой окончательный кризис устойчивого мира, верой в который живет классическая культура. Несмотря на то, что в творчестве Карамзина пространство часто сливается со смертью (руины), монолит памятника по-прежнему противостоит энтропии. Следует, однако, отметить, что в литературе 1770—1780-х гг. начинают вычерчиваться контуры нового «пространственного» сюжета. В 1779 г. выходит драма В.Майкова «Пигмалион, или Сила любви». Положенный в основу драмы греческий миф о Пигмалионе в обозначенном выше контексте может рассматриваться в ином ключе. Оживление статуи есть факт «расстройства скульптуры» — (термин Л.В.Пумпянского). Пространство более не является гарантом неподвижности. Напротив, оно таит в себе возможность метаморфозы, обращающей мертвое в живое, неодушевленное — в одушевленное. Окончательный кризис пространственных отношений («Венера Ильская, командор, портрет, вышедший из рамы» [7; 594]) произойдет в следующую романтическую эпоху, которая будет базироваться на временных отношениях.

Таким образом, «Сиерру-Морену» Н.М.Карамзина можно считать первыми очертаниями «донжуановского текста» в русской культуре, продолжение которого будет написано А.С.Пушкиным, А.К.Толстым, А.Блоком, К.Бальмонтом, Н.Гумилевым...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев М.П.* Русская культура и романский мир. Л., 1985.
2. *Браун Е.Г.* Литературная история типа Дон-Жуана: Историко-литературный этюд. Спб., 1889.
3. *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977.
4. *Вацура В.Э.* «Сиерра-Морена» Н.М.Карамзина и литературная традиция // XVIII век. Спб., 1999. Сб. 21.
5. *Карамзин Н.М.* Соч.: В 2 т. Л., 1983. Т. 1. Автобиография. Письма русского путешественника. Повести; Т. 2. Критика. Публицистика. Главы из «Истории государства Российского».
6. *Мольер Ж.-Б.* Комедии. Ростов н/Д., 1997. (Всемирн. б-ка поэзии).
7. *Пумпянский Л.В.* Петербург Пушкина и Достоевского // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000.
8. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Л., 1937. Т. 7.
9. *Эйхенбаум Б.М.* Карамзин // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

МЕТАМОРФОЗЫ ЖЕНСКОГО В «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ» ГОГОЛЯ



В «Вечерах на хуторе близ Диканьки», где выведены негативные женские типы, восходящие к народной сказке, древнерусской литературе и вертепу¹, «...само женское начало получает некоторую отрицательную отмеченность»². Образ женщины здесь мифологизируется и прямо или метафорически соотносится со сферой нечистого. Ср. восприятие в «Сорочинской ярмарке» *злой мачехи*: «А вот впереди и дьявол сидит!»³ (I, 114). В «Ночи перед Рождеством» дано комическое описание эротических притязаний черта, требующего от Солохи «удовлетворить его страсти и, как водится, наградить...» (I, 217). Причем Солоха, в отличие от женских персонажей фольклорных текстов, совсем не чахнет от такой любви и не стремится предотвратить любовные посягательства нечистого духа⁴.

Женщине у Гоголя, какой она изображена в «Вечерах» и в «Миргороде», приписано свойство быть посредником между человеческим миром и миром нечисти; эта посредническая роль наиболее очевидно обнаруживается в сверхъестественных способностях, которыми наделяются гоголевские *ведьмы*⁵. Ср.: «Но это не красавицы человеческой породы, а — «нечистая сила»...»⁶. Женские чары подобных «красавиц» не даром внушают мужским персонажам (таким, например, как Хома Брут) чувство опасности и действуют на них разрушительно⁷. Магически вызывая темное эротическое влечение⁸, гоголевские женщины если сами не являются нечистой силой, то обнаруживают явную или подразумеваемую связь с нечистой силой⁹.

Романтики, как известно, «...освятили чувственность всюю святостью, которой обладает в их представлении любовь как чувство бесконечного»¹⁰. Женские портреты, созданные в русской романтической прозе, манифестируют представление о красоте как божественной силе¹¹. Антитезой неземной красавице оказывается в произведениях русских романтиков демоническая женщина, красота которой зачаровывает и губит¹². Вместе с тем противоположные свойства могли парадоксально смешиваться и сливаться, подчеркивая семантическое мерцание женских образов. Ср.: «Романтическое соединение «ангельского» и «дьявольского» также входит в норму женского поведения»¹³.

Различение «ангельского» и «дьявольского» предполагает и тождество, что проявляется в двойственности семантических признаков женских персонажей; речь, следовательно, не о простом соединении, но о тождестве, к которому приводит различение. Это такое тождество, которое содержит в себе различение:

Ты асмодей иль божество!
Не раздражай души поэта!¹⁴

В повестях «петербургского» цикла развитие женской темы и ее трактовка писателем имеют соответствующие аналогии; гоголевские женские персонажи могут наделяться одновременно признаками *асмодея* и *божества*, болезненно *раздражая* своей двойственностью *душу* таких героев, как романтик Пискарев. В.В.Гиппиус, сопоставив «Невский проспект» с «Вином», отметил, что «...и в "Невском проспекте" есть намеки на участие демонов в победе над красотой, в превращении божества в проститутку»¹⁵. По мнению К.В.Мочульского, Пискарев «...гибнет от силы женской красоты, от *естественно присутщего ей демонизма*»¹⁶. В «Невском проспекте» женщина становится «центральной фигурой городской панорамы»¹⁷ и выдвигается в центр сюжета, репрезентируя и одновременно олицетворяя петербургское пространство: «Иррациональное, но совершенно несомненное ассоциативное сближение женщины и города все более уплотняется в тему демонской "прелести", несущей соблазн, потрясения и катастрофу»¹⁸.

Женская топика в «Петербургских повестях» связана с гоголевским мифом Петербурга. Выражением женской сущности города-блудницы, репрезентирующего ложь и обман, служит Невский проспект, «красавица нашей столицы» (III, 9), которой, как и всякой петербургской «красавице», нельзя верить: «О, не верьте этому Невскому проспекту!» (III, 45). Ср. с последующим утверждением повествователя: «...дамам меньше всего верьте» (III, 46). Склонность Невского проспекта постоянно менять личины и маски, подчеркивающая его инфернальную природу, особенно явно обнаруживается тогда, «...когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде» (III, 46).

Невскому проспекту повествователем специально подобран «комплимент двусмысленный»: превращаясь «в красавицу», проспект этот, как и возникшая на нем юная красавица, «теряют свой пол в сюжете и в тексте: мужественный субъект обращается сам в сомнительную красавицу, а красавица перестает быть "так отличным от нас существом"... »¹⁹.

Напомним поразившее Пискарева впечатление, когда он попадает «в тот отвратительный приют», «...где женщина, эта красавица мира, венец

творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо, где она вместе с чистотою души лишилась всего женского и отвратительно присвоила себе ухватки и наглости мужчины и уже перестала быть тем слабым, тем прекрасным и так отличным от нас существом» (III, 21).

У Гоголя женщина действительно «нечто большее, чем просто представительница одного из двух полов...»²⁰; тем более драматичным выглядит ее самоуподобление мужчине и превращение «в мужчину»²¹. Происходит не просто мена мужских и женских ролей, но изменение самой сущности женщины, которая трансформируется в мужчину и перестает быть женщиной. Речь идет о специфическом «трансформизме», подразумевающим «...сплошную превращаемость гоголевского мира, которая неизменно проявляется у него и в сюжете, и в стиле»²².

С одной стороны, очень походят друг на друга *разные* гоголевские «красавицы», способные к взаимопревращению; с другой, эти *разные* «красавицы» несут в себе возможность вообще перестать быть «красавицами», обнаруживая готовность к последующим метаморфозам. В гоголевском мире указание «на принципиальную превращаемость» одного в другое предполагает «не полное тождество» сближаемых явлений, но их *потенциальное* «родство»²³.

Такого рода *родство* обнаруживает, например, метаморфоза, которая происходит с портретом дочери аристократической дамы, когда Чартков придает ее черты *идеальному* личику Психеи: «Тип лица молоденькой светской девицы невольно сообщился Психее, и чрез то получила она своеобразное выражение, дающее право на название истинно оригинального произведения» (III, 104). Как Психея потенциально и есть *молоденькая девица*, так и эта *девица* потенциально является Психеей, почему и оказалось возможным их взаимопревращение.

Мужское и женское сближает у Гоголя такое их общее свойство, как *могущество*: «...могущество силы или могущество слабости» (III, 10). Но *слабость* обладает особым *могуществом*, которого нет у *силы*; так, встреченная Пискаревым незнакомка «...околдовала и унесла его на Невском проспекте» (III, 21). Женщина не может в буквальном смысле стать мужчиной, но может имитировать мужское поведение, *присвоив* себе стереотипно негативные мужские черты; утрата женского превращает ее не в мужчину, но в *странное, двусмысленное существо*.

Молодые чиновники про старуху, хозяйку Башмачкина, «говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба...»; старухе-хозяйке приписано *могуществосилы*, но в будущей свадьбе, которая заботит носителей «канцелярского остроумия» (III, 143), за ней оставлена женская роль. Башмачкин, напуганный словами Петровича о *новой шинели*, решил, что «...он

теперь того... жена, видно, как-нибудь поколотила его» (III, 152). И тут *могущество силы* как будто переходит к женщине, жене портного, тем более что «красотою, как кажется, она не могла похвастаться...» (III, 148); однако твердость, проявленная Петровичем, отказавшимся латать башмачкинский капот, свидетельствует, что никакого перехода не было и быть не могло. Попричин наговаривает на своего начальника отделения, что «...собственная кухарка бьет его по щекам» (III, 193), но утверждение это, похоже, стоит первым в ряду его безумных *открытий*.

Уже в «Вечерах» наблюдается «смешение сфер и признаков мужского и женского»²⁴, а отдельные женские персонажи, вроде Василисы Кашповны, тетушки Ивана Федоровича Шпоньки, объединяют «в себе мужские и женские черты»²⁵. Парадоксы такого рода превращений в том, что женщина, уподобившись мужчине, и становится его *подобием*, награждаемым эпитетами *странное* и *двусмысленное*. В «Невском проспекте» асимметрия мужского и женского означает тождество и различие *женщины* и *странного, двусмысленного существа*, лишившегося женских свойств; их разделение на самом деле не приводит к утрате пола, поскольку предполагает и отождествление: это *существо* и есть *женщина*, лишившаяся женского. Пискарёв, например, околдованный мнимым «божеством», мужского начала не лишается: «...он чувствовал уже в себе силу и решимость на всё» (III, 20).

Другой полюс «трансформизма», Невский проспект, только назван «красавицей» — и назван не как *проспект*, а как «улица»; проспект же, подобно женщине, не теряет свой пол, но тоже становится *странным и двусмысленным*, одновременно проспектом и улицей, которая «красавица». Мужское включает в себя женское, тогда как женское может лишь уподобиться мужскому; о Чартковке не сказано, что он обратился в женщину, хотя и «завил у парикмахера себе локоны», которые поправляет «беспрестанно против зеркала» (III, 97), а также пробует «...сообщить грациозные движения руке» (III, 99). Как Невский проспект тождествен «улице» (= «красавице»), но не симметричен «красавице мира», поскольку сам «красавица», так и женщина, будучи «красавицей мира», не симметрична мужчине, который «красавицей» не является.

В «Невском проспекте» иронически переосмысляется и пародируется романтическая мифология женского, основанная на противопоставлении женщины-ангела и женщины-демона. То *странное, двусмысленное существо*, в которое превратилась встреченная Пискарёвым незнакомка, все равно остается «красавицей»: «Но она стояла перед ним так же хороша; волосы ее были так же прекрасны; глаза ее казались всё еще небесными» (III, 21). И далее: «Такая красавица, такие божественные черты и где же? в каком месте!..» (III, 22).

Что открывается романтическому мечтателю? То, что «красавица» не тождественна *месту*, где она обитает и с которым не может ее соединить воображение героя. Но парадоксальность этого *места* в том, что здесь возможно быть одновременно и «красавицей», и *странным, двусмысленным существом*; именно это *место* и персонифицирует незнакомка, выражая своим обликом и поведением двойственность семантических признаков женского.

В «Петербургских повестях» универсальным женским свойством является способность лгать, свидетельствующая о зависимости «красавицы» от самого «демона», продуцирующего с ее помощью разного рода миражи. Будучи функцией лжи и обмана, петербургские «дамы» не просто посредничают между «этим» и «тем» светом, но и олицетворяют опасное пространство нечисти, вторжение в которое чревато разрушительными для психики сдвигами: «О, это коварное существо — женщины! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в чорта» (III, 209).

Прозрение Поприщина мотивировано его безумием, не только радикально меняющим знаковый статус героя, но и позволяющим ему обрести новое зрение: «Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля...» (III, 211). Парадоксальность суждений Поприщина как об *Испании* с *Китаем*, так и о женщине объясняется мифологической логикой его мышления, которая раскрывается и в новом летоисчислении, начало которому положено его открытием: «Сегодняшний день — есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я» (III, 207). Определенному пространству («земле») он присваивает новые собственные имена²⁶, так что пространство мифологизируется и как бы творится заново.

В этом переименованном мире женщина и отождествляется с *коварным существом*, следовательно, тоже получает новое имя, соответствующее новой «земле»: ведь сотворение мифологизированного пространства мыслится как «полная смена имен»²⁷. Отсюда и ее влюбленность в черта, то есть поведение по правилам мифологических и фольклорных текстов. И об этой влюбленности Поприщин сообщает таким же тоном, как и об «испанском короле», который *отыскался*. Между тем открытие героя насчет предмета женской любви имеет свою предысторию.

В одном из похищенных у «собачонок» писем он обнаруживает собственный портрет: «...если бы ты знала, какой это урод. Совершенная черепашка в мешке» (III, 204). Ср. сомнения героя относительно его происхождения: «Может быть, я сам не знаю, кто я таков» (III, 206). Будучи «уродом», то есть человеком, к рождению которого, согласно мифологическим пред-

ставлениям, причастна нечистая сила²⁸, Поприщин словно возвращает себе потустороннее зрение. Отсюда его сверхъестественная способность видеть невидимое: «Вы думаете, что она глядит на этого толстяка со звездою? совсем нет, она глядит на чорта, что у него стоит за спиною» (III, 209). Умозаключения Поприщина относительно сущности женщины, как и вызываемые его «уродством» ассоциации, в повести иронически обыгрываются и травестируются, раскрывая *логику* его безумия.

Столь же знаменательным, сколь и проблематичным, что и поприщинское *открытие*, видится и значение женских свойств шинели, уже «идея» которой действует на Акакия Акакиевича так, как морок или наваждение: «...всё, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться» (III, 151). Обретение вместо «идеи будущей шинели» (III, 154) настоящей шинели вынуждает героя отправиться на «вечер», где ее *поведение* приобретает характерную и иронически обыгрываемую двусмысленность: собравшись уходить, Башмачкин «отыскал в передней шинель, которую не без сожаления увидел лежавшею на полу...» (III, 160).

Возвращаясь с «вечера», Акакий Акакиевич «...даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения», хотя «...тут же остановился и пошел опять по-прежнему очень тихо, подивясь даже сам неизвестно откуда взявшейся рыси» (III, 160—161). Герой не может устоять перед женскими чарами, влияние которых он, подобно другим гоголевским персонажам, не может осознать и объяснить. Ср. поведение Пискарёва в «Невском проспекте»: «С тайным трепетом спешил он за своим предметом, так сильно его поразившим, и, казалось, дивился сам своей дерзости» (III, 18).

Между тем случайная встреча с «дамою» оказывается для Башмачкина недобрым знаком, поскольку в ней, в этой встрече, угадывается проявление роковой и непостижимой «судьбы», ознаменовавшей появление героя на свет: «...видно, его такая судьба» (III, 142). Ведь у судьбы, согласно мифологическим представлениям, «женский характер»: она воплощает в себе «разрушающее женское начало»²⁹.

Показательно, что в «фантастическом окончании» невольным (= сказочным) помощником «мертвеца-чиновника» становится *приятельница* обидчика Акакия Акакиевича. Отправившись к «...одной знакомой даме Каролине Ивановне, даме, кажется, немецкого происхождения» (III, 171), значительное лицо лишается по дороге шинели: «...твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек — отдавай же теперь свою!» (II, 172). Подобно «не тому Шиллеру» (III, 37), жестяных дел мастеру из «Невского проспекта», Каролина Ивановна *не та* Каролина, то есть не Кароли-

на Шлегель, культовая фигура немецких романтиков, которую *тот* Шиллер называл «госпожа Люцифер»³⁰. Вызываемые «немецким происхождением» гоголевской Каролины демонические ассоциации отличаются очевидной иронической и пародийной направленностью.

Такую же направленность приобретает и развиваемое в «Невском проспекте» представление, связанное с характеризующим область смерти семантическим комплексом «гость — гощение»³¹. Принимая юную блудницу за «божество», Пискарев стремится узнать, «...где оно опустилось гостить» (III, 18). В незнакомке, чарам которой подчиняется герой, как будто угадывается потустороннее происхождение, словно она не принадлежит уже посюстороннему миру, что и объясняет актуализацию идеи «гощения»³². Ср.: «...это прелестное существо, которое, казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект и, верно, улетит неизвестно куда» (III, 16).

Прелестное существо, которое опустилось (слетело с неба), потому и воспринимается художником как неземное *божество*, что оно вновь *улетит неизвестно куда*; так «...в плачах отражено представление о том, что преодоление дороги ведет к перевоплощению, к превращению своего в чужого»³³. Сама эта способность *летать*, то есть пересекать непроницаемые для других границы, указывает на особые отношения незнакомки с потусторонним миром: «Она бы составила божество в многолюдном зале, на светлом паркете, при блеске свечей, при безмолвном благоговении поверженных у ног ее поклонников; — но, увы! она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину» (III, 22).

Предположение повествователя намечает сюжет «красавицы», который пародийно реализуется потом в сновидении Пискарева, где он, попав в «залу», пугается «от ужасного многолюдства» (III, 23); там он находит свою незнакомку, которая «сидела, как царица, всех лучше, всех прекраснее и искала его глазами», чтобы открыть «тайну», однако «толпа разделила их» (III, 26). Намеченный сюжет так и остается *возможным*³⁴, но осуществиться не во сне и не пародийно ему не дано; предмет мечтаний Пискарева представляется «божеством» только в сослагательном наклонении, к которому прибегает повествователь, перемещая «красавицу» из петербургской реальности в *мыслимую реальность*, где *любая данность* «может быть переиграна, видоизменена, трансформирована»³⁵.

Если у Пушкина *вариативно-возможное* и *определенное* составляют *пару*³⁶, то у Гоголя они образуют смысловую оппозицию, члены которой соотносятся так же, как мужское и женское, выявляя принципиальную асимметрию мира, где одно не компенсирует отсутствие другого, но лишь дополняет его. «Она бы составила» — «но, увы! она была»; это «увы!» ставит

предел воображению, замыкая его в границах истории Пискарева, где «божество» становится признаком его статуса романтического мечтателя, как жены в волшебной сказке служат признаком «...семейного статуса старших братьев»³⁷.

Ср. в «Носе»: «Доктор, видный из себя мужчина, имел прекрасные, смолистые бакенбарды, свежую, здоровую докторшу...» (III, 68). *Докторша* здесь — такой же признак статуса доктора, как и его бакенбарды. В этой же повести Ковалев потому и ссылается всюду на знакомых дам, что они являются признаком его мужского статуса, поставленного под вопрос сбежавшим носом: «притом будучи во многих домах знаком с дамами...» (III, 56) и т. д.

Пагубными оказываются последствия встречи с женщиной для Пирогова, не склонного к романтическому *мечтательству* и уверенного, «...что нет красоты, могшей бы ему противиться» (III, 16). Уверенности ему прибавляет и то обстоятельство, что «...жена Шиллера, при всей миловидности своей, была очень глупа» (III, 40); глупость и миловидность сочетаются в ней так же, как красота и порок в поразившей воображение Пискарева незнакомке. Глупость оценивается повествователем если и не как порок, то как один из *душевных недостатков*, который от Пирогова, считающего своего приятеля Пискарева *простаком* и *простофилей*, не может скрыть даже красота. Ср.: «Красота производит совершенные чудеса. Все душевные недостатки в красавице, вместо того чтобы произвести отвращение, становятся как-то необыкновенно привлекательны...» (III, 40).

Ирония ситуации состоит в том, что «глупенькая немка» обманывает ожидания самонадеянного поручика, решившего использовать ее привлекательный (для него) недостаток. Она соглашается потанцевать с ним («...потому что немки всегда охотницы до танцев»), то есть предаться *греховному* занятию³⁸, в котором Пирогов усматривал «начало всему» (III, 43). Правда, «блондинка» проявляет свойственную ей глупость самым неожиданным образом: она «начала кричать», когда Пирогов, забыв про танец, «бросился ее целовать», вызвав «гнев и негодование Шиллера», тоже весьма неожиданно появившегося в своей квартире «с Гофманом и столяром Кунцем» (III, 43).

Квартира Шиллера, где поручик «...был очень больно высечен» (III, 44) немецкими ремесленниками, оказывается для него травестированным *адом*. Ср.: «Эротичность гоголевской героини всегда ведет и ее, и героя, с ней связанного, в ад»³⁹. Хотя «блондинка», образ которой окружен пародийно-инфернальными коннотациями, и не отличается эротичностью, встреча с ней показательна для истории Пирогова в том же смысле, что и встреча Пискарева с «красавицей», ибо и в случае поручика оправдывается зак-

лучение повествователя: «Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша!» (III, 45).

Вообще путаница и подмена как следствие странной и непостижимой игры судьбы служат в «Петербургских повестях» важными признаками женского поведения. Так, «аристократическая дама», заказавшая Чарткову портрет дочери, не просто «совершенно очаровала» (III, 102) его, но сбивает героя с пути своими капризами и требованиями; сюжет встречи с «дамой» непосредственно связан с превращением художника «с талантом, пророчившим многое» (III, 85) в ремесленника, заменившего служение искусству «ловкостью и быстрой бойкостью кисти» (III, 106).

Репрезентируя «заколдованное» пространство, «дамы» вызывают обман зрения и чувств, искушают и морочат. Если Пискарева зачаровывают «божественные черты» (III, 18) и «небесный взгляд» (III, 19) встреченной им незнакомки, неожиданная трансформация которой радикально меняет образ жизни мечтателя, не желающего расставаться с обманувшим его видением, то Чартков, утратив талант, изменяет собственную внешность, «чтобы произвести ею приятное впечатление на дам...» (III, 107).

Но особенно резко inferнальные функции гоголевских «красавиц», связанных «со сферой смерти и дьявольскими метаморфозами»⁴⁰, проявляются в ситуациях, маркирующих потустороннюю сущность женского начала.

Вечером, когда на Невском проспекте зажигаются дышащие «обманом» фонари, непременно «из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня...» (III, 14). В «Носе» «в окне магазина» демонстрируется литографированная картинка «...с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшою бородкою...» (III, 72). В «Шинели» Башмачкин останавливается с любопытством «...перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой» (III, 158—159).

Все эти «окна» и «окошки» с соблазнительными эстампами и картинами выполняют роль зеркала, служащего моделью лжи и позволяющего проникнуть в *иной* мир⁴¹. При этом зрителю предлагается занять позицию «франта» и «мужчины» (подглядывание должно обернуться для него взглядом со стороны на самого себя), в облике (= личинах) которых угадываются характерные признаки демонологических существ⁴².

Женские *изображения* действительно выражают блудные мысли и желания зрителей, действующих в нечистом пространстве и подверженных

нечистым влияниям. Ср. просьбу персиянина, давшего Пискареву опиум, «...нарисовать ему красавицу» (III, 20). Хотя «красавицы» на эстампах, картинках и картинах *нарисованы*, то есть не существуют в реальности, но они не менее реальны, чем все прочие петербургские «дамы», поскольку тоже обманывают и лгут, провоцируя саморазрушительное поведение персонажей.

Окном в *иной* мир становятся и сновидения Пискарева, где встреченная им на Невском проспекте незнакомка, обернувшись «барыней», остается все той же «красавицей», только теперь в ее «сокрушительных глазах» читается взгляд, который «разрушит и унесет душу» (III, 25). Двойственная сущность героини сновидческих картин раскрывается не только в ее взгляде, но и в ее способности к оборотничеству⁴³: каждый раз она является «...совершенно в другом виде» (III, 29). Неумение сразу распознать двусмысленные свойства «красавицы» превращает Пискарева в жертву «безумной страсти» (III, 33).

Эротическое влечение к женщине, связанной с миром лжи и обмана, уподобляет миражу и идею женитьбы, когда она овладевает сознанием или воображением персонажей. Задуманный Пискаревым «подвиг» спасения «красавицы» путем женитьбы на ней, чтобы возратить «миру прекраснейшее его украшение» (III, 31), оказывается пародийной имитацией рыцарской модели поведения⁴⁴. Шинель, на которой «как будто бы он женился...» (III, 154) и платоническое чувство к которой пробуждает в Башмачкине «эротические переживания»⁴⁵, отнимают у него грабители, наделенные признаками бесов, этих ненавистников брака⁴⁶. Грезой «сумасшедшего» оборачивается «счастье» (III, 209), обещанное директорской дочке влюбленным в нее Поприщиным.

Правда, эротические порывы «петербургских» героев отличаются, подобно ситуациям в эротической сказке, которые «...просты, элементарно грубы и немногосложны»⁴⁷, либо простотой, как у Пискарева, либо элементарной грубостью и немногосложностью, как у Пирогова. Любовное поведение гоголевских персонажей выглядят скорее анекдотичным⁴⁸, напоминающая «алогичные, абсурдные действия» сказочных простаков, глупцов и дураков, приводящие «к разрушительным последствиям»⁴⁹.

Впрочем, любовное поведение вписывается в общую анекдотическую схему их поведения. Супруга цирюльника в «Носе» так прямо и называет его *дураком*: «“Пусть дурак есть хлеб; мне же лучше” — подумала про себя супруга: “останется кофию лишняя порция”» (III, 49). Ведь только дурак мог во время бритья отрезать нос, обнаруженный в хлебе, что вызывает гнев супруги: «Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?..» (III, 50).

Поэтому поступки персонажей, продиктованные подлинной страстью (в случае Пискарева, решившего жениться на юной блуднице и перенести в действительность сон, где она «...была уже его женою» [III, 30]) или хотя бы стремлением завязать интрижку (в случае Пирогова, размышлявшего «об интрижке с хорошенькою немкою...» [III, 42], но оказавшегося в результате выпоротым), могут быть восприняты как «абсурдные парадоксы», которые «являются специфической чертой анекдотического жанра»⁵⁰.

Думая о своей «красавице» в сослагательном наклонении, Пискарев в отчаянии мечтает о ее превращении в прекрасное изображение: «Лучше бы ты вовсе не существовала! не жила в мире, а была бы создание вдохновенного художника!» (III, 29). Его статусу мечтателя как раз и соответствует подобное *создание*, в котором олицетворилась бы его мечта: «Я бы жил и дышал тобою, как прекраснейшею мечтою, и я бы был тогда счастлив» (III, 30). Только в виде такого *создания* «красавица» избавилась бы от раздражающей двойственности черт и приобрела искомый ангельский облик: «Я бы призывал тебя как ангела-хранителя пред сном и бдением, и тебя бы ждал я, когда бы случилось изобразить божественное и святое» (III, 30).

Журналист из «ходячей газеты» так рекламирует *необыкновенные таланты* Чарткова: «Теперь красавица может быть уверена, что она будет передана со всей грацией своей красоты воздушной, легкой, очаровательной, чудесной, подобной мотылькам, порхающим по весенним цветкам» (III, 98). Но это совсем иное изображение, нежели то, о котором мечтает Пискарев: *ходячий* признак «красавицы», уподобленной не ангелу, но мотыльку, становится здесь *ходячим* признаком самой «красоты».

Характеризуя женских персонажей, повествователь в «петербургских» повестях постоянно использует эпитет «легонький», наделяемый функцией семантического признака представительниц прекрасного пола: «Эта блондинка была легонькое, довольно интересное созданище» (III, 34); «...обратил внимание на легонькую даму, которая, как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными пальцами» (III, 57) и др.

Свойство быть *легонькой* уподобляет гоголевскую женщину столь же *легким* представителям как флоры («дам целый цветочный водопад сыпался по всему тротуару...» [III, 57]), метафорическую принадлежность к которой выдает невольное стремление оборачивать «свою головку к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу...» (III, 10), так и фауны, с которыми ее сближает способность *летать* и *порхать*: «улетающей вдали красавицы...» (III, 16); «незнакомка летела по лестнице...» (III, 19); «впорхнула в ворота...» (III, 36); «...порхнула далее в боковую дверь» (III, 37).

Л.В.Пумпянский, указывая на «давно замеченное странное место женщин» у Гоголя, находит в его произведениях «оскорбительное представление о женщине как красивом предмете, собственно говоря, отсутствие женщины...»⁵¹. Уточним только, что представление это принадлежит все же не автору, но разделяется персонажами, хотя опять-таки не всеми; Пискареву такое представление показалось бы оскорбительным для женщины. Но женщина в гоголевском мире и в самом деле легко превращается в *красивый предмет* (то есть отсутствует как *женщина*), особенно тогда, когда служит исключительно целью эротического интереса.

Это касается и изображения женщины; ср. реакцию квартального надзирателя в «Портрете»: «“Хе”, сказал он, тыкнув пальцем на один холст, где была изображена нагая женщина, “предмет того... игривый”» (III, 94). В той же повести дамы требуют от Чарткова, у которого они хотят писаться, «...чтобы на лицо можно было засмотреться, если даже не совершенно влюбиться» (III, 106). Но прежде всего речь идет о женщине, с которой сталкиваются и к которой выражают свое отношение персонажи-мужчины.

В «Невском проспекте» описываются *почтенные старики*, которые будут «так же, как молодые коллежские регистраторы, с тем, чтобы заглянуть под шляпку издали завиденной дамы...» (III, 15). Ковалева, называющего себя майором, после возвращения к нему носа видели «преследующего решительно всех хорошеньких дам...» (III, 75). Поприщин считает, что «наш брат чиновник» «...не уступит никакому офицеру: пройди какая-нибудь в шляпке, непременно зацепит» (III, 194). Налицо значимое присутствие женщины именно в качестве *красивого предмета*, метонимически замещающего «красавицу» и «божество».

В случае же Пискарева значимое отсутствие женщины (= «божества») мыслится как желаемое, равно как желаемым становится тождество «красавицы» ее изображению; только на картине *вдохновенного художника* она и может оставаться «божеством», тогда как в петербургской реальности ее ожидает судьба *красивого предмета*. Желание Пискарева находит параллель в рассуждении повествователя о красоте, которая «...только с одной непорочностью и чистотой сливается в наших мыслях» (III, 22). Такова красота женщины, но такова же и красота *создания вдохновенного художника*; ср. впечатление, произведенное на героя «Портрета» картиной, присланной из Италии: «Чистое, непорочное, прекрасное как невеста стояло пред ним произведение художника» (III, 111).

Сознание Пискарева и наяву, и во сне отражает *общие места* романтической литературы; «божество» оказывается синонимом «красавицы» как условного имени героини, не только обманывающей героя, но и побуждающей его погрузиться в *безумный сон*.

И говорю в тоске глубокой:
«Ужель обманут я жестокой?
Или всё, всё в безумном сне
Безумно чудилось мне?»⁵²

Правда, в отличие от гоголевской «красавицы», героиня Баратынского «...не прелестница, предлагающая любителям наслаждений “златом купленный восторг”, — это опасная очаровательница, неотразимая и недоступная»⁵³. Но как раз доступность *очаровательницы* представляет главную опасность для мечтателя Пискарёва, снижая и развенчивая идеальное представление о «красавице» и «божестве». Ср.: «Мистическая красавица мира чудовищно соединяется с безобразием речи и жестов живой красавицы на проспекте. Двоится в тексте самое слово — “красавица”, превращается в один из самых острых признаков той повсеместной гоголевской *омонимии мира*, которая этот мир отличает...»⁵⁴.

Метаморфоза происходит не только с «красавицей» (с «улицей», которая «красавица», и с «красавицей мира»), но и со словом «красавица»; сдвиг контекстов, в которые поставлено это слово, делает ясно различимыми иронические и пародийные его обертоны. Двоение слова выражает двоение образа, который перемещается из одного плана повествования в другой и обратно, парадоксально соединяя в себе не только «мистическую красавицу» и «красавицу» с Невского проспекта, но и *общее место* и его конкретную реализацию.

Той же логике *трансформизма*, не забывающей о сослагательности и условности, ставящих определенные пределы возможным переходам явлений одного порядка в противоположные⁵⁵, подчиняются у Гоголя и превращения женского, динамика которых непосредственно зависит от динамики превращений низкого и высокого, профанного и сакрального⁵⁶.

От пародийно-анекдотического модуса до модуса идеально-возвышенного — таков здесь диапазон существования женского; таковы здесь и полюсы этого существования (пародийно-анекдотический — идеально-возвышенный), между которыми и разворачивается в мире «петербургских» повестей игра смыслов, порождающая продуцируемый этим миром столь же двойственный, сколь и динамичный (в том числе и иллюзорно динамичный) в своих метаморфозах образ женщины и женской красоты, выражающий сущность женского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Розов В.А.* Традиционные типы малорусского театра XVII—XVIII вв. и юношеские повести Н.В.Гоголя // Памяти Н.В.Гоголя. Киев, 1911. С. 158—162.

² *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 76.

³ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1940. Т. 1. С. 114. Ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

⁴ Ср.: *Виноградова Л.Н.* Сексуальные связи человека с демоническими существами // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 209—210.

⁵ См.: *Звездин А.* Образ ведьмы у Гоголя: фольклорные истоки и средневековая христианская мистика (попытка реконструкции интертекста) // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 118—127.

⁶ *Амфитеатров А.* Женщины Гоголя (К 80-й годовщине кончины Гоголя) // Трудный Путь: Зарубежная Россия и Гоголь. М., 2002. С. 63.

⁷ Ср. проницательный анализ любовного испытания, выпавшего на долю романтически настроенного юнога Гоголя весной 1829 г.: «От неба, “божества” до преисподней — диапазон гоголевских переживаний. Гоголь жаждет красоты как божественного прорицания и боится как дьявольского искушения; возникает ощущение, что в самой красоте уже заключено гибельное семя. Действие ее как будто бы только идеальное и благотворное, а на самом деле разрушительное и злое. <...> Гоголь бежит от красавицы, но тем самым и от самого себя, от скрытых опасностей своей души, от разрушительных сил, которые способны в ней обнаружиться» (*Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809—1845. М., 2004. С. 166). Биографический контекст способен прояснить здесь и особенности гоголевской изобразительности.

⁸ Ср.: «“Вий” — самое эротическое из всех произведений Гоголя. И псарь Микита, и Хома околдованы “чарой”, они горят темным, гибельным огнем сладострастия. То, что они испытывают, не любовь, а дьявольское наваждение похоти» (*Мочульский К.В.* Духовный путь Гоголя // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 16).

⁹ Мотив связи гоголевских женщин с нечистой силой затрагивался в нашей статье: «Женщина влюблена в чорта» («дамская» тема в «Петербургских повестях» Гоголя) // Кормановские чтения. Ижевск, 1998. Вып. 3. С. 131—141. В предлагаемой статье интерпретация Гоголем образа женщины и женской темы рассматривается в более широком и универсальном для гоголевского мира аспекте метаморфоз женского.

¹⁰ *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. Спб., 1914. С. 84.

¹¹ См.: *Давидович М.Г.* Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века // Русский романтизм. Л., 1927. С. 91.

¹² Там же. С. 93—95.

¹³ *Лотман Ю.М.* Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры. 2-е изд. М., 2000. Т. 4. XVIII — начало XIX века. С. 216.

¹⁴ *Шевырев С.П.* Женщине // Поэты 1820—1830-х годов: В 2 т. 2-е изд. Л., 1972. Т. 2. С. 179.

¹⁵ *Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В.Гоголь.* Спб., 1994. С. 46.

¹⁶ См.: *Мочульский К.В.* Духовный путь Гоголя. С. 17.

¹⁷ *Маркович В.М.* Петербургские повести Н.В.Гоголя. Л., 1989. С. 134.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Бочаров С. «Красавица мира»: Женская красота у Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 18.

²⁰ Фаустов А.А. Мечта и истина в «Невском проспекте» // Филологические записки. Воронеж, 2002. Вып. 18. С. 34.

²¹ Там же.

²² Виротайнен М. Ранний Гоголь: катастрофизм сознания // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 11.

²³ Там же.

²⁴ Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 40.

²⁵ Иваницкий А.И. Гоголь: Морфология земли и власти. М., 2000. С. 40.

²⁶ С «одной и той же землей» связана и изменившаяся система датировок: «Например, слово “года” приняло китаизированную (ведь Испания есть Китай) форму “гдао”» (Корман Э. Зачем горят рукописи. Иерусалим, 2004. С. 15).

²⁷ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф — имя — культура // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6. С. 297.

²⁸ Происхождение от женщины и нечистого духа приписывалось «всяким уродам» (Орлов М.А. История сношений человека с дьяволом. М., 1992. [Репринт изд-я 1904 г.] С. 38). От связи с нечистым духом женщина могла родить «урода, калеку, с признаками нечистой силы или со сверхъестественными способностями...» (Виноградова Л.Н. Сексуальные связи человека с демоническими существами. С. 209).

²⁹ Ковшова М.Л. Концепт судьбы. Фольклор и фразеология // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 141. О понимании встречи как проявлении судьбы и о восприятии встречи с женщиной как опасном и несущем невезение контакте см.: Плотникова А.А. Встреча // Славянская мифология: Энцикл. словарь. 2-е изд., испр. и доп. М., 2002. С. 95—96.

³⁰ См.: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 22.

³¹ См. Невская Л.Г. Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде // Структура текста. М., 1980. С. 230.

³² Там же. С. 231.

³³ Там же. О приобретении «гостем» в погребальном обряде значения «чужой» и о многозначной семантике здесь «чужого», служащего воплощением «самой смерти» и выступающего в то же время как «...божественный “чужой” — как посланец в загробный мир *дедов*» см.: Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 136.

³⁴ Ср. в «Евгении Онегине»: «...осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо несуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений» (Бочаров С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 21).

³⁵ Виротайнен М.Н. Пушкинский «возможный сюжет» и виртуальная реальность // Виротайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 473.

³⁶ Там же. С. 476.

³⁷ Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 128. В волшебной сказке «...люди могут оказаться признаком какого-либо другого персонажа» (Там же. С. 127).

³⁸ «По словнице: “Плясать — беса тешить”» (Русский демонологический словарь / Авт.-сост. Т.А.Новичкова. СПб., 1995. С. 602). В церковных поучениях женская пляска признавалась «душегубительным грехом» (Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994. [Репринт изд-я 1865—1869 гг.] Т. 1. С. 345).

³⁹ Мосалева Г.В. Особенности повествования: от Пушкина к Лескову. Ижевск; Екатеринбург, 1999. С. 205.

⁴⁰ Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 46.

⁴¹ См.: Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Т. 22. С. 9—11.

⁴² Известны «...сладолюбивые наклонности всей бесовской породы», проявляющиеся «...в характере людских искушений, потому что бесы всего охотнее искушают людей именно в этом направлении» (Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 23).

⁴³ Ср.: Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000. С. 231, 241.

⁴⁴ Подвиг рыцаря, согласно этой модели, «...должен состоять в освобождении или спасении дамы от грозящей ей ужасной опасности» (Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Пер. с нидерл. М., 1989. С. 82).

⁴⁵ Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1. С. 214.

⁴⁶ См.: Аверинцев С.С. Бесы // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. 2-е изд. М., 1987. Т. 1. С. 169—170.

⁴⁷ Никифоров А.И. Эротика в великорусской народной сказке // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 512.

⁴⁸ Ср.: «...жанр эротической сказки очень близок к анекдоту» (Там же).

⁴⁹ Мелетинский Е.М. Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров // Жанры словесного текста. Анекдот. Таллин, 1989. С. 62.

⁵⁰ Там же. С. 73.

⁵¹ Пумпянский Л.В. Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 283.

⁵² Баратынский Е.А. Я безрассуден — и не диво! // Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 113.

⁵³ Вацуро В.Э. С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской эпохи. М., 1989. С. 195. См. о мотиве опасности чар красавицы у Баратынского: Фаустов А.А. Роковые красавицы // Фаустов А.А. Герменевтика личности в творчестве А.С.Пушкина (две главы). Воронеж, 2003. С. 40.

⁵⁴ Бочаров С. «Красавица мира». С. 19.

⁵⁵ Гоголю был, безусловно, чужд возобладавший в иную уже эпоху «...принцип тотального трансформизма, не стесненного никакой сослагательностью или условностью» (Виролайнен М.Н. Пушкинский «возможный сюжет» и виртуальная реальность. С. 477).

⁵⁶ См., напр., как «...динамика превращений света в мире Гоголя вбирает в себя динамику превращений самой красоты» (Бочаров С. «Красавица мира». С. 27).

О.Б.Улыбина

«ДЬЯВОЛЬСКОЕ» И «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ» В ПОВЕСТИ Н.В.ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»



Знаменитая «петербургская повесть» Гоголя «Шинель» по-прежнему остается загадочной для многих читателей и исследователей. В ней чувствуется потаенный, скрытый и, вместе с тем, глубочайший смысл. Этот смысл очень хорошо почувствовал Герцен, который назвал эту маленькую повесть «колоссальным произведением»*.

Традиционная трактовка идейного содержания «Шинели» все-таки не охватывает всей сути гениального произведения Гоголя, его внутреннего драматизма. Название повести символично. Узловым значением ее заглавия является указание на служебную семантику. Кроме того, оно подчеркивает мертвенность Петербурга, в котором вещи живут отдельно от людей и дольше их. Старая шинель Акакия Акакиевича «досталась» кому-то после его смерти, т. е. продолжила свое существование. Новая шинель не просто живет своей жизнью. Она «рождается» на свет, не случайно Петрович принес ее рано утром Башмачкину. Причем, «рождается» фантастическим образом, сложно и болезненно, если вспомнить о том, сколько жизненных бедствий пришлось преодолеть главному герою, чтобы она «родилась».

Портной Петрович вынимает ее из «носового платка»**, который он затем употребил для нужд. Эта деталь опять-таки не случайна, так как гоголевскому герою затем придется «оплакивать» в полном смысле слова свою шинель. Но эта деталь не вызывает, впрочем, у читателя особого удивления, так как он заранее предчувствует «фантастичность» появления на свет шинели Башмачкина. Это «чудесное» рождение «Шинели» дается как бы параллельно трудному рождению героя в начале повести.

Возникает парадоксальная ситуация: шинель все более и более «разрастается», занимая все «большую площадь повествования»***, как бы увеличивается в размерах, как и сам «призрак» Акакия Акакиевича в финале

* Герцен А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1955. Т. 8. С. 228.

** Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 2. С. 135. Здесь и далее цитаты даются по этому изданию, в скобках указаны том и страница.

*** Добин Е. Гоголь. Искусство детали // Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 342.

произведения, но чудесная вера в то, что она могла «родиться» из носового платка, удерживается в сознании читателя.

Возможно, что само имя героя восходит к имени одного из сорока мучеников Севастийских, замерзших в Ледяном Озере за веру Христа («Сказание о сорока мучениках Севастийских»). Причем, память святым мученикам празднуется 22 марта по церковному календарю. Акакий Акакиевич же родился «против ночи» на 23 марта (II, 122). Сам автор называет своего героя «сущим мучеником четырнадцатого класса» (II, 123).

Образ Акакия Акакиевича постепенно развивается, а его идейное содержание становится все более значительным и глубоким. Сначала перед нами частное лицо, маленький человек, с самыми заурядными житейскими планами и мечтами. Он труженик, и лишь честный труд может стать опорой его личного достоинства и независимости.

В начале повести Акакий Акакиевич не задается вопросом: почему судьба обрекла его на трудную и безотрадную жизнь? Эта мысль возникает в его сознании только после кражи шинели.

Известно, что один из современных исследователей Гоголя М. Вайскопф отметил, что имя героя включает в себя «несколько компонентов: семантику смирения, незлобивости и экзистенциальный вопрос «как?», а также фекальную семантику»*. Башмак, обувь — самый грязный и ближе всего расположенный к земле предмет одежды. Но, с другой точки зрения, само имя героя заключает не только «прозаическое» и «низкое», автор подчеркивает присутствие «святости» в нем. Он мученик, «святой», «страстотерпец». Может быть, именно поэтому герой «воскреснет» в финале повести, правда, появившись в виде призрака. А затем «воскреснет» и его шинель, которую он стащит со «значительного лица». И это будет ее «второе» рождение. Символично, что «воскресение» наступает спустя некоторое время после его смерти.

Акакий Акакиевич вдвойне мученик, так как сознательно отрекся от всех житейских благ и смиренно принял свою участь (жизнь в одиночестве, постоянная нехватка денег, издевательства сослуживцев). И, наконец, жертвенное приношение судьбе: он научился голодать по вечерам. Акакий Акакиевич живет, таким образом, не «для живота», он «Бога помнит». И живет он по христианской заповеди, которая изложена в Евангелии: «И сказал им: никого не обижайте, не клеветайте и довольствуйтесь своим жалованьем» (Лк. 3, 14). Разве это уже не смирение, которое могло бы привести его к Богу? Известно, что для того, чтобы «обрести смирение, надо потерять все». Гоголевскому герою и терять-то, в принципе, нечего. Он изначально потерял уже все.

* *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 276.

Чудесное «рождение» новой шинели лишь продлило на какое-то время горестное существование героя, хотя жизнь его была уже мертва (описание, например, скудной жизни его, как «механическое» продление его существования).

В «Шинели» Гоголь делает попытку осмыслить миссию человека на земле, путь к спасению души через усердную службу на своем месте. Акакий Акакиевич ведет, в целом, праведный образ жизни, он честно работает, живет на свое маленькое жалование, но, самое главное, он не восстает против судьбы. Является ли герой Гоголя праведником в истинном смысле этого слова? Ведь с точки зрения христианской человек должен довольствоваться «малым» и не роптать на Бога. Смирение, терпение и кротость — это именно те черты, которые должны быть присущи христианину. И возникает еще следующий вопрос: является ли созданная Петровичем шинель «кумиром», «идолом» для Акакия Акакиевича?

Ведь гоголевского героя не один раз обвиняли именно в этом грехе. Здесь опять-таки надо обратиться к тексту и вспомнить о том, что портной Петрович вынул только что сшитую шинель из «носового платка». Возможно, сам автор хотел сказать, что «кумир» и «идол» Акакия Акакиевича слишком прозаичен, как прозаично и само название повести. И все-таки нет сомнения, что Башмачкин — трагический герой. Реальность и фантастика переплетаются в сюжете повести. Само название «шинель» становится ключевым и опорным в художественной структуре повести.

Трагедия Акакия Акакиевича — трагедия обманутого человека, которому так мало надо было от жизни и у которого похитили самое главное — веру в добро и справедливость. Почему же наказан Башмачкин, почему он погибнет в неравной борьбе со злом, почему он не в состоянии противостоять трагическому року, обрушившемуся на него со всей силой в тот злополучный, роковой день, когда мечта его наконец сбылась? Ответа на этот вопрос нет и быть не может, точно так же, как мы, например, не можем ответить на вопрос: почему гибнет поручик Вулич в «Фаталисте» Лермонтова? Очевидно, волею рока, судьбы герой оказывается вовлеченным в трагические обстоятельства. Ведь еще в древнегреческих трагедиях рок, как «дамоклов меч», опускается на героев, от него нет спасения. Он попадает в некий замкнутый круг, из которого можно выйти не иначе, как только разорвав его. Но этот «разрыв» сопряжен с гибелью героя.

«Значительное лицо» в повести Гоголя, лишенное «человеческого лица», виновное в гибели героя, процветает, а умирать приходится несчастному Башмачкину, которого наконец-то посетил «светлый гость в виде шинели» (II, 147).

Виновен ли Акакий Акакиевич и в чем его вина? Известно, что рок начинает безжалостно карать человека, когда он отступает от Бога. Отступает ли герой от христианских начал? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. С одной стороны, «шинель» сделалась его «кумиром», «идолом». Но «идол» не может быть «светлым», так как свет идет больше от Бога. Вот что пишет сам автор по этому поводу: «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное... перед самым концом жизни... мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира» (II, 147).

Но справедливость так и не восторжествовала, шинель не была возвращена ее владельцу, оставшись для него мечтой, химерой, неосуществимым желанием. Для Акакия Акакиевича, униженного насилием, которое стало законом современной ему жизни, смерть предпочтительнее хаоса реальной жизни. В принципе читатель даже не удивляется, почему не стало Акакия Акакиевича. Страх перед жизнью для героя сильнее страха смерти.

Таинственное «исчезновение» Акакия Акакиевича — это для автора тоже «загадка», и «таких загадок полон мир». За что наказан Башмачкин? Только ли это «знак» искушения, или это «знак» Провидения, Промысла Божия, о котором никто не может знать, кроме Бога? Гоголь ничего не говорит об отношении Башмачкина к Богу, к вере. Но разве присущие его герою смирение, кротость и незлобивость не являются ответом на этот вопрос?

Да и сам призрак появляется только потому, что автор не может примириться с мыслью, что его герой мог так бесследно уйти из жизни. Ведь Акакий Акакиевич в финале повести растоптан, раздавлен, уничтожен. Возможно, что «шинель» является воплощением счастья, мечты для человека, которые даются ему лишь на время.

В первой части повести подчеркнуто земное, тяжелое, «несветоносное» существование Акакия Акакиевича: «Ел <...> с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору» (II, 125). Свечей зажигал он редко, когда только переписывал бумаги.

С появлением новой шинели «оживает» и душа героя, появляется свет, надежда на его спасение. Он существовал до «рождения» шинели чисто механически, душа его не оживала, она была мертва. Гоголь — во многом писатель-импрессионист, поэтому бытовой, социальный уровень его произведений нельзя считать основным. Возможно, смерть для героя была в какой-то мере спасением, ведь неизвестно, что стало бы с Акакием Акакиевичем, когда он износит свою новую шинель? Может быть, он подвергся бы искушениям еще более тяжким, ведь впереди его ждали одиночество и

старость. И как бы ни был абсурден и жесток мир, Божий Промысел не может быть нелогичным и абсурдным. Очевидно, человек не может быть счастливым в этом земном мире, так как момент истинного счастья для него сопряжен с гибелью.

Преподобный Иоанн Кронштадтский писал: «Отчего мы беспокоимся, терзаемся, не получивши ожидаемого или потерявши какое-либо сокровище? Оттого что ожидаемое, равно как и потерянное сокровище, было кумиром нашего сердца, оттого что сердце наше отступает от Господа...»*.

Но отступает ли гоголевский герой от Бога? Он терпеливо переносит все оскорбления и насмешки сослуживцев, безропотно принижает свою участь одинокого человека, обиженного судьбой. Он голодает по вечерам, причем делает это все без малейшего ропота. И вот в жизнь Акакия Акакиевича, которая была слишком серой, будничной и повседневной, входит нечто грозное и таинственное. Но, когда наступает смерть бедного чиновника, душа его вдруг переходит в другую крайность. Она неожиданно воскресает. Иначе откуда же появляется призрак Акакия Акакиевича, заполняющий полнеба и грозящий кулаком своим обидчикам?

«Механизм действия иррациональных сил непостижим для человека, знать его он не может, а может лишь «смутно чувствовать». Это очень хорошо ощутил Акакий Акакиевич, когда он, «отчаянный, не устаяя кричать, пустился бежать через площадь прямо к будке...» (II, 140). Судьба выбрала себе еще одну жертву. Но после смерти «жертва» мстит самой Судьбе, когда срывает шинели со всех лиц подряд.

Шинель Акакия Акакиевича «рождается» тоже фантастично. Сам автор не раз подчеркивает «странное» происхождение шинели. В ней как бы изначально «заложено» мистическое начало. Ведь именно шинель привела героя к гибели. Петрович, который сшил ее, живет на «четвертом этаже по черной лестнице». У него «кривой глаз» и «рябизна» по всему лицу. Несмотря на подчеркнуто обыкновенные черты Петровича, есть в нем и нечто необыкновенное, фантастическое, чертовское. У него «круглая табакерка» с портретом какого-то генерала, в котором, несомненно, предугадывается «значительное лицо», явившееся прямым виновником смерти Акакия Акакиевича. И здесь, на табакерке, генерал совершенно обезличен, у него «заклеенное бумажкой лицо». Как только Петрович узнал, зачем пришел Акакий Акакиевич второй раз, его как будто «черт толкнул». За Петровичем «водилась блажь заломить вдруг чорт знает какую непомерную цену» (II, 133).

Шинель остается мечтой для Акакия Акакиевича, его «вечной идеей». Шинель для него — это синоним недостижимого счастья. Он не может быть

* *Иоанн Кронштадтский*. *Моя жизнь во Христе*. М.: Центр Благо, 1999. С. 273.

счастлив без шинели, это его «мечта», которую ему, как Смердякову в романе Достоевского, «показали», подразнили и надолго убрали — навсегда.

И, естественно, самым неразрешимым вопросом в повести является следующий: достоин ли гоголевский герой после смерти Царства Божия как безгрешная душа, ведь он прошел через страдания и муки. И помогла ему в этом «злополучная» шинель. И «если трудно богатому войти в Царство небесное», то бедный Акакий Акакиевич, очевидно, все-таки достоин его.

Только как быть с «призраком», «тенью» его души? В финале повести бессмертная душа Акакия Акакиевича «бегает по улицам», срывает чужие шинели, грозит и даже «чихает».

Гоголь приводит в соприкосновение высокое и трансцендентальное с прозаическим и повседневным. В конце концов он создает «такую глубокую ситуацию, которую до конца не исчерпать словами, никакими разборами»*.

Не случайно, что действие повести происходит в Петербурге, которому, согласно пророчеству, «быть пусту». Это город, в котором «воскресают» мертвецы и взывают к отмщению.

Несчастный Акакий Акакиевич после смерти ничего не оставил. Все его наследство — это «пучок гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот» (II, 146).

Старая, злополучная шинель Акакия Акакиевича опять возвращается к нему, только после его смерти. А «новая» шинель остается мечтой. Не случайно, находясь в нервной горячке, он «заказывал <...> сделать шинель с какими-то западнями для воров» (II, 146).

Петербург — фантастический город. В нем летают призраки, шинели вынимают из «носовых платков», а «бумажные генералы на табакерках вдруг оживают» и начинают «душить» маленьких чиновников только за то, что те посмели родиться на свет.

Повесть Гоголя «Шинель» — повесть о равнодушии к человеку в мире, в котором господствуют дьявольские силы. С потерей шинели разрушаются границы между внутренним и внешним пространством, герой «погружается» в хаос окружающего мира. В пустынной, мертвенной обстановке Петербурга утрата шинели и гибель героя оказываются закономерными. И только в мире высшем, Божественном, Акакий Акакиевич, «воскреснув», властвует над миром зла, равнодушия и насилия, где торжествует принцип всеобщего пожирания, где царит борьба за существование и где срывают с бедных чиновников шинели.

* Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 80.

Так вместо смерти Акакий Акакиевич получает бессмертие и «жизнь бесконечную». Именно там, в высшем мире, он свободен и неуязвим. Чудесное «воскрешение» Акакия Акакиевича заставляет вспомнить следующие строки: «Грядет час и ныне есть, егда мертвые услышат глас Сына Божия и, услышавши, оживут» (Ин. 5, 25).

«Призрак» Башмачкина, справедливо наказав своих обидчиков, растворяется в небытии, «уходит» под Обухов мост, при этом все больше и больше возрастая в своих размерах. И показывая при этом «такой кулак, какого и у живых не найдешь» (II, 151).

Теперь над миром «значительных лиц» властвует он сам, через свое чудесное «воскрешение» получая власть над ними. И эта власть не случайна, ибо христианская мудрость гласит, что блажен тот, «кто назидает ближнего правдой и не уязвил совести своей и не обольстил души своей: он будет возвеличен Господом».

О.И.Матвеева

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОДЕРЖАНИИ ТРЕХ ПИСЕМ Н.В.СТАНКЕВИЧА



Начало изучению наследия Н.В.Станкевича, его творческого пути и деятельности в сер. XIX в. было положено Н.Г.Фроловым, продолжением стало исследование П.В.Анненкова «Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография» (1857)¹. Следующее издание будет предпринято в 1914 г. («Переписка Н.В.Станкевича. 1830—1840 гг.», под ред. А.Н.Станкевича²). Хотя одним из главных источников, питавших труды о Н.В.Станкевиче, была его переписка, сама она не становилась предметом изучения.

Отдельную незаурядную личность современники и потомки воспринимают и оценивают как живое воплощение внутренних возможностей, присущих целому поколению. Полноту внутреннего отзвона на опыт и запросы современности можно найти в реально живущем человеке, подвергнув

анализу его жизненный путь и свидетельства его духовной жизни, как поступил А.Н.Радищев, когда писал о Ф.В.Ушакове.

Анненков отсылает не к литературному произведению и не к документальному повествованию, а к письмам. Именно переписка, а не сопутствующее ей биографическое повествование делает утверждения Анненкова неотразимо убедительными. Так понял Анненкова Н.А.Добролюбов, который, исходя из писем Станкевича, размышляет об их авторе точно так же, как размышлял о литературных героях. Статья Добролюбова убеждает, что письма Н.В.Станкевича, ничем не дополненные, а только собранные и выстроенные хронологически, могут быть восприняты, исследованы и оценены как *факт литературы*. К такому пониманию подводит Добролюбова метод реальной критики. Переписка Н.В.Станкевича объединяет в книге П.В.Анненкова два смысловых пласта. Первый — самовоплощение Станкевича, второй — опосредованный, связанный с творческим замыслом Анненкова. Публикатор сделал собрание писем целостным документом, а главное — придал ему статус литературного факта. Последнее подтверждается не только статьей Н.А.Добролюбова. Так, Л.Н.Толстой воспринял книгу П.В.Анненкова «Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография» как «исповедь» человека 1830-х годов (см. письмо Л.Н.Толстого к Б.Н.Чичерину от 21—23 августа 1858 года, написанное из Ясной Поляны).

Не будучи сверстником Н.В.Станкевича, Л.Н.Толстой ощутил ту потребность в исповеди, которую обостренно осознавала дворянская интеллигенция 1830—40-х годов и которая ослабела к 1850—60-м. Он воспринял высказанное в исповеди как программу. Чтение ее вызвало у Толстого ощущение неразумности всего существующего; чувство боли «за человека, которого он никогда не видел». Толстой почувствовал в нем собеседника из другой эпохи, сходным образом ставившего те же вопросы, что в течение всей своей жизни ставил сам Л.Н.Толстой.

Переписка Н.В.Станкевича очерчивает вопросы, порожденные эпохой. Непосредственным предметом нашего внимания будут три письма, адресованные другу Станкевича Я.М.Неверову: первое — из Москвы от 2 января 1834 г., второе — из Острогжска, отправленное 2 января 1835 г., и третье письмо — от 1 января 1836 г. из с. Удеревка, благоприобретенного имения отца Н.В.Станкевича. Они составляют одно целое в художественном содержании «Переписки» уже потому, что все три навеяны встречей Нового года, что определяет свои возможности для развития литературного сюжета в эпистолярии.

В 1834 году Станкевич встречает Новый год на балу у Озеровых³, определяя характер бала: «ни скучно, ни весело». Знакомые лица (Станкевич

перечисляет: Полторацкие⁴, Простасовы⁵, далее княгиня Шаликова⁶ и др.) в 12 часов ночи преобразились в маскарадные личины. Душевное состояние Станкевича определяется тем, что он ждал приезда Неверова на встречу Нового года, но мечты его не осуществились: «едва подышал я **тлетворным воздухом** собрания, едва взгляделся в **ничтожные лица** посетительниц и в **петушиные** физиономии посетителей, — мечта моя погибла» (1857; 79) (выделено нами. — *О.М.*).

Описывая бал, Станкевич связывает мотив разлуки с воспоминанием о том, что было свято в юности и осталось только прекрасной мечтой: «В полночь пробил барабан <...> Прежде это мгновение было как-то священнее — нет! Оно было *освящено*» (1914; 275) (курсив Станкевича. — *О.М.*). (Ситуация одиночества как типологическая: романтический герой на маскараде — разовьется в литературе 1840-х годов, например, в драме М.Ю.Лермонтова «Маскарад»).

Новый 1835-й год Станкевич встречает у себя в имении. Меняется стилистика письма. Станкевич предстает как хозяин усадьбы, хозяин, у которого балы не хуже столичных, есть и театр. Письмо, отправленное из Острогожска, исполнено чувства радости и удовольствия: «Как шумно, как весело встретили мы эту частичку вечности, которая называется 1835 годом!» (1914; 306).

«Частичка вечности» в письме отзывается пятью ночами, обнаруживающими неожиданные для человека возможности: «пели, плясали, пили, играли театр и все это в дружеском, многочисленном обществе, где не было ни одного чужого» (*там же*).

Пляска (а не танец на балу) характерна для дружеского деревенского общества. Позднее та же энергия «почвы» как истинной жизни высвобождается в пляске Наташи Ростовской с дядюшкой:

Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, — эта графинечка <...> Но дух и приемы эти были те самые неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка <...> Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и в бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке⁷.

В письмах Станкевича есть размышления об истинном и «истинности жизни», что, видимо, и оказалось созвучным Л.Н.Толстому.

В данном письме Станкевич открывает свои пути постижения истинного в дружеском обществе, объединившем хозяина и гостей. Неожиданный приезд братьев из Москвы добавил разнообразия в «свою» почву.

Особого внимания заслуживает сюжет с проезжающим мимо усадьбы артиллерийским полковником, который здесь «не был семь лет и задер-

жался на пять суток» (его приняли как друга, а он и не ожидал, что узнают его) (1957; 119). «Своя» почва привлекает не только «своих» по роду, но того, кто не забыт здесь за семь лет и остался на пять суток — «неузнанный» гость. Статус «гостя» обозначал ряд социальных позиций, отношений и практик (праздничная гостьба, постой, возвращение и проводы), фактически — процесс перехода между дорогой и домом, позициями своего и чужого⁸.

Вообще, оппозиция «свой» — «чужой» и преодоление «чужого», становящегося своим, — такова тема писем Станкевича из-за границы. Но в данном письме раскрываются новые возможности и рассказать о том, как путешественник становится гостем, попадает в «чужую» среду и осваивается как друг.

«Своя» почва осваивается и путешественником — артиллерийским полковником. Тема странствующего офицера в литературе появится несколько позднее, например, в романе «Герой нашего времени».

В письмах сказывается и фольклорная традиция. Встреча Нового года в с. Удеревка сопровождается «гаданием, наводили зеркало на месяц, бросали башмаки за ворота» (*там же*). Об этой живой истинной жизни пишет Станкевич и в 1835-м, и в 1836-м годах. Станкевич описывает бытовую сторону деревенской жизни, но описывает поэтически: «...несмотря на резкий ветер, морозную ночь, мы и гадали: девицы выходили в шубенках, наводили зеркало на месяц и бросали башмаки за ворота, причем я обязанностью считал греть такие ножки, которые удобнее могли поместиться в руке моей» (*там же*). (Вспомним «маленькие ножки»⁹, вошедшие в литературу с легкой руки А.С.Пушкина¹⁰.)

О мотиве святочных гаданий в переписке Н.В.Станкевича можно говорить отдельно. Он обыгрывается в письме от 2 января 1835 года, а найдет применение в научных работах Ф.И.Буслаева «Народный эпос и мифология» и в работе М.Забылина «Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия». По мнению Ф.И.Буслаева,

слово *гадать* у нас значит собственно думать; в малорусской поэзии думать, в обычном тавтологическом выражении: думает-гадает (думает-гадает) <...> Наши предки чувствовали в слове «гадать» соединение двух понятий: мыслить и говорить, что очевидно из толкования неудобь — познаваемым речам, в котором, между прочим, объясняется: «гадание — съкровен глагол», то есть сокровенное слово, не только мысль вообще, но и таинственное изречение...¹¹.

Ср. также о смысле гаданий и этимологии слова в сборнике М.Забылина:

В состав святочных обрядов входит гадание, где по каким-либо особенным знакам искусственным или естественным стараются предугадать человеческий жребий, свое будущее. <...> ...гадание осталось в народе, как сила привычки по праву дав-

ности, как народная забава. <...> Само слово «гадание» сродно с еврейским словом Gad Bad — так называлась богиня счастья, а по другим, от санскритского Gad — наследовать, по третьим — Gadam — испытывать.

Само же гадание в древности было служение богине Гаде (фортуны, богине счастья)¹².

В переписке Станкевич упоминает о бросании за ворота башмаков. В своей книге М. Забылин пояснит: «Девушки снимают с левой ноги башмаки и кидают их за ворота, наблюдая при этом, куда башмак ляжет носком. Куда ляжет носком, в ту сторону будет отдана кидающая; когда же башмак ляжет носком к воротам, из которого выкинут башмак, то девушке в этот год жить дома и не выходить замуж»¹³.

В усадьбе Станкевичей нередко «играли театр», общество было самое разнообразное. В 1835 году играли «Хлопотуна», «Дом сумасшедших», «Мельника», «...переряжались черт знает как, горланили, плясали, а после ужина вели отрадные бурлацкие беседы. Чтобы не упустить ни одного **оттенка деревенской** жизни (выделено нами. — *О.М.*), чтобы не потерять никакой **поэтической** стороны ее, [мы] гадали... <...> Treibt der Champagner! Из Моцарта — вот тебе выражение всей этой жизни» (1857; 119). В душе Станкевича происходит усвоение своей почвы и «чужой» музыки, причем музыка лечит апатию: «...я не знал, что ночь, что покой; я понимал лучше эту божественную музыку; стихи, которые и прежде мне нравились, вертелись теперь у меня на языке и, по одному, невольно делались девизами» (*там же*).

Следующий, 1836, год Станкевич встретил в с. Удеревка. Письмо Я.М. Неверову привлекает первыми воспоминаниями детства. Поздравляя с Новым годом и желая счастья, «разумеется — нового; всякое будет ново!» (1857; 163), Станкевич пишет: «Я живо помню **одну минуту** из моего детства, когда я ехал в уездное училище в классы и тревожился, что в 1836 году будет светопреставление: так уверял меня один приказчик, читающий Штиллинга»; для ученика уездного училища тогда приказчик был чуть ли не самим Штиллингом. «Я рассчитывал, что мне тогда будет 22 года, и утешал себя мыслью, что до этого далеко. В самом деле! **Расстояние** в 12 лет казалось мне **вечностью** — и вот наступил 36 год, свет не преставился, но многое **переставилось** в нем » (1857; 164) (выделено нами. — *О.М.*).

Каламбур Станкевича по поводу «светопреставления» и «переставления» в его жизни имеет принципиальную основу: он помнит «одну минуту» из детства. 12 лет — уже «вечность». Время измеряется пространством. Каламбур вообще характерен для его писем (В.И. Красову и многим другим).

Суть же каламбура Станкевич объясняет так: «...с тех пор как я был *учеником* уездного училища, до той поры, когда велением судьбы сделался

его почетным *смотрителем*». Станкевич приводит один из примеров того, что «переставилось в свете, в его жизни».

Изменился тон письма: «По обычаю всей просвященной Европы, я начал Новый год глупостями: в 12 часов, перереяженные, с музыкой, мы вступили в гостиную; я отличился в костюме старухи. Сегодня мы играем водевили: “Кеттли” и “Усы”¹⁴. Из этого ты можешь видеть, что я очень весел» (1857; 164).

Несмотря на внешнюю веселость, Станкевича тревожит, что «поездка в деревню сделала перерыв в занятиях и [я] очень много *теряю времени*» (*там же*). Ранее в Удережке таких тревог не было, он весь отдавался «деревенской свободе». Сейчас же, сомневающийся, рефлексирующий, он уже не чувствует опоры в «своей» почве — Москва и Петербург манят его.

Тон этого фрагмента письма — тревожный, Станкевич «даже сомневается» в том, сможет ли поехать в Петербург, так как трудно достать отпуск на две недели и, главное, — «надобно учиться по-гречески и по-латыни» (*там же*). Столица становится теперь для Станкевича почвой, которую можно «освоить». И в последующем письме к Я.М.Неверову проявляется некое содружество столицы и провинции.

1836 год раскрывается под знаком еще не сформированного, но старающегося сформироваться «почвенничества». Станкевич, как и его современник М.А.Бакунин, открывает новые мосты на своей же территории. Пример тому — письмо М.А.Бакунина к Станкевичу от 10 декабря 1835 года из Тверской губернии. М.А.Бакунин сообщает: «Я две недели молчал <...> я путешествовал по России, ты улыбнешься при этой громкой фразе, но рассуди хорошенько и ты увидишь, что проехать Бежецкой и Корчевской уезды Тверской губернии, все равно, что проехать всю Россию. Разнообразие только в материальности — в духовном же отношении большой разницы быть не может. Недостаток жизни общий знаменатель, числители только различны»¹⁵ (в авторской пунктуации. — *Ред.*).

В письме М.Бакунина можно увидеть зарождение того отношения к действительности, которым наделен герой ряда русских литературных путешествий. Путешественник старается не порвать связей с почвой, на которой он вырос. В Удережке постигается «истинная» жизнь так же, как позже в «Воине и мире». И Станкевич, освоив почву в деревне, хочет освоить столицу, чтобы малоизвестное стало дружественным.

Н.В.Станкевич встречает Новый год в 1834, 1835, 1836 годах. Каждая встреча сопровождается его размышлениями о времени и вечности, о жизни и игре. Новый год — это для него выяснение истинных ценностей, что на балу у Озерова, что у себя в имении.

Если 1834 год — это маскарад, «петушиные лица», которые не могут привлечь Станкевича, то 1835 год — соединение со своею «почвой», с родными и деревенской свободой, которых не хватало в Москве.

А 1836 год — соединение столицы и провинции. Душой Станкевич и в столице, и в селе Удеревка, в «почве», где черпает он свои идеи.

«Почвенничество» возникает как определенная тенденция в общественном и личном сознании, как комплекс явлений, принадлежащий художественному творчеству и общественно-политическому учению, как направление общественной мысли и общественной деятельности. И сам процесс его возникновения мы стремились показать, рассматривая три письма Н.В.Станкевича как единый текст.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ *Анненков П.В.* Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография. М., 1857. Далее в тексте указаны год издания и страница.

² Переписка Н.В.Станкевича. 1830—1840 гг. / Под ред. А.И.Станкевича. М., 1914. Далее в тексте указаны год издания и страница.

³ Озеровы — дворянский род.

⁴ Полторацкие — кн. Полторацкие были в родстве с Бакуниными.

⁵ Протасовы — графский и дворянский род.

⁶ Кн. Н.П.Шаликова писала под псевдонимом Е.Нарышкина.

⁷ *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 5. С. 272.

⁸ *Щепанская Т.Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX—XX вв. М.: Индрик, 2003. С. 358.

⁹ *Томашевский Б.В.* Маленькая ножка // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38—39. С. 76—78.

¹⁰ *Пушкин А.С.* Собр.соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 4. С. 17.

¹¹ *Буслаев Ф.И.* Народный эпос и мифология: Классика литературной науки. М.: Высш. шк., 2003. С. 21.

¹² *Забылин М.* Русский народ, его обряды, обычаи, предания, суеверия и поэзия. М., 1880. С. 13—14.

¹³ *Там же.* С. 18.

¹⁴ Цит. по: *Гозенпуд А.А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: Очерк. Л., 1959. С. 598—599. Образ офицера-бретера является основным забавным в водевиле Д.Т.Ленского «Усы»; «Кеттли» (использованы мелодии «Фрейщюц» Вебера).

¹⁵ *Пирумова Н.М. и др.* Два письма М.А.Бакунина Н.В.Станкевичу // Записки отдела рукописей. М., 1983. С. 143.

Ю.А.Сергеева

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ КОНТЕКСТ В РОМАНЕ И.А.ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»



Все больше современных исследователей утверждают, что религия играет важную роль в творчестве И.А.Гончарова. Разделяя христианство как веру и христианство как культуру, можно утверждать, что в творчестве писателя православие становится неотъемлемой частью русской истории, ее духовной основой. Православный контекст его романной трилогии несомненен, но это контекст не вероисповедания автора, а русской культуры. Среди источников творчества И.А.Гончарова, нередко называют Евангелие. По убеждению Ю.М.Алексеевой, семейный «Летописец», хранящийся в музее И.А.Гончарова, показывает, что в роду Гончарова были старообрядцы. Детская вера писателя возникла и крепла в той атмосфере, которая окружает в его романах самые «сердечные» *женские образы*: матери Александра Адуева, Агафьи Матвеевны, Бабушки и др.*. Главные героини Гончарова ориентированы на христианскую традицию женского милосердия и самопожертвования. В этом прежде всего и заключается притягательная сила женских образов. Рядом с образом Татьяны Марковны (Бабушки) Гончаров ставит вереницу поистине святых женщин, «великих страдалец». Но его размышления более всего предопределил известный ответ Христа Марфе:

Марфа же заботилась о большом угощении, и, подошедши, сказала: Господи! или тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом. А одно только нужно. Мария же избрала благу часть, которая не отнимется у нее (Лк. 10: 40—42).

Определяя роль женщины в семье и обществе и описывая отношение своих современниц к их обязанностям и к новым идеям, таким, как свобода чувств и равноправие, И.А.Гончаров использовал евангельские образы и не боялся истолковать их по-своему.

В «Обрыве» писатель представляет двух сестер, напоминающих библейские образы даже номинативно (ср.: Марфинька и Вера). Эти героини

* Желнова И.Л. Художественная феноменология изображения эмоциональной жизни героев в романе И.А.Гончарова «Обрыв»: Дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2004. С. 43.

часто со- и противопоставляются в романе. Так, брат Райский видит в одной сестре, Вере, «неуловимое создание», она — противоположность Марфиньки: та «луч, тепло и свет» — Вера «мерцание и тайна, как ночь — полная мглы и искр, прелести и чудес»*. Чудесным цветком райского сада Бабушки является Марфинька. Ее желания и мысли не выходят из очерченных Бабушкой границ, и, когда Райский спрашивает Марфиньку, не хочется ли ей испытать другой жизни, она отвечает: «Нет, чего не знаешь, так и не хочется. Вон Верочка, той все скучно... все ей будто чужое здесь... она не здешняя. — А я <...> здешняя. Не хочу никуда» (V, 259). Марфинька с радостью помогает жителям деревни, с готовностью откликается на чужое горе, приходя домой с распухшими от слез глазами: «Послушайте-ка проповеди отца Василия о том, как надо жить, что надо делать! — говорит она Райскому. — А как мы живем: делаем ли хоть половину того, что он велит?.. Хоть бы один день прожить так... и то не удастся! Отречься от себя, быть всем слугой, отдавать бедным, любить всех больше себя, даже тех, кто нас обижает, не сердиться, трудиться... Не достанет всей жизни, чтоб сделать это!» (V, 261). Вера же (и в этом ее отличие от Марфы) не может жить миражами, оставаться в вакууме, ее влечет реальная жизнь, а не придуманные ценности. Она ничего не принимает на веру, а все хотела бы подтвердить опытом, практикой. Отсюда — ее ошибки и падения. Вера проходит через искус соблазна так называемыми новыми веяниями, увлечение Марком Волоховым, спор с его «человеческой правдой», его теорией, об узаконенности «любви на срок». Все это неприемлемо для героини, исповедующей принципы морального долга, ответственности личности за свои поступки. Для Веры отношения с любимым не ограничиваются «страстью», а подчиняются высшим нравственным критериям: чувству долга, ответственности перед Богом за свои решения и поступки. Но «падение» Веры в романе «Обрыв» все-таки происходит. Ее говорящее имя анаграмматически реализуется не только в ее недоверчивости, но и нервозности как разгадка ее личности: «по *страстной* нервной натуре своей, увлеклась его личностью, влюбилась» в Марка (VI, 178).

Любовь для Гончарова — это форма проявления «сердечной», а не головной *веры*. Ситуация Веры, как пояснял Гончаров, вовсе не случайна: «Пала не Вера, не личность, — пала русская девушка, русская женщина жертвой в борьбе старой жизни с новой... Она хотела не разрушения, а обновления, но она не знала, где и как искать».

* Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1953. Т. 5. С. 289. В дальнейшем ссылки приводятся по данному изданию с указанием тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими цифрами).

В «Предисловии к роману “Обрыв”» художник настраивает читателя на восприятие *борьбы страстей*, идеи романа в свете евангельской «вечной правды»:

Мыслители говорят, что ни заповеди, ни евангелие ничего нового не сказали и не говорят, тогда как наука прибавляет ежечасно новые истины. Но в нравственном развитии дело состоит *не в открытии нового*, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания. Если путь последнего неистощим и бесконечен, то и высота человеческого совершенства по евангелию так же недостижима, хотя и невозможна! Следовательно — и тот и другой пути параллельны и бесконечны!» (VIII, 156—157).

Как пишет исследователь Л.И.Щеблыкина,

судьба Веры обобщает поиски молодого поколения русского интеллектуального общества 60-х годов XIX в., когда молодые люди оказывались в силу своего естественного интереса к новому в трагическом разладе с ценнейшими национальными заветами. На практике борьба за свободу личности, устремленность к прогрессу оборачивались разрушением, отказом от вековых устоев, собственной самобытности и потерей нравственных ориентиров. <...> При этом самый тяжелый надлом проявился в том, что «старая правда» (правда бабушки) оказалась как бы изжитой молодыми поколениями, а другая еще не найдена*.

Говорящее имя *Веры* анаграмматически связывает образы всех трех героинь (Веры, Марфиньки и Бабушки) и соотносит с библейскими именами: Мария и Марфа. Татьяна Марковна Бережкова воспитывает их, то есть по сути заменяет им мать. «Новорождение» Веры после ее падения метафоризируется не только переселением из старого, каменного («безжизненного») дома в деревянный («органический»), где живет бабушка. Их взаимное признание и прощение напоминают картину «Богоматери и младенца». Поэтически это достигается парадигматической связанностью образов героинь, образа сироты и мотива прощения. Бабушка просит: «Не покидай меня, Вера, не чуждайся меня больше, я *сирота!*». Вера же обращается к ней: «Мать моя, простите меня...» (VI, 333). После падения Вера и сама почувствовала себя «сиротой и протянула, как младенец, руки к людям» (VI, 362).

Бабушка становится матерью Веры. В тексте «Обрыва» это реализуется следующим образом: когда Марфиньку «оторвали от груди бабушки», в ее объятия «страстно бросилась Вера» (VI, 415).

Вследствие религиозного контекста раскаяния и искупления образ Веры представляет собой именно простую, настоящую женщину. После «катастрофы» в Малиновке Райский смотрит на Веру и Бабушку как на

* Щеблыкина Л.И. «Не три романа, а один» (о типологической общности романов И.А.Гончарова) / Пензенский пед. ун-т. 1997. С. 16—17.

святых: «Вера и бабушка *высоко поднялись* в его глазах, как святые, и он жадно ловил каждое слово, взгляд, не зная, перед кем умиляться, плакать. <...> У верующей души есть свое царство! — думал Райский, глядя ей вслед и утирая слезы, — только она умеет так страдать за все, что любит, и так любить, и так искупать свои и чужие заблуждения!» (VI, 338—339, 328). Исследователь В.И.Мельник замечает в этой связи: «Не будем удивляться, если обнаружится параллель между житиями святых православных женщин и образами Веры, Бабушки в “Обрыве”»*.

«Правда» Бабушки органично воспринята Марфинькой, которая являет собой бытовой вариант воплощения этой «правды». Вариант жизненно необходимый, но недостаточный даже для своей дальнейшей генерации. И.А.Гончаров не пренебрегает и юмористическим изображением «многопечальной Марфы», описывая примеры ее дочерней преданности. Сверх того Марфинька обладает преданностью и «здравомыслием» — качествами, которые она во многом перенимает от Татьяны Марковны. Бабушкина же прозаичность, вытекающая из будничных и материальных забот, оставляет, на взгляд писателя, место для силы характера и величия души. Можно увидеть некую близость образа Бабушки библейскому образу добродетельной женщины, какой она описана в стихах «Книги Притч»:

Крепость и красота — одежда ее;
<...>
Уста свои открывает с мудростию,
<...>
Она наблюдает за хозяйством в доме своем,
И не ест хлеба праздности**.

Таким образом, вера писателя не проходила через горнило высоких сомнений, как это было, например, у Ф.М.Достоевского. Гончаров верил просто, ровно, без «умствований», верил сердцем, а не умом.

Затронутые нами проблемы требуют дальнейшего изучения. Нашей задачей было представить некоторые наблюдения, которые могут быть частью более обширного поля реминисценций в трилогии И.А.Гончарова.

* Мельник В.И. О религиозности И.А.Гончарова // Русская литература. 1995. № 1. С. 206—207.

** Книга Притчей Соломоновых. 31: 25—27.

Н.С.Изместьева

ИГРЫ РАЗУМА: КОРОЛЕВСКАЯ ПАРТИЯ РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА



Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» является одним из самых «прочитанных» произведений писателя. На наш взгляд, в большей степени этому способствовал центральный персонаж, провозгласивший идею высокоинтеллектуальную, математически выверенную и... совершенно органично включаемую в контекст игровой ситуации. Герой со своей идеей вступает во взаимодействие с миром по особым законам (правилам), что дает несомненный повод рассматривать роман — от начала до конца — с точки зрения идеи игры.

Помимо эксплицитно-эстетического воплощения, в «Преступлении и наказании» нас заинтересовал внутренний уровень игры, который выстраивается героем неосознанно. За эстетическими формами игровых взаимодействий главного героя с миром (кошка — мышь, паук — муха, огонь — бабочка)* скрывается тот пласт игры, который становится очевидным вследствие глубинного анализа произведения. Мы попытаемся выявить имплицитированный уровень игры в романе Достоевского; более того, определить этот уровень как конкретный вид игры.

«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту»**, — так представлена экспозиция в «Преступлении и наказании». Главное, что сразу обращает на себя внимание, — обозначение времени, пространства и персонажа, причем все это описывается «подвижно». Другими словами, изначально дана ситуация движения, которая от точки отсчета («медленно») перейдет к дальнейшим стадиям развития — кульминации («лихорадке») и развязке.

Фиксирование времени, пространства и внутреннего состояния главного героя представляет собой необходимое условие, при котором возможно понять, как разворачивается идея движения. Однако те же время и

* См. об этом в нашей статье «Игры разума: в чем просчитался Родион Раскольников» (в печати, Самара).

** *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 5. Далее следуют ссылки на это издание с указанием страницы.

пространство являются ограничителями в другой ситуации — в игре. Здесь следует сделать оговорку. В игровой ситуации речь идет не о реальных времени и пространстве. Имеется в виду потенциальное пространство, в котором происходит реализация во времени внутренних возможностей индивида*. Потенциальное пространство не относится ни к внутренней, психической реальности, ни к внешнему миру; оно само — граница. Следовательно, человек изначально обречен сделать выбор: перешагнуть черту или нет (ср. с одним из центральных мотивов в творчестве Достоевского).

Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на *это*? Разве *это* серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки! Да, пожалуй что и игрушки! (6) —

говорит Родион Раскольников, собираясь сделать *пробу*. Он уже выбрал — перешагнуть; сомнения же проистекают не от *игровой фантазии*, а оттого, что герой решился на слишком опасный ход в своей игре: наблюдать дебют в чужой игре легче. Поэтому в основе романа, по нашему мнению, лежит не игровая оппозиция «серьезно — несерьезно»** (то есть определение границ игры), а воплощение во всей структуре романа игровых взаимодействий главного героя с окружающим миром, что может быть обозначено как некая *партия*. Мы имеем дело с ситуацией, когда потенциальное пространство и реальное взаимонакладываются, в связи с чем фиксирование времени и пространства всегда оценочно (ср., напр.: уже с самого начала романа-партии время «раскалено»: «чрезвычайно жаркое» [5]).

Идея движения естественным образом связана с игрой. Для того чтобы контролировать игровую ситуацию извне, необходимо действовать, так как игра и есть действие. Следовательно, Родион Раскольников, настаивая на разыгрывании партии с миром, тем самым обрекает не только мир, но в первую очередь себя на ряд ответных ходов, выливающих зачастую в «раздражительное и напряженное состояние» (5) — и мира, и героя.

В самом начале романа содержится ряд указаний на то, что разыгрывается некая партия***: во-первых, один молодой человек *вышел* (сделал ход); во-вторых, собираясь осуществить пробу, герой размышляет о том, что это *игрушки*; в-третьих, перед нами действительно первый шаг (как в прямом, так и в переносном смысле); в-четвертых, обозначенное время (*начало июля, под вечер*) служит точкой отсчета; в-пятых, «вычерчивается»

* См., напр.: Винникот Д. Игра и реальность. М., 2002.

** Игра всегда серьезна, так как осуществляется в заданном времени и пространстве по определенным правилам. Нарушение правил игры означает ее конец.

*** Предыстория этой партии отчасти вынесена за рамки романа, отчасти представлена далее. Поэтому начало романа мы рассматриваем как начало игры.

пространство, в котором передвигается герой (каморка — шкаф — клетушка*); наконец, в-шестых, описание портрета Раскольникова сводится к такому понятию, как *фигура* (более того, подчеркивается типичность подобных фигур в данном квартале — близ Сенной)**.

В дальнейшем все эти моменты будут увеличиваться и количественно, и качественно. В частности, Раскольников заявит о *своей игре* (на это же укажет и повествователь)***, более того, свою игру осуществляют и другие герои (Лужин, Свидригайлов, Порфирий Петрович); проба, впрочем, как и само преступление, станет *дебютом*; время будет наращивать темп и сведется к нехватке — *цейтноту* (отсюда постоянное лихорадочное состояние героя); пространственная геометрия неоднократно повторится в комнатах других героев-игроков: обозначенная линия (каморка — шкаф — клетушка) дополнится *квадратным двором и полем* («одного поля ягоды»); и, конечно же, в романе в целом появятся всяческие *фигуры и фигурки*****.

Таким образом, мы наблюдаем ряд признаков, предположительно относящихся к совершенно конкретному виду игры: Родион Раскольников разыгрывает шахматную партию. В таком случае необходимо выявить основных соперников героя. Собственно, это те персонажи, которые тоже осуществляют *свою игру*: Лужин, Свидригайлов и Порфирий Петрович. Так, когда Лужин входит в комнату Раскольникова, мы наблюдаем «перемену декорации» (111); более того, этот герой вынашивает «игривую тему» (235).

* *Клетушкой* названа в первую очередь каморка Раскольникова: «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной» (25).

** «Близость Сенной, обилие известных заведений и, по преимуществу, цеховое и ремесленное население, скученное в этих срединных петербургских улицах и переулках, пестрили иногда общую панораму такими субъектами, что странно было бы и удивляться при встрече с иною фигурой» (6).

*** Ср.: «Этому тоже надо Лазаря петь <...> и натуральнее петь. Натуральнее всего ничего бы не петь. Усиленно ничего не петь! Нет, *усиленно* было бы опять ненатурально... Ну, да там как обернется... посмотрим...» (189—190); «Вы всё лжете <...> вы мне опять хотите показать, что всю игру мою знаете, все ответы мои заранее знаете» (267); «И в один миг припомнилось ему до чрезвычайной ясности ощущения одно мгновение, когда он стоял за дверью, с топором, запор прыгал, они за дверью ругались и ломались, а ему вдруг захотелось закричать им, ругаться с ними, высунуть им язык, дразнить их, смеяться, хохотать, хохотать, хохотать!» (126); «Раскольников до того смеялся, что, казалось, уж и сдержать себя не мог, так со смехом и вступили в квартиру Порфирия Петровича. Того и надо было Раскольникову: из комнат можно было услышать, что они вошли смеясь и всё еще хохочут в прихожей» (190) и др.

**** «Фигуры в халатах и совершенно нараспашку, в летних до неприличия костюмах, иные с картами в руках» в доме, где живут Мармеладовы (24); «растрепанная, небритая и нечесаная фигура Разумихина» (111); «бабья» (192), «маленькая, толстенная и круглая фигурка» (256) Порфирия Петровича; «фигура <...> человека *изпод земли*» (274); «фигура» взрывного Ильи Петровича Пороха (406) и др.

Свидригайлов, являясь в прошлом шулером, свою игру называет «честной войной» (215). Игра Порфирия Петровича напоминает психологическую атаку на легко раздражающегося Раскольникова.

Все эти герои располагаются относительно Раскольникова по-особому. Изначально каждый из них является реальным или потенциальным соперником главного героя. Однако вскоре выясняется, что подобная *позиция* (согласно шахматной терминологии — *расстановка фигур на доске*) не совсем верна.

Лужин и Свидригайлов интересуются Раскольниковым скорее по причине общего предмета обожания — Дунечки. В этом отношении Достоевский их совершенно «уравнивает», или, как говорит Лужин, «ставит на одну доску»*. Кстати, Лужин совершенно не приемлет мысли о том, что он может *стоять на одной доске* с Раскольниковым, тогда как Свидригайлова признает своим главным соперником. А вот Порфирия Петровича интересует исключительно фигура Раскольникова.

Следовательно, перед нами две пары противников, а не одна, как того требует шахматная игра. Однако и эта позиция нуждается в разъяснении. Польский исследователь Е.С.Гижицкий, рассматривая шахматы от их истоков до связи с наукой, искусством и другими областями, пишет о том, что «шахматы в своем первоначальном виде были именно игрой для четырех человек. Староиндийские шахматы, или чатранг <...> Два партнера играют с другой парой игроков»**. Такая игра называлась *королевской* прежде всего потому, что боролись друг с другом две пары королевских армий (разумеется, во главе каждой армии стоял король). В ходе игры две армии каждой пары должны были объединиться; так возникало противостояние не четырех, а только двух игроков (что мы и наблюдаем сегодня, правда, второго короля каждой армии заменяет ферзь).

Помимо всего прочего, шахматная игра сама по себе являлась королевским занятием, о чем свидетельствуют многочисленные примеры из истории. Умение управлять государством зачастую зависело от того, насколько хорошо государь играл в шахматы. Приведем два интересных случая. Людовик VI в сражении с англичанами под Бренневилем (1119 г.), в котором его войска потерпели поражение, сумел избежать смерти благодаря прекрасному знанию шахматных правил. В горячий момент боя английс-

* Ср.: «**Ставить на одну доску** кого с кем, что с чем. **Поставить на одну доску** кого с кем, что с чем. Приравнивать, уподоблять кого-либо к кому-либо или что-либо к чему-либо — либо в каком-либо отношении» (Фразеологический словарь русского языка. 2-е изд. / Сост. Л.А.Войнова, В.П.Жуков, А.И.Молотков, Л.И.Федоров; Под ред. А.И.Молоткова. М., 1968. С. 452.

** Гижицкий Е.С. С шахматами через века и страны. 2-е изд. / Пер. с польск. С.Вильгельми, К.Курылюк, Н.Ланьцут, А.Шимонюк. Варшава, 1959. С. 50.

кий солдат, поймав королевского коня за узду, крикнул: «Взят король!» — на что Людовик ответил: «Знаешь ли ты, что в игре брать короля не разрешается?!» — и поверг онемевшего солдата мечом наземь. Другой же французский император (Наполеон), вопреки громкой военной славе, был слабым шахматистом. Несмотря на смелую игру и поиск необычных решений, Наполеон часто горячился, нервничал, вследствие чего совершал ошибки, практически всегда проигрывал и... предпочитал шашки*. Подобные истории, напоминающие скорее анекдотичные случаи (тем не менее истории, совершенно реальные), наглядно показывают взаимосвязь шахмат с жизнью, общность их законов.

Постепенно шахматы утратили статус «исключительно королевской забавы» и превратились в «игру для всех», однако при этом сохраняя «королевский» пафос — в первую очередь потому, что цель игры — объявить мат неприятельскому королю, то есть создать такое осадное положение, при котором королю некуда идти.

В пяти романах Достоевского королевский статус имеет идея главных героев. Она неизменно находится в центре внимания, вследствие чего претерпевает осадное положение («матование»).

В «Преступлении и наказании» королевским величием обладает не только идея вседозволенности. Поскольку речь идет о двух парах противников, то для одной из них королевским ореолом окружена женщина:

Разумихин с благоговением смотрел на Дунечку и гордился, что поведет ее. «Та королева, — думал он про себя, — которая чинила свои чулки в тюрьме, уж конечно, в ту минуту смотрела настоящею королевой и даже более, чем во время самых пышных торжеств и выходов» (169).

Прежде всего внимание привлекает портрет Дунечки, в котором нарочито подчеркивается контраст: красивое лицо и «неприличный костюм», довершаемый «не только заношенными, но даже изодранными» перчатками (169). Преследователи Дуни, напротив, носят «приличный костюм», также непременно дополненный перчатками: у Лужина это «прелестная пара сиреневых, настоящих жувеневских, перчаток», которые «не надевали, а только носили в руках для параду» (113—114); у Свидригайлова — всегда исключительно свежие перчатки (188)**.

Таким образом, перчаточный мотив, объединяя трех героев, позволяет выявить в Дунечке мужское начало***: твердый, непреклонный характер,

* См.: Гижницкий Е.С. Указ. соч.

** Что касается Порфирия Петровича и Раскольниковца, то оба совершенно не носят перчаток. Более того, их костюм далеко не отличается изысканностью.

*** В противовес, например, Соне Мармеладовой, которую, кстати говоря, Раскольников ставит на одну доску с сестрой, но которая отнюдь не претендует на роль королевы.

независимость взглядов, чрезмерная гордость, стремление к известному принципу — *comme il faut* (красивая, но бедная Дуня, с гордым характером, не позволяет себе, пусть даже «неприлично» одетой, выйти в свет без перчаток). Это Дуня отмеряет время в партии борющихся за нее мужчин, сверяя его по своим «великолепным золотым часам с эмалью <...> на тоненькой венецианской цепочке» (169). Обилие аксессуаров, пристальное внимание к одежде выдают в этой героине королевские амбиции на фоне нищеты, что совершенно согласуется с принципом контраста, положенным в основу образа Дунечки. Являясь объектом преследования Лужина и Свидригайлова и испытывая унижение с их стороны, Дуня с достоинством королевы выходит из осадного положения.

В конечном итоге мы наблюдаем небывалый случай: не королеве некуда идти, а игрокам. Дуня умело поставила Лужина в ситуацию разоблачающего цейтнота (герою не хватило времени, чтобы развернуть свою «игривую» идею) и вывела его из игры; Свидригайлов же, признавая поражение, закончил жизнь самоубийством. Для Дунечки-королевы исход очевиден: *партию* ей составил самый преданный и *разумный* (!) поклонник — Разумихин.

В определенном смысле манипуляции Дуни с парой игроков Лужин — Свидригайлов представляют собой желаемый вариант любой разыгрываемой партии. Однако здесь появляется третье лицо — сама королева, которая наблюдает игру извне и, следовательно, имеет возможность управлять ею. Раскольников же стремится быть как в игре, так и вне ее, что (скажем, забегая вперед) приводит героя к поражению. Поэтому его партия, несмотря на поражение, несомненно, сложнее и интереснее партии сестры: сложнее, оттого что герой одновременно борется с тремя противниками*; интереснее, оттого что Раскольников уходит от традиционного треугольника и, эстетизируя игру, создает внутри нее несколько комбинаций.

Последнее обстоятельство обусловлено самим развитием шахматной теории в XIX веке, в частности, в 40—60-е гг. Именно в это время были сформулированы основные *художественные* принципы задачной композиции**. Так, Е.И.Умнов, рассматривающий шахматную задачу XIX века, отме-

* В паре игроков Лужин — Свидригайлов Дуня является персонифицированным вариантом Раскольникова. Однако Дуня *Раскольникова*, в отличие от брата, преодолела внутренний раскол (в игре героиня усматривает скорее этическое начало, а не эстетическое: «Я еще никого не зарезала!» [179]) и вышла победителем. Следовательно, Дуня — только лишь возможный вариант Раскольникова. Ее партия закончена, но борьба героя с обозначенной парой игроков продолжается — вплоть до их постепенного отсеивания.

** Согласно шахматной терминологии, задачей принято называть искусственно созданную позицию на доске, где мат достигается в заранее обусловленное число ходов.

чает, что вместо прежних острого гамбитного начала и стремительной атаки на короля* на первый план вышло «осознание ценности и красоты <...> ходов», которые «открыли путь для разработки богатейших идейных возможностей шахматной задачи». Кроме того, резко сократилось число ходов, что привело к возникновению двухходовок и трехходовок — шахматных задач, в которых мат достигается двумя или тремя ходами. И далее: «Распространение принципа экономии на матовую позицию, установление понятия правильного мата привели к открытию совершенно нового элемента художественности задач — красоты матовой позиции»**.

Из трех канонов шахматной игры (красота решения, конструкция, трудность) в середине XIX столетия главными признавались первые два, что, безусловно, давало повод эстетизировать шахматную игру — за счет не только красивых комбинаций, но и так называемых трехходовок: создать матовую ситуацию в три хода признавалось и красивым, и трудным.

Родион Раскольников разыгрывает партию с Порфирием Петровичем в соответствии с основными принципами шахматной игры своего времени. Эстетизированная идея вседозволенности (королевская идея!) создает матрицу для взаимодействий Раскольникова с главным соперником, суть которых — привести последнего к матовой позиции *в три хода* — противники встречаются *три* раза. Три встречи героев представляют главную партию в романе, поскольку разыгрывается состоятельность идеи.

Вообще, трехходовые задачи были рассчитаны на конец игры (эндшпиль). В этом смысле начало (дебют) и середина (миттельшпиль) шахматной игры отошли на второй план, вследствие чего особую популярность приобрел именно яркий финал: разрешение ситуации в три хода. Однако в «Преступлении и наказании» не менее значимыми оказываются и *проба-дебют*, и *рубка пешек* — двойное убийство, относящееся к середине партии. И все же главным в этой партии является противостояние Раскольникова и Порфирия Петровича, в котором воплотился изначально мифический противник (мир в целом) главного героя.

Уже первая встреча, начинающаяся дружеским рукопожатием (этика шахматной игры!***), протекает очень напряженно и заканчивается разоблачением королевской идеи. Раскольников, в прямом смысле делая ход первым, заявляет о своем преимуществе — праве играть белыми. Порфи-

* Интересно, что за острым началом и стремительной атакой на короля в XVI—XVII вв. утвердилось понятие романтического стиля, ставшее особо актуальным в связи с господством итальянской шахматной школы в это время (об этом см.: Шахматные окончания. Слоновые и коневые. 2-е изд., доп. / Под ред. Ю.Л.Авербаха. М., 1980).

** См.: Умнов Е.И. Шахматная задача XIX века. М., 1960.

*** См. об этом: Журавлев Н.И. Шаг за шагом. М., 1986.

рий Петрович словно поддерживает инициативу героя, усаживаясь «на другом конце дивана» (192).

Вся встреча построена так, что ловкий следователь, подыгрывая противнику, подводит великого комбинатора к саморазоблачению. Пересказав статью Раскольников в нескольких словах (по сути, скомкав ее), Порфирий Петрович провоцирует героя высказаться (= выдать себя), что и происходит. Разделяя человечество на «материал» и «разрушителей» (200), Раскольников умалчивает о своей принадлежности к какому-либо разряду, на что обращает внимание придирчивый следователь: «Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» (204). И тут же из угла звучит уничтожающий вопрос Заметова: «Уж не Наполеон ли какой будущий и нашу Алену Ивановну на прошлой неделе топором уколошил?» (там же). Таким образом, эстетическая подоплека королевской идеи дала трещину: Наполеон, «укокошивший топором» (= зарубивший, *срубивший*) Алену Ивановну, из главной фигуры (короля) превратился в *человека*, нарушившего юридический и нравственный закон, то есть, как это ни парадоксально, в прозаического убийцу.

Кроме того, Порфирий Петрович как опытный игрок не дает своему противнику возможности сориентироваться: *на миг* выходит из комнаты, так что Раскольников не успевает перевести дух; задает *множество* вопросов, чтобы создать ощущение быстротечности времени. Другими словами, Порфирий Петрович ставит Раскольника в ситуацию цейтнота. Опытный игрок знает, что даже в случае отсутствия фактов* победу может принести именно цейтнот, в котором окажется противник. Не случайно пересказ статьи был скомкан: тем самым Порфирий Петрович заставил Раскольника поторопиться с объяснениями и выдать себя.

Ловушка следователя срабатывает и в том смысле, что Раскольников не дожидается ответного хода, а напротив, нарушая очередность ходов, во второй раз — «на другое утро, ровно в одиннадцать часов» (254) — снова приходит к Порфирию Петровичу. И опять повторяется ситуация поединка: «Он, однако ж, мне обе *руки-то протянул*»; «они остались *наедине*»; «Ну, садитесь-ка, батюшка!.. Вот сюда-с, на *диванчик*» (255) (курсив наш. — Н.И.).

В сюжетном отношении вторая встреча героев является более острой и динамичной, следовательно — кульминационной, прежде всего потому, что в руках Порфирия Петровича оказались *факты*, которые пока необходимо скрывать. На этот раз сам Порфирий Петрович находится в цейтноте: «кидается» «то к окну, то к бюро, то опять к столу» (там же); бегаёт по

* Ср.: «Врете, не дамся! Ведь это еще не факты, это только мираж! Нет, вы мне давайте-ка фактов!» (196) — успокаивает себя Раскольников.

комнате, «всё быстрее и быстрее передвигая свои жирные ножки» (260); «кружит» (262).

Данное обстоятельство вынуждает следователя отчасти обнаружить тактические приемы ведения борьбы, но ровно настолько, чтобы вновь спровоцировать Раскольникова на откровения. Вообще, Порфирий Петрович, называя свою тактику «глубокомысленно-психологической» (260), для ее иллюстрации пользуется «примерчиками» из «военной истории» (263). В отличие от Раскольникова, провозгласившего собственной теорией «la guerre éternelle» (вековечную войну), но не сумевшего воспользоваться ее стратегическими и тактическими возможностями, проницательный Порфирий Петрович прекрасно осознает связь между жизненными закономерностями и военными. Шахматная игра совмещает в себе и то и другое. Зачастую военное мастерство оттачивали именно на шахматной доске*. Поэтому подкованный следователь даже в ситуации цейтнота одерживает победу над раздраженным противником.

Наконец, третья встреча знаменует окончательное торжество Порфирия Петровича, сумевшего заставить Раскольникова сдаться, несмотря на отсутствие прямых улик и наличие лжеубийцы.

Шахматист, оказавшийся в затруднительном положении, имеет несколько тактических способов выйти из него. Одним из таковых является внезапность: этот прием рассчитан на то, что при резком изменении характера борьбы противнику трудно сразу же перестроиться на ответный удар. Такой прием по большому счету не является объективно сильнейшим, но, как правило, эффект неожиданности вознаграждается**.

Порфирий Петрович отдает визит Раскольникову. Внешне вновь моделируется ситуация поединка: «...усаживал гостя Раскольников, с таким <...> дружеским видом»; «Он *прямо* уселся *пред* Порфирием и, не смигнув, смотрел на него» (342) (курсив наш. — Н.И.). Однако, по сути, эта встреча является развязкой. Раскольников, действительно не ожидавший визита

* В Древней Индии шахматы изначально были военной игрой, предназначенной для обучения офицеров и командиров. Отсюда военная терминология и военные правила игры. «Шахматная партия олицетворяет войну, следовательно, зависит от тех же факторов, что и война: 1) от места ведения боевых действий, 2) от материальных сил, 3) от моральных сил и 4) от времени. В шахматной игре, так же как и на войне, результат партии зависит от таланта вождя и его знаний, но главную роль играет его характер» (*Гижицкий Е.С.* Указ. соч. С. 143). «Шахматист — это полководец, и от его умения, воли, старания зависит судьба всей армии» (*Котов А.* Тайны мышления шахматиста. М., 1970. С. 101).

См. также: *Журавлев Н.И.* Указ. соч.; *Суэтин А.С.* Лаборатория шахматиста. 2-е изд., перераб. М., 1978; *Крогиус Н.В.* Психологическая подготовка шахматиста. М., 1975; *Рохлин Я.Г.* Мыслить и побеждать. 2-е изд., доп. М., 1979 и др.

** См.: *Крогиус Н.В.* Психологическая подготовка шахматиста. М., 1975.

следователя, оказывается в его сетях. В свою очередь Порфирий Петрович не арестовывает преступника, а предлагает ему явку с повинной: королей не берут в плен! Более того, Порфирий Петрович признается, что «третьего дня вечером» (343) приходил к Раскольникову, и тем самым восстанавливает баланс, нарушенный ранее Раскольниковым (два визита подряд).

Благодаря Порфирию Петровичу партия состоялась (Лужин и Свидригайлов постепенно отсеиваются): король пленен, а королевской идее объявлен мат в три хода.

Причин поражения Родиона Раскольникова предостаточно. Среди них — нестабильность психологического состояния героя (что, кстати, очень важно для шахматиста: оставаться хладнокровным и в то же время пристально следить за поведением соперника), неумение применить на практике теоретические знания, постоянная ситуация цейтнота, наличие более опытного соперника и так далее.

Однако, по нашему мнению, главной причиной является некая внутренняя установка героя на безоговорочную победу. Как справедливо заметил Порфирий Петрович, «весьма важная штука понять, в которую сторону развита человек» (261). Натура человека в любой ситуации возьмет свое: тем острее воспринимается победа или поражение. Кроме того, Достоевский противопоставляет молодость (с ее романтическими устремлениями) и неоспоримый опыт: не случайно Порфирий Петрович отказался от такого идеала, как Наполеон, хотя и признавал его военные заслуги*, а Раскольников, напротив, поставил его во главу идеи, ставшей идолом для героя**.

В свою очередь королевская идея потребовала жертвоприношения, что отразилось, как выше отмечено, в рубке пешек — убийстве Алены Ивановны и Лизаветы. Король нарушил один из главных принципов: лишил себя пешечного прикрытия. Великий французский шахматист XVIII века Ф.Филидор провозгласил пешки «душой шахматной партии», так как «они обра-

* См. сцену второй встречи героев.

** К слову о Наполеоне, Гижицкий описывает интересный случай. Находясь в ссылке на острове Св. Елены, Наполеон много играл в шахматы. Однако играл, не подозревая секрета, который находился внутри фигур. Тайна раскрылась много лет спустя после его смерти. В 1933 году на выставке вещей, составляющих память о Наполеоне, организованной в Аустерлице, среди других экспонатов находились шахматы из слоновой кости и перламутра. Они были сделаны друзьями Наполеона. Внутри нескольких фигур содержались планы побега с острова. Эти шахматы как подарок должен был вручить Наполеону один из доверенных офицеров, который, однако, умер во время путешествия на корабле, а подарок вручил кто-то другой, не знающий этой тайны. Наполеон получил шахматы, они находились с ним до конца его дней и были завещаны сыну. В дальнейшем они сменили хозяина и попали на выставку (*Гижицкий Е.С.* Указ. соч. С. 184).

зуют атаку и защиту», «от них часто зависит выигрыш или проигрыш партии»*. Вслед за Филидором этот принцип считал одним из главных и наиболее крупный представитель русской школы первой половины XIX века А.Петров: «Кто умеет хорошо действовать пешками, тот имеет великое превосходство»**.

Воспринимая свою идею эстетически (король — пешки), Раскольников не видит (или не желает видеть) ее этической ущербности. Само деление людей на «материал» и «разрушителей» можно рассматривать в двух плоскостях. С одной стороны, оно созвучно с определенной шахматной терминологией: материалом в шахматах являются пешки и фигуры; следовательно, побеждает тот, у кого наблюдается материальный перевес. С другой стороны, это деление этически ярко выражено — не столько в социальном отношении, сколько в нравственном (принцип морального превосходства). Однако последняя ситуация никоим образом не распространяется на шахматы: два игрока изначально имеют равные силы. Поэтому «запрограммированной» этической подоплеки здесь нет. Она выдумывается в ходе игры, так как в шахматы играют *люди*.

И еще один интересный момент. Порфирий Петрович, заставляя Раскольникова высказаться, задает вопрос с подвохом: «...чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении, что ль, *знаки* какие есть?» (201) (курсив наш. — *Н.И.*). Действительно, с течением времени шахматные фигуры претерпевали различные видоизменения. В частности, существовали фигуры, абсолютно одинаковые внешне; различались же они *знаками*. Вопрос Порфирия Петровича вполне закономерен: следовательно, не признающий подобной эстетики, пытается понять логику героя. Но Раскольников не видит подвоха и отвечает в своем духе, тем самым угождая в ловушку: «обыкновенные» люди отличаются тем, что «*далеко не шагают*» (пешки) и их «можно иногда *посечь*» (202) (курсив наш. — *Н.И.*).

Главный парадокс заключается в том, что Раскольников стремится уничтожить «материал» — защиту — и максимально обнажить фигуру короля, считая ее наиболее сильной. Однако, согласно шахматной оценке фигур (только фигур), король является самой слабой фигурой по причине малоподвижности: «...король — самая важная фигура — не может ничего достичь без помощи других фигур и пешек»***. Зато пешка способна достичь так называемого поля превращения и стать фигурой, то есть приобрести силу. Не претендующая на статус королевы, Соня в конце романа достигает этого поля. В результате мы наблюдаем сцену коленопрекло-

* Цит. по: *Рохлин Я.Г.* Мыслить и побеждать. С. 10.

** Там же.

*** *Гижицкий Е.С.* Указ. соч. С. 75.

нения перед королевой: «...вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени» (421).

По теории Раскольникова, в разряд пешек, помимо всех прочих, попадают и Пульхерия Александровна, и Дуня, и Соня — люди, наиболее близкие герою; люди, в нравственном плане оказавшиеся сильнее героя. Королевская идея, требуя жертвоприношения, неизбежно привела бы и этих персонажей на жертвенный алтарь*. Однако Пульхерия Александровна, Дуня и Соня продемонстрировали огромную внутреннюю силу (да и принцип контраста, положенный в основу этих героинь, указывает прежде всего на это). Следовательно, в партии с Порфирием Петровичем Родион Раскольников не выдержал этического накала и доказал эстетическую несостоятельность королевской идеи.

Приводя своего героя к поражению, в финале романа Достоевский, конечно же, дает ему желаемый выход: жизнь без игры (ср.: королева-Дунечка, несмотря на победу, все же выбрала не игрока, а *человека*). Однако семь лет («*только* семь лет» [422], как говорит повествователь) вновь обозначают временной промежуток, за который *необходимо успеть* возродиться: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой <...>» (*там же*). Семь лет — как точка в сыгранной партии или начало новой (с заранее обозначенным цейтнотом)?

Т.И.Печерская

ФЕНОМЕН «ПЛОХОГО ПИСЬМА»: ЭПИСТОЛЯРНЫЙ ПОЧЕРК ДОСТОЕВСКОГО



Обобщая свое впечатление от писем Достоевского, Андре Жид писал: «Пожалуй, у нас еще не было примера писательских писем, написанных так дурно, то есть столь ненарочито»**. Вот его самые частотные характеристики: «бесформенность писем», «отталкивающее впечатление», «так прекрасно умеющий говорить от

* Таким образом, Раскольникову был бы объявлен «двойной» — уничтожающий — мат.

** Жид А. Переписка Достоевского // Жид А. Достоевский: Эссе. Томск, 1994. С. 11.

чужого лица, словно затрудняется, когда ему надо говорить от своего лица», «кажется, что мысли ложатся под его перо не одна за другой, а одновременно», «путанное изобилие» и т. д. Из высказываний самого Достоевского известно, что он не любил писать письма, делал это вынужденно, говорил также, что испытывает «страшное, непобедимое, невозможное отвращение писать письма». Объяснял это так: «...в письмах ничего понятно не передать» (29/1; 41)*, «...не умею писать писем» (28/ 2; 148), «...письмо же, которое другому стоит полчаса, — мне стоит 4 часа, потому что я не умею писать писем» (28/2; 148). Общий смысл сетований — невозможность адекватного выражения на бумаге душевного состояния.

В нашем случае задача состоит не в том, чтобы отвергнуть приведенные высказывания. Бессмысленно опровергать чьи бы то ни было впечатления или обосновывать, что Достоевский был не вполне прав, когда говорил, что пишет письма плохо. Напротив, со всем этим можно согласиться. Нас будет интересовать феномен «плохого письма» — письма уже не в жанровом (эпистолярный), а в дискурсивном смысле. А потому с самого начала откажемся от задачи искать в письмах Достоевского признаки художественности или хотя бы их стиливые соответствия и эстетические приращения**.

Что же представляет собой индивидуальный почерк писем Достоевского, который в большей степени проявляется именно в нарративе, то есть в способе рассказывания? Причем слово «рассказывание» в данном случае выступает в двух значениях: и как термин — рассказывание истории (сюжетная обработка фабулы), и в значении передачи устной речи. В письмах Достоевский именно рассказывает, его недовольство собой, как правило, связано с невозможностью передать на бумаге то, что хочется высказать. Этот нарративный конфликт — устной и письменной стратегии — зачастую и образует специфику письма, в котором почерк (как манера) проявляется в способе передачи на письме спонтанного высказывания.

Для более подобного наблюдения за феноменом «плохого письма» ограничимся фрагментом переписки, относящейся к 1855—1856 годам. В это время заканчивается срок каторги Достоевского, его переводят из Омска

* Здесь и далее письма Ф.М.Достоевского цит. по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990, — с указанием тома и страницы в скобках.

** Именно так, например, рассматривал письма А.П.Чехова А.П.Чудаков. Его аргументы в целом можно обобщить следующим образом: «Все написано одной рукой». Во всяком случае эта исследовательская интенция хороша уже тем, что письма рассматриваются как тексты, как вид письма, а не только как источник (безусловно, неоценимый) разнообразных сведений биографического характера. Подробнее см.: *Чудаков А.П.* Единство видения: Письма Чехова и его проза // *Динамическая поэтика: От замысла к воплощению.* М., 1970. С. 94—104.

в Семипалатинск. Фабульно-биографические обстоятельства таковы: Достоевского определяют на солдатскую службу, в эти же годы он знакомится с семьей Исаевых. Александр Иванович Исаев — чиновник особых поручений, его жена Мария Дмитриевна, сын Паша, мальчик восьми лет — вот круг семьи, с которой тесно будет связана жизнь Достоевского. Исаев — человек неуживчивый, к тому же почти спившийся, лишается места, его переводят в городок Кузнецк Томской губернии с должностным понижением, а через два месяца он умирает. Основной интерес для Достоевского представляет Мария Дмитриевна, в которую он сразу и безоглядно влюбляется, а после смерти мужа предлагает ей руку и сердце. В связи с этим хлопот о получении офицерского чина и далее о переводе на статскую должность. Хлопоты оказываются удачными, к тому же в связи с коронацией в 1856 году выходит манифест Александра II о помиловании петрашевцев. В начале 1857 года Достоевский женится на Марии Дмитриевне. В годовом промежутке между смертью Исаева и женитьбой — драматические переживания, связанные с серьезными затруднениями (отсутствие денег, положения), боязнь потерять возлюбленную (ее, судя по письмам, постоянно сватали местные кумушки), ревность (влюбленность Марии Дмитриевны в молодого человека, местного учителя, ей — 29 лет, ему — 24, Достоевскому — 35).

Основная сохранившаяся переписка этого периода — с братом Михаилом и А.Е.Врангелем, с которым Достоевский очень подружился в Семипалатинске. Письма этим адресатам различаются во многих отношениях. С братом Достоевский не виделся более пяти лет, он пишет ему, чтобы рассказать о своей жизни за этот период (переписки не было все годы каторги) и дать представление о текущей жизни в Семипалатинске. Врангель — непосредственный свидетель и участник ссыльной жизни. Он выезжает из Семипалатинска на краткое время, а письма восполняют лишь эпизоды, но зато наиболее важные, поскольку они связаны с Исаевой, отношения с которой постоянно лихорадило. С Врангелем связаны и хлопоты в Петербурге — о помиловании и производстве в должность.

Основные темы писем — недостаток денег, просьбы о присылке денег, все события, связанные с Исаевой, хлопоты о помиловании, устройстве на службу. Письма лишены рассуждений, описаний и прочих признаков эпистолярной медитативности. Почти всегда выражается намерение написать кратко, затем следует многостраничное увязание в объяснениях, пояснениях, сопровождающееся многочисленными повторами. Краткость — лишь декларируемое намерение, связанное, с одной стороны, с изложением конкретных просьб (о присылке денег, как правило), с другой — сопровождающееся оговорками по поводу невозможности рассказать на бумаге

все, как хотелось бы. Вязкость и беспорядочность — от желания быть правильно понятым в своих намерениях — речь идет о вещах очень деликатных и щепетильных с точки зрения Достоевского. Здесь все вроде бы понятно и очевидно и с житейской, и с психологической точек зрения. Надо отметить, что в пределах одного письма довольно легко составить представление об эпистолярной манере Достоевского, но трудно или почти невозможно разобраться в интенциональной фактуре письма, понять источник непрозрачности фактического изложения, уловить суть подмены, воспринимаемой как псевдоочевидность.

Парадоксально, но чем более подробен и даже избыточен Достоевский в изложении фактов, тем меньше уверенности в том, что они-то и составляют суть написанного. И дело не в желании Достоевского скрыть что-либо, утаить от адресата — он предельно откровенен. Дело именно в способе рассказывания. Вот некоторые наблюдения, которые возникают при условии сквозного чтения писем интересующего нас периода. Для начала выделим устойчивые смысловые и событийные узлы.

Историю знакомства с семейством Исаевых Достоевский воспроизводит в письмах Врангелю (ставшему конфиденнтом Достоевского уже в момент возникшего романа с Марией Дмитриевной) и брату Михаилу, причем каждому из них — дважды, другими словами, мы располагаем четырьмя вариантами плюс в письме самой Исаевой история излагается столь же подробно, но уже как воспоминание о счастливейшем времени. Во всех вариантах история воспроизводится почти дословно совпадающими блоками, «готовым» текстом, общая тема которого — знакомство с «благородным семейством». Что меняется? Сообразно самоуяснению, настроению или впечатлению, которое надо вызвать у адресата, то один, то другой эпизод выступает на первый план, производится своеобразная смысловая переакцентировка.

Во втором фрагменте воспоминаний о времени, когда Исаев умирает и Мария Дмитриевна остается одна, те же повторы в письмах разным адресатам: сочувствие страданиям. Врангелю: «Похоронили бедно, на чужие деньги (нашлись добрые люди), она же была как без памяти. <...> Несколько дней и ночей сряду она не спала у его постели. Теперь пишет, что больна, потеряла сон, ни куска съесть не может. <...> У нее ничего нет, кроме долгов в лавке. Кто-то прислал ей три рубля серебром. “Нужда руку толкала принять, — пишет она, — и приняла ... подаяние”» (28/1; 190).

Третий фрагмент истории — Исаева одна: бедность, кумушки («проклятые»), женихи, теснимая обстоятельствами женщина, сплетни, ложная помощь псевдосочувствующих, братская бескорыстная помощь истинно любящего человека, т. е. самого Достоевского.

Четвертый — изложение романа Марии Дмитриевны с недостойным ее молодым человеком: благородные братские чувства, хлопоты, отеческое отношение Достоевского. Как и в трех предыдущих случаях, всякое психологическое объяснение сообщает описанию общее свойство — беллетризованность. Словом, цепочка подмен, в которой одно состояние говорит о другом. Здесь необходимо пояснить понятие «беллетризованность». Речь идет не об узнаваемых в последующем творчестве сюжетных коллизиях «Униженных и оскорбленных» (Иван Петрович — Наташа), «Преступления и наказания» (история Катерины Ивановны). Беллетризованность ощущается в сюжетной оформленности истории, изложенной в письмах разным адресатам, в перемене модальностей, образующих на основе одной фабулы несколько сюжетных проекций*.

В то же время развивается динамическая часть сюжета: ни один его компонент не оказывается закрепленным. В целом сюжета любая фабульная ячейка остается подвижной. Двусмысленно положение в «почтенном семействе»: как одинокий человек, как влюбленный мужчина — «Я был счастлив», при этом сочувствие и сожаления по поводу пьянства Исаева и горестей Марии Дмитриевны. Двойственно поведение: братское отношение — опека, рассудительность, забота, деньги, мужское отношение — неуверенность в себе, в возлюбленной, ревность. Самая успешная стратегия — братская забота: внутреннее согласие на брак с Вергуновым, хлопоты о его повышении по службе, но при этом — рискованная, отчаянная поездка в Кузнецк: «Мне ли оставить ее или другому отдать. Ведь я на нее имею *права*, слышите, *права!*» (курсив Достоевского. — Т.П.) (28/1; 213).

Возможность совмещения в письмах разных состояний реализуется за счет асинхронности письма и события: истории рассказываются как уже сложившиеся (или завершившиеся) ко времени написания. Эмоциональная и ситуативная внутренняя стратегия во время написания письма состоит в страстном желании изменить неудачное, провальное для него течение событий. Письмо словно бы должно залатать жизненные бреши. Ощущение катастрофы не покидает Достоевского на протяжении всей истории с Исаевой. Средством, которое способно все поправить, всегда представляются деньги. И, в первую очередь, от них зависит, сможет ли он гарантировать материальное благополучие любимой женщины. Эмоциональный накал просьб о присылке денег невероятно высок: заклинания, упреки, унижение, манипуляция родственными и дружескими чувствами. Рисуемая ситуация явно неадекватна реальному положению вещей. И это

* Традиционный взгляд на письма как биографический источник, питающий последующее творчество см.: Трухан Е.Д. Письма Достоевского 1855—1857гг.: Текст и контекст // Достоевский и мировая культура: Альманах. М., 1999. № 12. С. 155—163.

ясно не из дополнительных источников, а из самих писем. Как правило, то или иное впечатление определяется сюжетной модальностью. Как только история Исаевой рассказывается как история о даме из почтенного семейства, образованной, какую «редко встретишь в петербургском свете» (что он о нем знал?), отец которой служит, помогает, родственники поддерживают, — становится ясно, что не так уж все безнадежно. Столь же энергичны и отчаянны просьбы о помощи, когда дело касается изменения социального статуса. Объяснение то же: все решено и складывается удачно, но дело встало за переводом на статскую службу. Эгоцентричность Достоевского, проявленная в настойчивости выражения любой просьбы, впечатляет: он стремится к абсолютному подчинению адресата и в этом смысле проявляет себя как хороший манипулятор. Подробно, расчетливо и рационально, параллельно выражению эмоциональной катастрофичности, адресату диктуются все требуемые действия, причем пошагово. Так, умоляя и Врангеля, и Михаила написать письма Исаевой, чтобы выразить ей свое уважение, заверить в готовности оказать поддержку, он буквально вставляет в свое письмо полный текст того, что именно нужно написать. При этом комментарии несколько разнятся, хотя и одинаково лукавы: брату — «напиши об этом получше», Врангелю ироничные — «Кажется, я учу тебя писать, извини». То же касается обучения писать ходатайства и хлопотать.

На первый взгляд, здесь можно усмотреть противоречие или даже упрекнуть Достоевского в неискренности, сказав, что вот-де на самом деле эмоционально-взвинченное состояние, постоянные сообщения о катастрофичности происходящего (любимое выражение — «никогда еще») — все для той же манипуляции адресатом. Однако здесь дело в другом. По сути мощная рациональная манипулятивная стратегия работает на то, чтобы, в первую очередь, обеспечить самому Достоевскому уверенность в том, в чем он до последнего момента и за ним уверен не был. Образуется цепочка подмен: деньги, перемена состояния как единственное условие успеха выглядят как заклинание собственного страха. Это легко обнаруживается в тот момент, когда осуществляется желаемое: помилование, офицерский чин, присылка денег, но в тот же момент рушится весь план женьитьбы из-за возникшего романа Исаевой и Вергунова.

Истории беллетризованного свойства — о почтенном, но несчастливом семействе, бедной вдове, тайной любви, преодолении заблуждений — она доверчива, ее легко уговорить — это о сватовстве кумушек и романе с Вергуновым — выполняют в структуре писем ту же функцию. Словом, попытка обуздать, заговорить, наконец, — рационально просчитать/опередить непредсказуемое. (С этим вполне сравнима теория выигрыша, которую

Достоевский позже будет разрабатывать во время страстного увлечения игрой. Разумеется, логически безупречная теория не спасала от сокрушительных провалов.)

Сведение разнотипных нарративных тактик в пространстве одного текста и порождает эффект неустойчивой, колеблющейся повествовательной самоидентификации, композиционной бесформенности рассказывания. В художественном тексте прием, порождающий похожий эффект, в нарративе, в частности, выражается с помощью переадресации различной степени компетентности повествователю, героям, отчего образуется информационная невнятица, обеспечивающая смысловую многомерность. В нехудожественном дискурсе, когда повествование разворачивается из одной инициативной точки (причем не по принципу дополнительности, а по принципу ложной причинно-следственной связи), проявляется своеобразное расщепление интенций пишущего, что затрудняет восприятие текста как единого высказывания. Но в то же время нельзя не заметить, что именно подобные «погрешности» сообщают письму особые выразительные возможности, которые вполне уловимы, если следовать за саморазвитием текста, игнорируя логику, демонстративно навязанную адресату. Этот принцип чтения можно метафорически обозначить голядкинским способом: герой предлагал читать его письмо «совсем наоборот <...> давая обратный смысл всем словам...», иначе говоря, «понимать все сказанное в обратном смысле».

Эли Корман

ЗАКОЛДОВАННЫЙ ИЗДАТЕЛЬ

СОЮЗ СОЧИНИТЕЛЕЙ



Давно замечено: в художественном мире Достоевского очень много людей пишущих. Пишут стихи, поэмы, романы, социалистические трактаты, анонимные письма, предсмертные записки, завещания, исследования о причинах самоубийств, о церковном суде и т. д. и т. п. Л.Сараскина специально занималась проблемой «Сочинители в произведениях Достоевского», предоставим ей слово:

«Союз сочинителей» Достоевского — общество удивительно многоликое и многофункциональное. Первые роли в нем принадлежат тем, кто как бы замещает автора, — повествователям, рассказчикам, хроникерам, случайным очевидцам, наблюдателям, короче говоря, лицам, ведущим рассказ от своего имени. Достаточно посчитать: из тридцати четырех законченных прозаических произведений Достоевского, включая и шесть художественных текстов «Дневника писателя», двадцать четыре написаны от «я» персонажа или рассказчика, семь — от «мы» биографа-повествователя. Перевоплощаясь в рассказчика, Достоевский как бы дарит ему авторство, отдает свое собственное сочинение: так, треть всего им написанного <...> это так называемые «чужие» рукописи — «записки», «воспоминания», «летописи».

Однако «союз сочинителей» включает отнюдь не только рассказчиков и хроникеров. Еще более многочисленная группа литераторов — это сочинители-персонажи, те, кто уже зарекомендовал себя автором хоть какого-нибудь текста. Таких персонажей в произведениях Достоевского насчитывается около пятидесяти <...>

Собрание текстов, принадлежащих героям-сочинителям, довольно внушительно: произведения Достоевского включают более тридцати «чужих» сочинений (целиком или в отрывках) и еще столько же упоминаний о существовании неких рукописей или публикаций, следы которых — в виде заголовков, планов и заготовок — так или иначе фигурируют в основном, «авторском» тексте.

Жанровое многообразие этого необычного литературного наследия в высшей степени впечатляет: здесь романы и повести, стихотворения и поэмы, переводы и трактаты, басни и притчи, разборы и рецензии, шутки и эпиграммы, романсы и сатирические куплеты, пасквили и доносы, не говоря уже о письмах и записках ...

Таким образом, мы имеем дело не с единичным художественным явлением — в конце концов и феномен рассказчика, и прием «литературы в литературе» хорошо известны и довольно подробно описаны. Читая произведения Достоевского, мы сталкиваемся с мощной стихией литературного творчества, владеющей его персонажами, со своего рода литературной эпидемией, которой захвачены и бездарные, и талантливые сочинители»*.

Да. Но вот другое обстоятельство как-то осталось в тени: среди и вокруг этой пестрой братии немало людей хотели бы стать издателями, но это желание обязательно сходит на нет, и о нем все искренне и напрочь забывают, и вообще вокруг него роятся странные совпадения и прочие непонятности, в которых стоило бы разобраться.

КРАХ ИЗДАТЕЛЬСКИХ ПРОЕКТОВ

1. Проект Разумихина, или Почему на свадьбе не было дяди жениха

Когда Дуня прогнала первого жениха (Лужина), возник вопрос: что теперь ей и Пульхерии Александровне делать — остаться в Петербурге или же вернуться в провинциальный город, откуда их вызвал Лужин? Влюбленный Разумихин хочет, разумеется, удержать Дуню в столице.

* Сараскина Л. «Бъсы»: роман-предупреждение. М.: Сов. писатель, 1990. С. 79—80.

Ораторствовал Разумихин.

— И зачем, зачем вам уезжать! — с упоением разливался он восторженную речью. — И что вы будете делать в городишке? А главное, вы здесь все вместе и один другому нужны, уж как нужны, поймите меня! Ну, хоть некоторое время... Меня же возьмите в друзья, в компаньоны, и уж уверяю, что затеем отличное предприятие. <...> У меня еще утром, когда ничего еще не случилось, в голове уж мелькало... Вот в чем дело: есть у меня дядя (я вас познакомлю; прескладной и препочтенный старичонка!), а у этого дяди есть тысяча рублей капиталу, а сам живет пенсионом и не нуждается. Второй год, как он пристаёт ко мне, чтоб я взял у него эту тысячу <...> нынешний год я только приезда его поджидал и решил взять. Затем вы дадите другую тысячу, из ваших трех, и вот и довольно на первый случай, вот мы и соединимся. Что ж мы будем делать?

Тут Разумихин принялся развивать свой проект и много толковал о том, как почти все наши книгопродавцы и издатели мало знают толку в своем товаре, а потому обыкновенно и плохие издатели, между тем как порядочные издания вообще окупаются и дают процент, иногда значительный. Об издательской-то деятельности и мечтал Разумихин, уже два года работавший на других и недурно знавший три европейские языка <...>

— Зачем, зачем же нам свое упускать, когда у нас одно из главнейших средств очутилось — собственные деньги? — горячился Разумихин. <...> иные издания дают теперь славный процент! <...> Да я сам знаю, и в тайне храню, сочинения два-три таких, что за одну только мысль перевести и издать их можно рублей по сту взять за каждую книгу, и за одну из них я и пятисот рублей за мысль не возьму (потому что она стоит больше. — Э.К.). <...> А уж насчет собственно хлопот по делам, типографий, бумаги, продажи, это вы мне поручите! Все закоулки знаю!

Следует обсуждение разумихинского проекта. Дуня и Родион высказываются за, а Пульхерия Александровна — уклончиво-выжидательно. Итак, проект вроде бы принят?

Да; но по нему тут же, в следующем же абзаце, наносится удар:

Да куда ж ты, Родя?

— Как, Родя, ты уже уходишь? — даже с испугом спросила Пульхерия Александровна.

Раскольников уходит. Он порывает с матерью и сестрой; он хочет быть один. Он поручает мать и сестру заботам Разумихина и фактически признается ему в совершенном преступлении.

Казалось бы, в поступке Раскольникова нет ничего странного: это его преступление довлеет над ним, это оно гонит его от самых близких ему людей. Да, но почему влияние преступления сказалось именно сейчас, после обнародования и принятия издательского проекта? Вопрос может показаться нелепым и совершенно неуместным, но последующие романские события и способ их подачи докажут его правомочность.

Пять месяцев спустя после явки преступника с повинною последовал его приговор. <...> В молодой и горячей голове Разумихина твердо укрепился проект положить в будущие три-четыре года, по возможности, хоть начало будущего состояния, скопить хоть несколько денег и переехать в Сибирь <...> там поселиться в том самом городе, где будет Родя, и... всем вместе начать новую жизнь.

Прекрасно; но каким же способом собирается Разумихин «скопить хоть несколько денег»? А вот каким: «Между прочим, он стал опять слушать университетские лекции, чтобы кончить курс». И опять-таки прекрасно; но ведь слушание университетских лекций требует, «между прочим», денег — это во-первых. А во-вторых, чем все-таки займется Разумихин по окончании курса?

«У них обоих [Дуни и Разумихина] составлялись поминутно планы будущего». Иными словами, никакой план еще не выбран, не принят к исполнению. Но ведь был же, был издательский проект! — почему бы не заняться им? И был дядя, готовый помочь... Кстати, как здоровье дяди?

«Два месяца спустя (после отправки Раскольникова в Сибирь на торговлю. — Э.К.) Дунечка вышла замуж за Разумихина. Свадьба была грустная и тихая. Из приглашенных был, впрочем, Порфирий Петрович и Зосимов». Прекрасно; а дядя? «Прескладной и препочтенный старичонка» — его что, не пригласили?

Но о дяде история умалчивает. С тех самых пор, с той самой сцены обсуждения издательского проекта — умалчивает. И неспроста: ведь если в тексте появится упоминание о дяде Разумихина, то читатель может вспомнить и о проваленном издательском проекте — а вот этого допустить нельзя. Мало провалить проект — надо еще, по возможности, стереть память о нем у героев романа и у читателей оного. И потому: никаких упоминаний не только о проекте — это само собой, — но и о дяде (возможном спонсоре).

Но если так, то тогда и разрыв Раскольникова с матерью и сестрой неспроста случился именно в нужный момент: сразу после одобрения издательского проекта. Какая-то сила, заинтересованная в провале проекта, заставила Раскольникова совершить то, что он совершил — «зная», что герои романа, о преступлении Раскольникова еще не знающие, припишут этот поступок влиянию болезни, а знающие о преступлении читатели — влиянию преступления.

2. Проект Лизы Дроздовой

У Лизы, собственно, два проекта — издательский и любовный. Лиза догадывается, что в её отношения со Ставрогиным каким-то образом замешана Хромоножка, сестра капитана Лебядкина. Лиза хотела бы выяснить, в чем дело, но, будучи скованной условностями светской барышней, не может действовать прямо. Поэтому собирается «действовать криво» — через Шатова, живущего с Лебядкиными в одном доме.

Все состояло в том, что Лизавета Николаевна давно уже задумала издание одной полезной, по ее мнению, книги, но по совершенной неопытности нуждалась в сотруднике <...>

Литературное предприятие было такого рода. Издается в России множество столичных и провинциальных газет и других журналов, и в них ежедневно сообщается о множестве происшествий. Год отходит, газеты повсеместно складываются в шкапы, или соряются, рвутся, идут на обертки и колпаки. Многие опубликованные факты производят впечатление и остаются в памяти публики, но потом с годами забываются. Многие желали бы потом справиться, но какой же труд разыскивать в этом море листов, часто не зная ни дня, ни месяца, ни даже года случившегося происшествия? А между тем, если бы совокупить все эти факты за целый год в одну книгу, по известному плану и по известной мысли, с оглавлениями, указаниями, с разрядом по месяцам и числам, то такая совокупность в одно целое могла бы обрисовать всю характеристику русской жизни за весь год, несмотря даже на то, что фактов публикуется чрезвычайно малая доля в сравнении со всем случившимся <...>

«Нужно, чтобы все покупали, нужно, чтобы книга обратилась в настольную, — утверждала Лиза, — я понимаю, что все дело в плане, а потому к вам и обращаюсь», — заключила она.

Шатову проект очень нравится: «Он поднял, наконец, глаза, и они даже засияли от удовольствия, так он был заинтересован.

— Это вы сами выдумали? — ласково и как бы стыдливо спросил он у Лизы».

Шатов, кажется, готов согласиться стать сотрудником и заняться придумыванием плана; деньги у Лизы есть — стало быть, у проекта есть неплохие шансы осуществиться. А раз так, то надо срочно принимать меры к провалу проекта. И меры принимаются, удары по проекту наносятся — причем самой Лизой, вот что интересно!

Удар первый. Лиза вдруг начинает говорить вещи, Шатову неприятные.

— Почему же вы думаете, что я в состоянии план выдумать?

— Мне о вас говорили, и здесь я слышала... я знаю, что вы очень умны и... занимаетесь делом и... думаете много; мне о вас Петр Степанович Верховенский в Швейцарии говорил, — торопливо прибавила она. — Он очень умный человек, не правда ли?

Шатов мгновенным, едва скользнувшим взглядом посмотрел на нее, но тотчас же опустил глаза.

— Мне и Николай Всеволодович о вас тоже много говорил...

Шатов вдруг покраснел.

Лиза бросается спасать положение:

— Впрочем, вот газеты, — торопливо схватила Лиза со стула приготовленную и перевязанную пачку газет, — я здесь попробовала на выбор отметить факты, подбор сделать и номера поставила... вы увидите.

Шатов взял сверток.

— Возьмите домой, посмотрите, вы ведь где живете?

Мысль забегает за мысль, слово цепляется за слово. Мы сейчас увидим, почему это так — Лиза мысленно уже перешла от издательского проекта к любовному.

Удар второй. Намеки на любовный проект.

— Возьмите домой, посмотрите, вы ведь где живете?

— В Богдавленской улице, в доме Филиппова.

— Я знаю. [Она знает, и это знание прорывается словечком *ведь: Вы ведь живёте в доме Филиппова?*— таков подлинный смысл вопроса. — Э.К.] Там тоже, говорят, кажется, какой-то капитан живет подле вас, господин Лебядкин? — все по-прежнему торопилась Лиза.

Шатов с пачкой в руке, на отлете, как взял, так и просидел целую минуту без ответа, смотря в землю.

— На эти дела вы бы выбрали другого, а я вам вовсе не годеи буду, — проговорил он наконец, как-то ужасно странно понизив голос, почти шепотом.

Лиза вспыхнула.

А вспыхнув, снова бросается спасать положение: «— Про какие дела вы говорите? Маврикий Николаевич! — крикнула она, — пожалуйста сюда да-вешнее письмо».

Зачитывается вслух и обсуждается пьяное письмо Лебядкина Лизе. В результате Шатов несколько успокаивается и, наконец, собирается уходить — между прочим, и для того, чтобы избавиться от неприятных вопросов Лизы:

— Он, говорят, с какой-то сестрой? — спросила Лиза.

— Да, с сестрой.

— Он, говорят, ее тиранит, правда это?

Шатов опять поглядел на Лизу, насупился и, проворчав: «Какое мне дело!» — подвинулся к дверям.

— Ах, постойте, — тревожно вскричала Лиза, — куда же вы? Нам так много еще остается переговорить...

— О чем же говорить? Я завтра дам знать...

Шатов не в лучшем настроении, и обсуждать с ним сейчас детали издательского проекта бессмысленно. Больше того — опасно. Но Лиза именно это и делает:

Удар третий. Возрастающая тревога.

— Да о самом главном, о типографии! Поверьте же, что я не в шутку, а серьезно хочу дело делать, — уверяла Лиза все в возрастающей тревоге. — Если решим издавать, то где же печатать? Ведь это самый важный вопрос, потому что в Москву мы для этого не поедем, а в здешней типографии невозможно для такого издания. Я давно решила завести свою типографию, на ваше хоть имя, и мамá, я знаю, позволит, если только на ваше имя...

— Почему же вы знаете, что я могу быть типографщиком? — угрюмо спросил Шатов.

[Любая хозяйка на месте Лизы поняла бы, что за угрюмостью Шатова может скрываться что-то опасное, что он — на пороге взрыва; а вот умная Лиза — не понимает.]

— Да мне еще Петр Степанович в Швейцарии именно на вас указал, что вы можете вести типографию и знакомы с делом. Даже записку хотел от себя к вам дать, да я забыла.

Отчего Лиза в тревоге, да еще и в возрастающей? Может показаться: она боится, что Шатов откажется быть сотрудником. Но на деле всё наоборот: она боится, что он согласится!

Ничего не зная об истинных отношениях Шатова и Петра Верховенского, о плевке в лицо, о зарытом в землю типографском станке, о записке:

«Светлую личность» отпечатать здесь не могу, да и ничего не могу: печатайте за границей.

Ив. Шатов

— ничего этого не зная, Лиза с удивительной точностью нащупывает болевую точку, воздействуя на которую можно провалить проект.

Шатов, как припоминаю теперь, изменился в лице. Он постоял еще несколько секунд и вдруг вышел из комнаты.

Лиза рассердилась.

— Он всегда так выходит? — повернулась она ко мне.

Я пожал было плечами, но Шатов вдруг воротился, прямо подошел к столу и положил взятый им сверток газет.

— Я не буду сотрудником, не имею времени...

Итак, проект благополучно провален. К тому шло; тут хорошо потрудились жанровое сознание, управлявшее поведением Лизы. Ну, провален — туда ему и дорога. Никто о нем не пожалеет, никто не вспомнит.

Но вместе с ним провален и любовный проект, а вот этого уже нельзя допустить, его надо спасти любой ценой.

Лиза улыбнулась мне, но была бледна. Она стояла посреди комнаты в видимой нерешимости, в видимой борьбе; но вдруг взяла меня за руку и молча, быстро подвела к окну.

— Я немедленно хочу ее видеть, — прошептала она, устремив на меня горячий, сильный, нетерпеливый взгляд, не допускающий и тени противоречия, — я должна ее видеть собственными глазами и прошу вашей помощи.

Она была в совершенном иступлении и — в отчаянии.

— Кого вы желаете видеть, Лизавета Николаевна? — осведомился я в испуге.

— Эту Лебядкину, эту хромую... Правда, что она хромая?

Я был поражен.

Вот если бы с такой энергией спасались издательские проекты!

3. Проект Варвары Петровны

Перед поездкой со Степаном Трофимовичем в Петербург Варвара Петровна «объявила, что готова основать свой журнал и посвятить ему отныне всю свою жизнь». Она

...открыла у себя вечера (уже в Петербурге. — Э.К.). Она позвала литераторов, и к ней их тотчас же привели во множестве. Потом уже приходили и сами, без пригла-

шения; один приводил другого... Довольно трудно было узнать, что именно они написали; но тут были критики, романисты, драматурги, сатирики, обличители. <...> Когда Варвара Петровна объявила свою мысль об издании журнала, то к ней хлынуло еще больше народу, но тотчас же посыпались в глаза обвинения, что она капиталистка и эксплуатирует труд. Бесцеремонность обвинений равнялась только их неожиданности.

Перед отъездом из Петербурга

...явились к Варваре Петровне пять литераторов, из них трое совсем незнакомых <...> Со строгим видом они объявили ей, что рассмотрели дело о ее журнале и принесли по этому делу решение (здесь впервые появляется напористая группа из пяти человек: прообраз революционной «пятерки». — Э.К.). Варвара Петровна решительно никогда и никому не поручала рассматривать и решать что-нибудь о ее журнале. Решение состояло в том, чтоб она, основав журнал, тотчас передала его им вместе с капиталами, на правах свободной ассоциации; сама же чтоб уезжала в Скворешники, не забыв захватить с собою Степана Трофимовича, «который устал». Из деликатности они соглашались признавать за нею права собственности и высылать ей ежегодно одну шестую чистого барыша.

Разумеется, предложение принято не было. Но характерно, что на этом идея о журнале и кончилась. Просто поразительна та легкость, с которой Варвара Петровна при первой же неудаче опускает руки.

Нет, это не простая легкость, зависящая только от характера (и/или капризов Варвары Петровны). Чрезмерность и неестественность этой легкости косвенно свидетельствуют о наличии какой-то тайной силы, заинтересованной в провале журнального проекта.

История с поездкой в Петербург (да и вся первая глава первой части) написана каким-то иронически-ёрническим стилем. Возможно, поэтому о проваленном проекте разрешается вспомнить: «Cela date de Pétersbourg [это началось в Петербурге], когда мы с нею хотели издавать журнал. Вот где корень. Мы тогда ускользнули, и они нас забыли, а теперь вспомнили».

* * *

Быть может, стоит упомянуть еще об одном женском проекте, хоть и не издательском, но как бы его «бедном родственнике»: переплетном проекте Marie, Марьи Шатовой, жены Шатова: «Слушайте, я намерена здесь открыть переплетную, на разумных началах ассоциации».

Разумеется, коли «разумные начала», то ничего не выйдет, ежу понятно. Но позволим себе высказать предположение: Марья Шатова могла бы остаться в живых, если бы не сказала мужу о переплетной. Ее неосторожные слова были услышаны *[вернее, прочтены в тексте романа жанровым сознанием, которое, как любой читатель, читает текст линейно, от начала к концу]*, и были приняты сюжетные меры к тому, чтобы вопрос о переплетной был решен не просто в отрицательном смысле — но в радикально-окончательном.

4. Проект Петра Верховенского

Строго говоря, у Петруши два проекта, очень похожих друг на друга. Оба связаны с Шатовым — точнее, с переданным Шатову типографским станком; оба заканчиваются провалом.

Проект первый: Шатов печатает и хранит у себя, для последующей передачи посланцам Петра Верховенского, прокламации и иную революционную литературу. Шатов, однако, сотрудничать отказался; станок закопал в землю.

Проект второй: Шатова убить, а станок откопать и пустить в дело. Этот проект был осуществлен только в своей первой части; до второй у революционеров руки не дошли.

Но, при сюжетном сходстве, проекты принципиально разнятся по способу извещения читателя о них. О первом проекте читатель узнаёт, как об уже завершённом, причем завершённом неуспешно, то есть проваленном (раздел VI главы шестой «Петр Степанович в хлопотах» части второй). О втором же читатель узнаёт как о таком, которому еще только предстоит осуществиться — или провалиться:

— Если не ошибаюсь, сначала (то есть до того, как Шатова убьют. — Э.К.) произойдет передача типографии? — осведомился Липутин...

— Ну разумеется, не терять же вещи, — поднял к его лицу фонарь Петр Степанович. — Но ведь вчера все условились, что взаправду принимать не надо. Пусть он укажет только вам точку, где у него тут зарыто; потом сами выроем. Я знаю, что это в десяти шагах от какого-то угла этого грота...

Отметим, что в этой статье мы имеем дело с такой литературой, в которой, в отличие, например, от научно-фантастических петель времени и иных нарушений хронологии, линейной направленности сюжетного времени соответствует, как правило, линейная же направленность наррации, то есть рассказа, повествования. Иными словами, если событие А фабульно предшествует событию Б, то и сообщение (если таковое вообще имеет место) о наступлении события А предшествует (в тексте) сообщению о наступлении события Б.

Издательские проекты, о которых читатель узнаёт как об уже завершённых (неважно, успешно или нет), будем называть тихими (ибо об их планировании, подготовке и попытках осуществления ничего в тексте не сообщалось). Проекты же, текстовые объявления о которых относят их осуществление в будущее (понимаемое как в фабульном смысле, так и в нарративно-текстовом), будем называть громкими. Первый проект Петруши — тихий (и неуспешный). Второй — громкий (и тоже неуспешный). Кроме первого проекта Петруши, все до сих пор рассмотренные в этой статье

проекты — громкие (и неуспешные). Ни у Достоевского, ни у других авторов нам не удалось обнаружить громких и успешных проектов — быть может, таковые вообще невозможны.

Но вернемся ко второму проекту Петруши, к его, так сказать, посмертной судьбе. То, что в ходе расследования ни арестованным революционером, ни вообще никому из допрашиваемых горожан не задаются вопросы о закопанном в землю типографском станке (во всяком случае, о таких вопросах Хроникер не сообщает) — это нас удивить не может; этого следовало ожидать.

Но полиция! но поведение полиции! Ведь станок следует откопать — хотя бы потому, что он послужит уликой (и какой! «Весомой, грубой, зримой») на предстоящем суде. Кроме того, не исключено, что какие-то другие, полиции неизвестные, революционеры (или просто криминальные элементы — скажем, фальшивомонетчики) выроют станок для своих целей. Если же полиция по каким-то своим соображениям (или без таковых) оставляет станок в земле, то и это обстоятельство настолько значимо, что Хроникер должен о нем упомянуть.

Поведение полиции (или, если угодно, Хроникера) настолько неправдоподобно, что объяснить его можно только одним: вмешательством одного из сознаний высокого уровня — жанрового сознания. Это оно приказало: *забыть*. «Следствие закончено, забудьте!» В данном случае не закончено, но все равно забудьте!

И ведь забыли!

* * *

Упомянем еще два потерпевших крах издательских проекта:

Николая Ставрогина («Когда придет время, я отошлю (свою *Исповедь*. — Э.К.) в полицию и к местной власти; одновременно пошлю в редакции всех газет, с просьбой гласности, и множеству меня знающих в Петербурге и в России лиц. Равномерно появятся в переводе за границей»)

и

капитана Лебядкина: («Николай Всеволодович, знаете ли, что я пишу мое завещание и что я уже написал его?

— Любопытно. Что же вы оставляете и кому?

— Отечеству, человечеству и студентам. <...>

— Вы, стало быть, намерены опубликовать ваше завещание при жизни и получить за него награду?

— А хоть бы и так, Николай Всеволодович, хоть бы и так?»).

Случайно или нет, но Ставрогин покончил с собой, а капитана зарезали.

До сих пор мы говорили об уже имеющихся (заявленных) издательских проектах и о том, как можно им (то есть их осуществлению) противодействовать. Но есть и другая возможность: упреждать само возникновение проектов, делать его невозможным. С этой точки зрения, разгром полицией революционной организации в «Бесах» можно трактовать как превентивные действия, имеющие целью не допустить возникновения издательских проектов, связанных с рукописью Шигалева (о социальном устройстве).

Подобным же образом, самоубийство, навязанное Верховенским Кириллову, есть превентивное действие для нейтрализации рукописи Кириллова (о самоубийствах).

Н.В.Пращерук

О «ПРЕДЕЛАХ», «ИЗБЫТОЧНЫХ ФОРМАХ» ПИСЬМА И МОДУСЕ НЕВОЗМОЖНОГО:

«Исповедь мужа» К.Леонтьева и «Вечный муж» Ф.Достоевского



Речь пойдет о двух произведениях русской классики, написанных примерно в одно и то же время и существенно переосмысляющих традиционный сюжет любовного треугольника и супружеской измены. О национальной специфике разработки вечного сюжета в русской литературе писал Ю.В.Шатин. Однако на примере произведений Чехова и Толстого он рассматривает вариант, при котором «...преодолевая донжуанскую традицию, русская нарратология совершает своеобразную рокировку, уводя любовника с авансцены и заменяя его женщиной, которая организует дальнейшее развитие сюжета. Имя Анна, таким образом, остается единственным знаком, сигнализирующим о трансформации архетипической фабулы». Это достигается в том числе и за счет «...перегрузки мужских фигур отрицательными коннотатами, причем главными негативными признаками снабжается муж героини»*.

* Шатин Ю.В. Три Анны: Нарратология русского адюльтера // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2002. Вып. 3. С. 190—193.

В произведениях Достоевского и Леонтьева, напротив, центральная роль отводится мужу, о чем свидетельствуют уже их названия. При этом обоих авторов интересует именно ролевая принадлежность героя, а у Достоевского еще и изначально закладывается архетипический смысл конкретной психологической драмы, составившей сюжетную основу рассказа. Любопытно, что выход во вневременной контекст осуществляется в тексте непосредственно, в оценочных суждениях любовника:

...Сущность таких мужей состоит в том, чтоб быть, так сказать, «вечными мужьями» или, лучше сказать, быть в жизни *только* мужьями и более уж ничем. Такой человек рождается и развивается единственно для того, чтобы жениться, а женившись, немедленно обратиться в придаточное своей жены, даже и в том случае, если б у него случился и свой собственный, неоспоримый характер. Главный признак такого мужа — известное украшение. Не быть рогоносцем он не может, точно так же, как не может солнце не светить; но он об этом не только никогда не знает, но даже и никогда не может узнать по самым законам природы* (27).

Подобная личностная зависимость подчеркивается в рассказе и фамилией героя — Трусоцкий, контрастирующей с фамилией любовника, и даже именем — Павел Павлович (в переводе — малый). Вместе с тем суждение Вельчанинова, безусловно, грешит схематизмом, недооценкой и просто непониманием «пронзительной сложности» человеческой жизни, психологии людских отношений. И рассказ во многом опровергает эту схему. Тип «вечного мужа» в трактовке Достоевского обретает новые черты, психологически усложняясь и фактически выходя из области комического содержания в сферу трагического. Следуя многовековой культурной традиции, художник прямо трактует тему супружеской неверности в соотношении с вечной и драматической коллизией сопряженности любви и смерти, Эроса и Танатоса. Женщина — центральная фигура традиционного любовного треугольника — умерла к моменту изображаемых событий, и герои-мужчины переживают ее смерть как своего рода «притягательное убежище для эротического страдания». Поэтому символической приметой рассказа становится трансформация шутовского колпака рогоносца в шляпу с черным крепом, которая является постоянным атрибутом костюма Трусоцкого как знак неизменно присутствующей и сопровождающей героев смерти — умирает Наталья Васильевна, умирает Багаутов, умирает Лиза. Более того, рассказывая историю обманутого мужа, Достоевский как будто полемизирует с точкой зрения любовника, убежденного в том, что господа, подобные Трусоцкому, могут быть всем тем, что были прежде, «только при жизни жены, а теперь это была только часть целого, выпущенная

* Цит. по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 9, — с указанием страницы в тексте.

вдруг на волю». Он усложняет и возвышает героя введением мотива отцовства: Трусоцкий — нежно и трогательно любящий единственную дочь Лизу — узнает после смерти жены, что настоящим отцом ее является Вельчанинов. Цельность отцовского чувства отравлена и разрушается мучительной ревностью, но сама привязанность к ребенку не ослабевает. Финальная сцена случайной встречи Трусоцкого с любовником красноречиво свидетельствует о силе его отцовской любви к Лизе, о верности ее памяти, не позволившей ему протянуть руку Вельчанинову для рукопожатия. Смерть ребенка — то, что делает невозможным его примирение с соперником. В этом плане герой-муж более значителен как личность и очевидно выигрывает в сравнении с любовником и настоящим отцом. Любопытно, что введение столь важного мотива отцовства напрямую соотносится Достоевским с карамзинской традицией, на что непосредственно указывает имя, внешность героини, а также ряд текстовых перекличек. Сентименталистский сюжет о женщине-жертве под пером художника трансформируется в сюжет детского страдания и детской незащищенности перед жизнью.

В «Исповеди мужа» мотив отцовства разрабатывается совершенно нетрадиционным для русской литературы образом. Лиза (совпадение имен вполне закономерно) становится женой главного героя из прагматических соображений по совместному решению героя и ее умирающей матери. Брак изначально фиктивен, герой-муж добровольно выбирает роль отца и обеспечивает себе соответствие названной роли тем, что убеждает Лизу в невозможности для нее влюбиться в него. Героиня ставится им в положение «женщины недозволенной»: «Лиза моя!.. Ты не знала, моя дочь, что твой друг отступает в ужасе от своих святотатственных прав!»* (265). При этом герой оставляет за собой право на отдачу ее в будущем настоящему герою-любовнику. Поэтому после заключения брака он продолжает вести старый образ жизни, Лиза живет амазонкой, скачет на лошади и навещает татарские деревни. При всей идилличности ситуации текст намеренно насыщается приметам и символикой смерти. Смерть здесь, рядом — в «миртовой дорожке», ведущей к могиле матери, в кипарисах, которые «никто не отнимет» у героя, смерть — в цвете нарядов Лизы, которые выбирает для нее герой — «в белом тарлатане, широком черном бархате... и бледно-розовых маргаритках», в обожаемой ею «черной кошечке». Крымская война, близость которой интересует Лизу и беспокоит героя, боящегося потерять мир и покой, также таит в себе угрозу возможной смерти. Эти

* Цит. по: *Леонтьев К.Н.* Египетский голубь: Роман, повести, воспоминания. М., 1991, — с указанием страницы в тексте.

приметы присутствующей рядом смерти являются не просто фоном для дальнейшего развертывания леонтьевского сюжета о любовном треугольнике, но существенно, коренным образом с ним связаны. Лиза знакомится с молодым греком, который и становится подлинным героем ее любовного романа. Герой-муж убеждает его забыть о нем, как о муже, и видеть в нем брата, старшего друга, отца, воспитателя и проч. В таком развитии традиционного сюжета Г.Мондри усматривает соотнесенность с социальными отношениями в примитивном обществе, которые устанавливались на принципе обмена женщинами, женщины при этом делились на две категории: «женщины дозволенные» и «женщины запрещенные»*. Действительно, при всей, казалось бы, определенности выбранной для себя роли герой-муж вместе с тем не исключает и другой возможности развития дальнейших отношений: «благородно» разрешая Лизе пройти по пути страсти, он втайне надеется, что, устав от бурной жизни с эллином, она вернется к нему «уставшей и успокоенной» и займет традиционное место в структуре «жена — муж». «Одного молю, чтобы ее медовый месяц был без горечи и отравы, и еще об одном... чтобы он поскорее ее разлюбил!» (300), — пишет он в дневнике. Примечательно, что в примитивных обществах благополучные отношения между мужчинами устанавливаются на основе обмена «дозволенными женщинами». Отсюда понятно, почему герой-муж, отдавая Лизу молодому греку, предлагает ему свою дружбу**. В такой соотнесенности сюжета с древними обычаями, вероятно, можно усмотреть размышления Леонтьева об архаичности представлений современного мужчины, о влиянии архетипических структур на его мышление и поведение. Между тем опора на глубинную поведенческую традицию не защищает героя от катастрофы, а скорее, напротив, обрекает его на трагический финал. Надежды автора исповеди на благополучную развязку оказываются иллюзорными: любовники гибнут в кораблекрушении, а ему самому суждено закончить свои дни в мучениях опустошенного сердца, которые приводят его к самоубийству. В таком развитии событий угадывается горькая авторская ирония по отношению к главному герою. Убежденный в значительности собственного «я», правомерности своего выбора и образа жизни, защищающий эстетику бытия в ее разнообразных проявлениях, он оказывается поразительно близорук и инфантилен в понимании реальности и реальных отношений между людьми. «Оригинальность» «устройства» им своей личной жизни и личной жизни дорогого ему человека носит не просто головной, искусственный характер, эта «оригинальность» оборачи-

* Мондри Г. Попытка типологизации творчества К.Леонтьева на примере анализа «Исповеди мужа» // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 166—186.

** Там же. С. 180.

вается страшной архаикой и тривиальностью, и Лиза платит за нее собственной жизнью — она включается своей судьбой в традицию, удачно названную Шульце «традицией тонущих женщин в русской литературе»*.

Таким образом, и в том и другом случаях — сила любви и благородство мужей-отцов никого не спасают, трагические развязки неизбежны, и «бедная Лиза» обречена на смерть. Однако определенное единодушие авторов в разработке этого сюжета при более внимательном обращении к текстам оборачивается отнюдь не выявлением сходства названных произведений. Напротив, мы попадаем в сферу различных — если не противоположных — идейно-эстетических задач, которые ставили перед собой художники, и не менее различных художественных результатов, которых они достигли.

Обратимся к структурно-стилевой направленности и повествовательной технике произведений, наиболее очевидно проявляющих эти различия. К.Леонтьев выбирает повествование от 1-го лица, что закономерно, поскольку, с авторской точки зрения, именно такая повествовательная форма призвана обеспечить наибольшую достоверность исповеди главного героя. Перед нами дневниковые записи, которые с достаточной регулярностью ведет муж-оригинал. Жанр дневника предполагает известную долю искренности и свободную композицию. Художник ставит перед собой задачу показать мир героя изнутри, мир героя, изображенный и опредмеченный им самим, в его собственных оценках, отношениях, переживаниях. При этом герой с его позицией эстетического универсализма, избравший в качестве определяющего жизненного принципа принцип прекрасного, критерий совершенной эстетической формы, становится чуть ли не alter ego самого автора: «Я люблю прекрасное...» (255); «Если уже сметь придавать высшему существу наши свойства, так я бы скорей всего решился придать ему неизмеримое, полное чувство прекрасного» (257). А это значит, что самораскрытие героя, на которое претендует автор, осуществляется весьма парадоксально. Ведь позиция эстетического универсализма предполагает вполне определенные ограничения в отборе жизненного материала, а также — и это особенно важно — повышенную требовательность к словесной оформленности изображаемого и переживаемого. Обыденность граничит с пошлостью, которая представляется герою самой страшной опасностью, убивающей цветение жизни, поэтому повседневные заботы, бытовые подробности его не интересуют. Он не может, по его собственному едкому выражению, допустить в нынешнем состоянии даже отдаленного намека на «зловоние гоголевских обносков». Он не мо-

* Мондри Г. Указ. соч. С. 176.

жет допустить и лишнего, неточного — «сырого» слова. И это во многом противоречит избранной форме свободных дневниковых записей, поскольку исключается непосредственное вторжение эмпирического опыта, непроясненных оценок и реакций. Все написанное героем-мужем как будто бы проходит «двойную цензуру» — почти рационального осознания событий и эстетической выверенности их изображения в слове. Ничему случайному на страницах его дневника просто нет места. Разрабатывая ярко неординарную, новую для русской литературы любовную коллизию, Леонтьев тем не менее делает основной акцент не на ее сложном психологическом и экзистенциальном содержании. Его главным образом занимает эстетическая выразительность как происходящего в целом, так и отдельных эпизодов, сцен, диалогов. Практически каждая дневниковая запись содержит запоминающиеся по своей живописности образы, мастерски выстроенные диалоги, яркие и пластически завершенные картины:

Морской ветерок веет в моем саду; кипарисы мои печальны и безжизненны вблизи, но прекрасны между другой зеленью. По морю тихо идут корабли к пустынным берегам Азовского моря... Паруса белеют вдали (247);

Да, здесь все прекрасно: море синее, небо голубое, белые паруса таинственных судов, рисунок строгих скал, облака розовые и белые, которые ползут у плоских горных вершин по темным полосам далеких сосновых лесов; холмы свежей виноградной зелени, яркие одежды татарок и татар, пустые замки, а хижины, как гнезда, и над головой путника, и под ногами у дороги... (250);

У нее красивый тонкий нос и лицо продолговатое. А глаза мрачные — чудо! (254);

Море ревело к ночи все страшнее и страшнее; стекла наши дрожали от ветра. Сегодня утром я увидел, что за ночь волна кой-где подняла стоймя большие каменные глыбы, а другие зарыла в песок. Весь ряд молодых деревьев, которые Лиза посадила довольно далеко от берега, сломан и смыт. Морская трава и мелкие раковины летели с пеной до цветника. А у нас пылал камин в гостиной, ковер пестрый и густой, как бархат, и лампа горела на столе (295) и т. п. и т. п.

Этот ряд примеров можно продолжать и продолжать. Весь дневник выдержан в лучших традициях классического художественного слова и подчеркнуто монологичен. Даже финальное включение автором двух реплик-оценок «со стороны», принадлежащих наследникам главного героя, не корректируют этот монологизм, а еще более заостряют позицию и поведение героя-мужа. Наследники считают его либо мерзавцем, погубившим молодую жену, либо человеком «не в своем уме», нуждающимся в опеке. Так в финале снова акцентируется и, по существу, выходит на первый план ситуация романтического отчуждения от мира, которая являлась для Леонтьева исходной в разработке предложенной им любовной коллизии. Действительно, в «Исповеди мужа» мы находим целый ряд черт, связывающих повесть с романтической традицией. Главный герой бежит от привычных обстоятельств («Почему человек должен жить в обществе?» — вопрошает

он) и находит себе пристанище на южном берегу Крыма, где в соответствии с романтическим каноном утверждает самоценность и самодостаточность собственной личности, право устанавливать собственные правила жизни. «...Я здесь, в горах, удалился от жизни и приблизился к мирозданию» (257), — замечает он на страницах своего дневника. А в самом начале прямо отстаивает позицию смотреть на мир через цветные стекла, демонстрируя при этом незаурядную эстетическую одаренность и метафорически проясняя свои отношения с реальностью:

Я люблю иногда по очереди глядеть то в желтое, то в синее, то в красное стекло, то в обыкновенное белое, из моих окон в сад. И вот что мне приходит в голову: отчего же именно белое представляет все в настоящем виде? В желтом стекле все веселее, как небывалым солнцем облита и озолочена зелень сада; веселье доходит до боли, до крика! В красное — все зловеще и блистательно, как зарево большого пожара, как первое действие всемирного конца. Не знаю, в которое из двух, в синее или в лиловое, — все ужаснее и мертвее: сад, море и скалы; все угасло и оцепенело... (248).

Правда, в этом великолепном фрагменте сквозь романтическую субъективность позапрошлого века проступает декадентская утонченность, объясняемая «эстетическим экстремизмом» героя, что не умаляет романтической окрашенности произведения в целом. Между тем, используя традиционную романтическую фабулу, Леонтьев — и в этом его оригинальность — модернизирует ее совершенно нетрадиционной психологической и этической проблематикой: проблематикой, апеллирующей к глубинным архетипическим структурам человеческого бытия, выводящей в сферу бессознательного, которое практически недоступно вербальному и рациональному опыту человека и часто прорывается в его эмпирическом существовании с помощью неадекватных, с точки зрения здравого смысла, и «некрасивых», с точки зрения классической эстетики, слов и жестов.

Тем самым леонтьевский текст дает нам превосходный пример того, как стиль «тормозит» развертывание проблематики. Художник, дерзнувший на разработку новой для отечественной литературы коллизии, которая соединила в себе трагическое и небезупречное, с этической точки зрения, содержание, пребывает «в плену» установленных им самим «пределов» — монологизма, эстетизма и романтических стереотипов. Знаками подобных «пределов» становятся в тексте многочисленные риторические вопросы и восклицания, призванные передать то, что коренится в самых глубинах человеческого подсознания и не может быть сформулировано:

Мне ли следует окончить весну ее жизни? Мне ли сделать ее матерью! Мне ли?!.. Боже! дай мне силы быть счастливым! (265);

Зачем ты не ревнуешь? Как смеешь ты не ревновать? Но что же делать мне, если во мне нет ни искры ревности? Что делать мне, если она мне давно не жена, а

моя дочь, мое создание?.. <...> Кто сказал вам, глупцы, что она гибнет? <...> Живи, живи, моя Лиза! Живи, моя дочь, живи и расцветай, мое божество!.. (286) и т. п.

Это ли не отражение невозможности «вместить» «неклассическую» проблематику в классическую форму?

Рассказ Достоевского «Вечный муж» решен в иной эстетике. Здесь, в отличие от повести Леонтьева, изображена, казалось бы, ситуация традиционного адюльтера. Однако с первых же страниц мы попадаем в атмосферу подчеркнутой странности, фантазмагоричности развертывающихся перед нами событий. Главным действующим лицом у Достоевского является не муж, а любовник, которому автор на протяжении всего произведения дает возможность разгадывать «тайну» мужа.

Я нагл, а эта каналья еще наглее! И... и какая у него цель? (22);

Мне его нужно, этого человека... Его надо разгадать, а уж потом решать (42);

...Да вы решительно «хищный тип» какой-то! Я думал, что вы только «вечный муж» и больше ничего! (47);

Шут он пьяный, и больше ничего! (51);

Как же мог быть так жесток этот изверг к ребенку, которого так любил, и вероятно ли это? (63);

Что это, шут, дурак или «вечный муж»? Да невозможно же, наконец!.. (70) —

энергичные оценки и все новые и новые вопросы еще больше драматизируют ситуацию, эмоционально насыщают и без того сгустившуюся ауру произведения. Вообще текст в целом отличается какой-то экстатической сверхнапряженностью, он словно — на всех уровнях организации — устремлен «за пределы», которые традиционно устанавливали себе другие художники — современники Достоевского. Опережая время, автор «Вечного мужа» становится «поставщиком избыточных форм» в русскую литературу классического периода. За сто лет до постструктуралистов он разрабатывает особую, «чрезмерную» практику письма, словно убеждая нас, что «подлинное бытие проявляет себя в избытке»*. Вообще надо отметить, что «Вечный муж» относится к таким текстам, которые органично прочитываются именно в контексте постструктуралистской эстетики. Немногие попытки интерпретации этого рассказа и представленных в нем «типов» в русле социальной психологии представляются мало убедительными**. Погружая нас в сокровенную сферу эротических переживаний человека, Достоевский не просто актуализирует традиционную любовную проблематику, он переводит ее во внутренний экзистенциальный опыт героев и силой своего письма вовлекает в этот опыт читателя. Непереводимость этого опыта на рациональный язык, его несказуемость знаменует в тексте

* Кротов С.Л. Ж.Батай и русские партнеры. [Из лекции].

** См., напр.: Кирпотин В.Я. Рассказ «Вечный муж» и поэтика Достоевского // Кирпотин В.Я. Мир Достоевского. М., 1983. С. 160—235.

нагромождением странных, нелогичных, «невозможных» реакций и поступков героев. Герой-муж после смерти жены ищет встреч с бывшими ее любовниками, стремится восстановить с ними доверительные отношения, разделить с ними свое горе, при этом он сосредотачивается на человеке, являющемся настоящим отцом девочки, которую он до недавнего времени считал своей дочерью. Глубоко страдая и любя ребенка, он тем не менее подвергает его страшным, недетским испытаниям и оскорблениям, он то искренне оказывает помощь своему главному сопернику, то пытается его зарезать самым прозаическим способом. В довершение подобных действий он везет бывшего любовника своей умершей жены к предполагаемой будущей невесте. Все это сплетается в невыразимо сложный клубок переживаний и отношений, соединяющий в себе трагическое и грубо-непристойное, сентиментальное и фарсовое, пошлое и возвышенное. Традиция изображения любовного треугольника травестируется, с одной стороны, а с другой — переводится в область глубинного, недоступного рациональному пониманию, человеческого существования. При этом герой-муж призван автором так и остаться неразгаданной «вещью в себе». Эта задача превосходно решается на уровне повествования: повествователь на протяжении всего текста максимально приближен лишь к любовнику, находится в его «зоне», а муж «подается» в тексте «пропущенным» через восприятие любовника: «И неужели, неужели правда была все то <...> все то, что этот... сумасшедший натолковал мне вчера о своей любви, когда задирал у него подбородок и он стучал в грудь кулаком?» (102) и т. п. и т. п.

Однако, оставляя «загадку» мужа неразрешенной и показывая всю фантазмагорию его отношений с любовником, Достоевский как будто раздвигает наш экзистенциальный опыт, дополняя модусы человеческого существования модусом нелогичности и невозможности. Ж.-П.Сартр писал в свое время о Ж.Батае: «Для Батая... абсурд не есть нечто данное, он *осуществляется* (курсив автора. — *Н.В.*); сам человек строит себя как конфликт...»*. На мой взгляд, в этом высказывании о философе, известном, между прочим, своим интересом к сфере трагической эротики, к проблемам сопряженности любви и смерти, содержится один из «ключей» к прочтению «Вечного мужа». Еще один такой «ключ» мы находим в сходном контексте — рассуждениях М.Бланшо о «невозможном»: «...Следует понять, что возможность не единственное измерение нашего существования, что нам дано, может быть, пережить каждое событие в нас самих в двойном отношении — один раз как то, что мы понимаем, схватываем, выдержи-

* Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века: Сб. СПб., 1994. С. 22.

ваем и чем мы овладеваем... а другой раз — как то, что уклоняется от всякого употребления и всякой цели <...> словно бы невозможность, то, над чем мы не властны властвовать, дожидалась нас позади всего того, что мы проживаем, продумываем и проговариваем...»*. Действительно, все то, что происходит в «Вечном муже», — странно, абсурдно, невозможно и в то же время — достоверно и подлинно.

Такое существование героев в ситуации «невозможности», не подвластной «продумыванию» и «проговариванию», рождает и особую повествовательную технику, «уклоняющуюся» от прозрачных и отчетливых формулировок, от логичности объяснений, от гармоничности и ясности в целом. Л.Толстой называл язык Достоевского «странным»**, и это определение как нельзя лучше подходит к «Вечному мужу». Мы с первых страниц погружаемся в «пучину» каких-то, на первый взгляд, неважных деталей, мелочей, подробностей, лихорадочно сменяющих друг друга и словно уводящих нас от сути переживаемого героями («...немного как бы смутился Павел Павлович, однако подошел к столу и стал допивать свой уже налитый последний стакан. Может, он уже и много пил перед тем, так что теперь его рука дрожала, и он расплескал часть вина на пол, на рубашку и на жилет, но все-таки допил до дна, — точно как будто и не мог оставить невыпитым, и, почтительно поставив опорожненный стакан на стол, покорно пошел к своей постели раздеваться» [56—57] и т. п.), мы заражаемся атмосферой разговоров, наполненных двусмысленностями и намеками («"Да наша Лиза, дочь наша Лиза!" — улыбался Павел Павлович» [32]), тем, о чем невозможно сказать напрямую, и тем, что просто несказуемо, и мы не можем на протяжении всего рассказа примениться к тону повествования, который так раздражающе непостоянен и включает в себя множество смысловых оттенков — от высокой патетики и сентиментальности до грубого фарса («...умерла Лиза, в прекрасный летний вечер, вместе с закатом солнца...» [59]; «А знаешь ты, — произнес он гораздо тверже, почти как не пьяный... нашу русскую... (И он проговорил самое невозможное в печати ругательство.) Ну так и убирайся к ней!» [61] и т. п.). Но «пройдя» через весь этот немыслимый и «невозможный» текст, мы начинаем понимать его редкую органику, открывающую нам уникальность и подлинность экзистенциального опыта героев, подлинность и боль.

О необходимости и востребованности этого открытия Достоевского напоминает сегодня кинодрама В.Тодоровского «Любовник», практически повторяющая коллизию «Вечного мужа».

* Там же. С. 72.

** См. об этом: Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 176—177, 248—250.

ФОЛЬКЛОРИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ Д.Н.МАМИНА-СИБИРЯКА «ХЛЕБ»



В Сборнике Кирши Данилова — макрокосме русского народного эпоса — особый интерес для исследователей представляет временной аспект мышления Кирилла Данилова, а шире — формы организации времени в эпическом мире русского фольклора*. Отметим в связи с этим основные моменты, отмеченные исследователями Сборника:

— отнесение действия к определенному временному промежутку (по сути это два времени: «старое» и «новое»). Сознание сказителя пролагает временной рубеж между эпохами Ивана Грозного и Смуты. Отсюда и особые формулы времени, подчеркивающие «давность» изображаемого: «в годы прежняя, времена первоначальная», «да в старые годы, прежняя», «тем старина и кончилась», и особое жанровое определение эпических произведений в народной среде — «старина», «старинка»;

— использование *христианских праздников* для более точного временного прикрепления. Например, в песне «Ермак взял Сибирь» Данилов, перелажая предания, «сохраняет точное определение времени всех событий и протяженности похода, ориентируясь по христианским праздникам: «жили оне тут казаки с весны до троюцова дни», «и поплыли по Туре-реке в Епанчу-реку, и тут оне жили до Петрова дни», в Тобольске были «с Покрова до Зимнява Николина дня», Ермак прибыл в Москву «на канун праздника Христова дня» и пр.**

Подобным образом организовано художественное время и в романе «Хлеб», что является одним из ярчайших проявлений фольклоризма в поздней уральской прозе Д.Н.Мамина-Сибиряка.

А. «Ныне», «нынче», «ноне», «по-новому», «по-модному» соответственно «нынешний» — «нонешний», «нынешние времена» (обязательно во мн. ч.) — таковы романские формулы определения настоящего времени и признак того, что то или иное событие совершается в настоящем. Экспрессивно-эмоциональные оценки настоящего (с отрицательной, пренебрежитель-

* См., в частности: Блажес В.В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов филол. фак-та. Свердловск, 1977.

** Там же. С. 44.

ной коннотацией) — «фигли-мигли», «трень-брень», «жизнь каторжная!», «троюродное наплевать». Для определения прошлого (прошедшего) и характеристики события в прошлом используются следующие формулы: «раньше», «прежде», «тогда», «исстари», «старина» (чаще — «старинка»), соответственно «ранешний», «прежний», «старинный», «старинные люди». Экспрессивно-эмоциональная оценка прошлого (с оттенком пренебрежительности) — «темнота». «Старинки» можно «держаться», однако ею же можно «поступиться». *Отношение к старине* — основной способ характеристики героя. Всё прочее: отношение к прогрессу и культуре, браку, семейно-родственным узам, воспитанию детей и пр. — является лишь его производной. Прошлое (любая его составляющая) либо сакрализуется и становится предметом ностальгии для героев (и в этом случае слово «старинка» произносится ласково и с любовью), либо сознательно профанируется — иронически и с сожалением. Ср.: «Все-то **по-новому, по-модному**, на отличку. **Старинку как метлой вымело**» (557)* — непрямая речь Михея Зотыча Колобова. Эти слова могут стать эпиграфом к роману. «Ты теперь не узнаешь города. <...> **От старинки-то как есть ничего не осталось**» (588), — автор замечает, что об этом говорит Прохоров **с сокрушением**. «Очень уж он любил свою дочурку и для нее в первый раз **поступился старинкой...**» (396).

В последнем примере отказ от старины («аромата русских щей, горевшей в углу лампадки», «гардероба... пещерного периода», «ветхозаветных горниц» — в общем жизни, когда «все попросту») в пользу новой обстановки и нового воспитания приравнивается к физической утрате ребенка: старуха-нянька «ревела еще с вечера», оплакивая свою воспитанницу Устеньку Луковникову, словно покойницу. Ситуация усугубляется еще и тем, что Тарас Семеныч «рехнулся» и хочет «обасурманить» родную дочь, поскольку Стабровские — католики. Итак, отказ от «старинки» приравнивается ее апологетами либо к смерти, либо к сумасшествию человека.

«И не пойму я вас, **нонешних** <...> Никакой страсти в **нонешних бабах** нет. Не к добру это, когда **курицы по-петушину запоят**», — так «жалуется» старушка Анфуса Гавриловна, мать, верная супруга и рачительная хозяйка, заслужившая (исключительно благодаря своей безупречной репутации и долготерпению!) высший женский статус — «сама». Отметим, что так на Урале называли «саму» Хозяйку Медной Горы. В устах Анфусы Гавриловны новое (в данном случае «нонешнее» отношение женщины к любви и браку) осмысливается как нечто необыкновенное, небывалое дото-

* Здесь и далее цит. по: *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 7, — с указанием страниц в тексте.

ле, поскольку выражение «курицы по-петушину запоят» явно апеллирует к сказочному жанру небылицы. Кроме того, оно типично в устах защитницы старины, носительницы традиционной культуры: сравнение женщины с «курицей», а мужчины с «петухом» («кочетом») традиционно для русской (в том числе уральской) свадебной обрядности.

Кульминацией разговоров о «старинке» и «нынешних временах» становится диалог мельника Ермилыча и писаря Замараева:

— Вот мы лежим с тобою на травке, Ермилыч... там, значит, помочане орудуют... поп Макар уж вперед все свои барыши высчитал... да... **Так еще, значит, отцами и дедами заведено, по старинке,** и вдруг — ничего!

— Как ничего?

— Да так... Вот ты теперь ешь пирог с луком, а вдруг протянется невидимая лапа и цап твой пирог. Только и видел... Ты пасть-то раскрыл, а пирога уж нет (431—432).

Фантастическая картина, порожденная тревожным сознанием Флегонта Васильича, оказалась провидческой: никому «не видимая лапа» «сцапала» «пирог с луком» не у Ермилыча (тот успел приспособиться к «нонешним временам»), а у целого края, когда-то благоденствующего! Для самого писаря Замараева кульминационным моментом в его отношениях со стариной становится случайно подслушанный интимный разговор «проклятых баб», где «досталось на орехи» и суслонским мужьям, в том числе Флегонту Васильичу: «Бабы и те понимают, что **по-прежнему жить нельзя. Было время, да отошло... да...**» (440).

Экзистенциальный страх перед «нынешними временами» постепенно сменяется у Замараева горячей симпатией к ним и желанием «соответствовать», а как следствие — презрением к «старинке»: «Нет, брат, шабаш, **старинка-то приказала долго жить. По нынешним временам** вон какие народы появились. Они, брат, выучат жить. **Темноту-то как рукой снимут... да**» (480).

Произнося данный монолог, герой помогает себе жестикуляцией: делает «вызывающий жест». Образ «старинки» в речи Замараева обретает антропоморфные черты («приказала долго жить»), а слово «народы» (вместо традиционного «народ») подчеркивает эпохальность происходящих событий. Однако ссылка на старину — например, в форме народного афоризма — и для Флегонта Васильича, и для большинства других героев, отказавшихся от нее на практике, оказывается авторитетным подтверждением правоты действий и поступков человека, своего рода оберегом: «**Без стыда лица не износишь, как сказывали старинные люди, а перемелется — мука будет**» (443).

Так размышляет Замараев в разговоре с Галактионом Колобовым о его несчастливой семейной жизни, перипетии которой (измены Галактио-

на, регулярное избиение жены) были известны всему Заполюю. Очевидно, что сознание человека оказывается менее подвластным переменам, чем его поведение: внешние импульсы, поступки и действия. Само отношение к старине также выражается героями через емкое народное сравнение: «Конечно, мы **люди темные** и прожили век, **как тараканы за печкой... Темные люди**, одним словом» (391).

Дважды повторенная Тарасом Семенычем Луковниковым самохарактеристика — «люди темные», «темные люди, одним словом» — придает ей большую значимость. Постепенно, в ходе сюжета, возникает, а затем усиливается оппозиция «темные люди», «старинные люди» и — «новые умные люди».

Своего рода прелюдией к «нонешним временам» в романе становится строительство Колобовым-старшим мельницы. В разговорах героев возникает зооморфный образ будущей мельницы как гигантского чудовища, пожирающего все и вся: «Ежели она, напримерно, **ахнет** в сутки пятьсот мешков? **Съест она нас всех и с потрохами**. Где хлеба набраться на такую **прорву?**»

О строительстве мельницы размышляют суслонский поп Макарий, мельник Ермилыч, волостной писарь Флегонт Васильич Замараев. Их устами говорит как бы сама исконная, патриархальная Русь, существо которой в XIX столетии максимально выразила уваровская триада «православие» (здесь — поп Макар), «самодержавие» (писарь Замараев), «народность» (крестьянин Ермилыч). В их разговоре четко формулируются три позиции в отношении прихода «нынешних времен» и «новых умных людей».

Так, суслонский поп Макар говорит: «Жили мы без них, **благодаря Бога и не мудрствуя лукаво**» (332), — церковь в его лице проповедует жизнь без излишеств (когда «все попросту») и с именем Бога на устах. Мельник Ермилыч своим мнением: «**Раздавят нас, как лягушек**. Разговор короткий. Одним словом — **силища**» (*там же*), — гиперболизирует деятельность «новых умных людей», в речи уральского крестьянина («раздавят», «силища») она обретает эпический размах. Обе гиперболы отсылают к былинному эпосу, где подобным образом представлялась несметная вражеская сила.

Специфична и речь писаря Замараева: «А ежели у нас **темнота?** Будут деньги, будет и торговля <...> **у хлеба не без крох**» (*там же*), где «у хлеба не без крох» указывает на характерную черту русского человека (напомним, что говорит это государственный служащий!), поясняемую просто — «воруют». Тому, кто связан с прибылью и доходами, всегда найдется чем поживиться, что-нибудь да перепадет. Подчеркнем, что эта характерная черта выражена в романе «Хлеб» именно «хлебной» метафорой.

Реплики каждого из героев содержат проекции их собственных будущих судеб: поп Макара остался верен традиции, более того, не побоялся противостоять произволу и полной безнаказанности действий «сибирского волка» — исправника-стяжателя Полуянова; мельник Ермильч был зверски убит — «раздавлен» — во время страшного голода озлобленным народом; писарь Замараев бросает деревню и устраивается в городе на «временную руку», фактически становясь одним из «новых умных людей».

Б. Формой организации художественного времени в романе является *народный календарь*: описываемые события совершаются *перед, незадолго до, в, на, после* какого-либо традиционного народного праздника:

Свадьба **после святок**... Что же, доктор маху не дал. У Прасковьи Ивановны свой капитал (480);

Слух о дешевке «стабровки» разнесся сейчас же, и народ бросился наперебой забирать дешевую водку, благо **близился зимний Никола, а там и святки не за горами, — водки всем нужно** (525);

Харитина совсем собралась уходить от Галактиона, когда случилось одно событие, которое точно пришло к ней на помощь. Это было **незадолго до масленицы** (545);

В великом посту приехал в Заполье старик Колобов и завернул навестить Харитона Артемьича (556).

Отметим, что русскому народному православному календарю подчинена жизнь всех, живущих в России, в данном случае на Урале, в том числе иностранцев-католиков:

На святках вышла замуж Дидя, и с этим моментом кончились отцовские заботы Стабровского (681);

Все это **перед рождеством** разрешилось первым ударом паралича... (682).

Ежегодно совершаемая *помочь* для суслонских прихожан становится частью летней календарной обрядности, неразрывно связанной с обрядностью семейной, в которой, как известно, главным действующим лицом был сельский поп:

Перед Ильиним днем поп Макара устраивал «помочь». На покос выходило до полуторых сот косцов. Мужики любили попа Макара и не отказывались поработать денек. Да и как было не поработать, когда поп Макара **крестил почти всех косцов, венчал, а в будущем должен был похоронить?** (427).

Таким образом, время в романе выступает в качестве мощной разрушающей и созидательной силы. Его восприятие и оценка героями — своеобразная лакмусовая бумажка их жизненного кредо. Эпический размах и фольклорные временные формулы наполняют произведение особыми смыслами и глубиной, выводя его в широкий общерусский культурный контекст.

Н.Б.Грамматчикова

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИНОНАЦИОНАЛЬНОГО
(БАШКИРСКОГО) ЭТНОСА В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Еврей тем и интересен, что не совсем русский
Китаец тем неинтересен, что совсем не русский
А русский не то чтобы неинтересен
А просто — некая точка отсчета тех,
кто интересен и неинтересен
Д.Пригов



В конце XIX столетия тема «расхищения башкирских земель» приобретает в русской прессе особую актуальность. Усиленный интерес к положению башкирского народа находится в русле процесса «внутренней колонизации» Российской империи, переживающего очередную виток развития. Поток русских крестьян-переселенцев, отправившихся на Урал и в Сибирь после манифеста 1861 года, покупка башкирских земель заводчиками по невероятно низким ценам*, голод 1873—1874 годов — все это привело к всплеску общественного интереса к народам, населяющим просторы Башкирии.

Давно миновал век восемнадцатый, с характерными для него частыми вооруженными столкновения башкирского и русского населения Урала (нападения башкир на заводские поселения, увековеченные в топонимике края, активное участие башкир в крестьянской войне 1773—1775 гг.). Теперь Башкирия открывается заново, в том числе как страна целебного кумыса, куда можно поехать поправить здоровье (как делали, например, М.Авдеев, Л.Толстой, Н.Крашенинников).

Тему «малых народов» и их исконных мест проживания активнее всего осваивают писатели «второго ряда», которые были связаны с этим краем в течение многих лет жизни. Материалом для данной статьи послужила проза малых жанров М.Авдеева, Р.Игнатьева, М.Лоссиевского, Ф.Нефедова, П.Добротворского, Г.Успенского, Н.Крашенинникова (включая его роман

* С 1869 г. разрешена свободная продажа башкирских земель, с 1871 г. действуют льготные цены на «запасные земли» для отставных чиновников и офицеров с целью «усиления в крае русского элемента». Хотя в 1878 г. закон о свободной продаже земли отменен, уже в 1882 г. разрешена продажа башкирских земель казне и крестьянским обществам. См., напр.: Башкирия в русской литературе: В 5 т. Уфа, 1964. Т. 2. С. 5—9.

«Амеля»), а также выделяющиеся на их фоне рассказы и очерки Д.Мамина-Сибиряка*. Не стремясь полностью очертить намеченную тему, мы обозначим лишь несколько «болевых точек» ее развития, воплотившихся в особых, отчетливо различимых у разных авторов, интонациях повествования.

Этнографизм уральской литературы, традиционно отмечаемый в качестве характерной черты данного периода, имеет свою специфику. Наряду с общими для данного типа повествования описаниями жилищ башкир, их убранства, одежды, привычных занятий, в текстах обнаруживаются черты, характеризующие башкир как обитателей «дикого», «не-человеческого» мира, лишенных того культурного минимума, который повествователь, в силу собственного культурного опыта, считает «по умолчанию» присущим людям вообще. Ассоциативное зооморфное поле оказывается спутником башкирского этноса как минимум со времен Пугачева, привлечшего на свою сторону башкирское население Урала обещанием воли — «будете жить, как звери в поле». В описаниях внешности частотны упоминания темных, подвижных глаз, тел, едва прикрытых одеждой. Дети до 10—12 лет, по многочисленным свидетельствам, часто совсем не знают платья**. Намеренно снимают одежду конокрады, отправляясь за добычей голыми и обмазавшись салом, чтобы в случае поимки выскользнуть из рук сторожей (Д.Мамин-Сибиряк «Все мы хлеб едим...»). Глаз путешественника не может обнаружить признаков деревни даже при прямом указании проводника-возницы: дома-норы, над которыми не поднимаются даже струйки дыма. «Башкирское сено» — срезанные прутья деревьев, заготавливать которые может заставить их только лютей, смертельный голод (так и постройки бобров называют, по образцу человеческих, «хатками»). Башкиры с радостью устраивают пир из «веселой скотинки» — коровы, большой бешенством, мясо которой русские не употребляют в пищу. А песни пьяных от сытости башкир бывалый охотник принимает ночью за волчий вой (Д.Мамин-Сибиряк «Бойцы»).

Однако более продолжительные межкультурные контакты открывают «человеческие» чувства и привязанности «инородцев»: уважение к матери, воспитывающей детей после смерти отца («Инная» П.Добротворского),

* Тема Башкирии присутствует и в творчестве классиков русской литературы (Л.Н.Толстого, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Г.И.Успенского), однако, на наш взгляд, в ней доминируют тенденции глобализации и генерализации. Так, в рассказе Л.Толстого «Много ли человеку земли нужно» Башкирия выполняет иллюстративную функцию к давним убеждениям Толстого о необходимости самоограничения.

** «— Вы думаете, они с купанья идут? — спросил меня Павел Степаныч, улыбаясь. — Ничуть не бывало... Дети до четырнадцати лет ходят голыми. Летом-то еще ничего, а вот зимой вы посмотрели бы на них... Мужчины и женщины еще кое-как прикрыты лохмотьями, а ребятишки так и мерзнут всю зиму. Смотреть на них тошнехонько...» (Мамин-Сибиряк Д. Байгуш // Башкирия в русской литературе. С. 310).

обычай помощи в сезонных работах («Юммя» Д.Мамина-Сибиряка), жестокое наказание конокрадов, борьба как часть народного праздника (только не «за вороток», как привыкли заводские, а «в обхватку»). При почти полной зависимости женщин-башкирок от мужей, отношения в семьях складываются порой весьма причудливо: трагикомична ситуация взаимного непонимания, приведшая на грань развода пожилую башкирскую чету («Желание старой жены» Н.Крашенинникова). Кажущееся на первый взгляд «некультурным», диким (например, обычай раздавать и есть бишбармак руками) оказывается обусловленным именно социокультурными нормами данного общества: так, порядок раздачи кусков вареного мяса определен местом каждого в социальной иерархии.

Подобные «прозрения» иной культурной ситуации не отменяют уже упоминавшихся зооморфных ассоциаций. Вывод, вербализуемый Спирькой, — «такие же люди, хоть и живут по своему закону. Другой башкир получше будет русского, даром что кобылятник» — недвусмысленно вскрывает пресуппозицию подобного «комплимента» (Д.Мамин-Сибиряк «Озорник»). Характерно и то, что контекстом зооморфных черт в описаниях башкирского этноса чаще становятся не сила, природная мощь и свободолюбие, а напротив — физическая слабость, апатия, страшный голод и ужасающая нищета.

Интонация прощания с вымиравшим этносом окрашивает в своеобразные тона любой сюжет о Башкирии. Не будет преувеличением сказать, что большинство русских писателей того периода внутренне уверены (либо прямо выражают свои предчувствия), что присутствуют при умирании башкирского народа. Как вогульские охотничьи собаки кажутся Мамину-Сибиряку чуть ли не единственным свидетельством существования этого народа охотников, так и о былой славе башкир поведает потомкам только прекрасный край с тюркоязычными топонимами да табуны лошадей. В настоящем же — подземные жилища-могилы, в которых встречаются конец целыми семьями, вымирающие деревни (Ф.Нефедов «В горах и степях Башкирии»), искалеченные тела*, песни-рыдания (Р.Игнатьев, Д.Мамин-Сибиряк**), невероятные, даже для русских мужиков, нищета и голод.

* См. характерный пример в рассказе Н.Крашенинникова «Вольтерьянец»: «Я увидел, что ко мне, покачиваясь из стороны в сторону, плетется высокий, худой, сгорбленный человек. Желтая кожа, ключья серой, словно свалывшейся шерсти на подбородке, полузакрытые глаза. Одна нога была короче и, сведенная в колене, не разгибалась. Было жутко смотреть на этот обломок человека, словно склеенного из кусков неумелой рукой, и, может быть, самое жуткое было в том, что это существо улыбалось» (Крашенинников Н. Вольтерьянец // Крашенинников Н. Амеля: Роман и рассказы. М., 1981. С. 184).

** Наиболее концентрированно впечатление русских от башкирских песен выражает Д.Мамин-Сибиряк в рассказе «Байгуш»: «Мотив был оригинален и походил на

Контакт с иной культурой способствует становлению национальной идентичности русских, представляющих на Урале неоднородное единство (для переселенцев из средней полосы России «сибиряки» ощутимо иные; столь же своеобразный «человеческий материал» представляют собой староверы). Удивление, недоумение, непонимание увиденного в Башкирии резко сокращают пропасть между интеллигентом-писателем и мужиком-служгой (по терминологии А.Эткинда, Носителем Культуры и Человеком из Народа*). Социальная дистанция преодолевается ощущением национальной общности. Так, в рассказе «Кара-Ханым» Д.Мамина-Сибиряка барыня и ее возница-мужик с одинаковым чувством удивления, смешанного с отвращением, наблюдают, как набрасываются башкиры на вареную конину, руководствуясь, на взгляд русских, «правом сильного»: первыми досыта наедаются мужчины, объедки достаются женщинам, дети же довольствуются костями и остатками жира. Глаза русскоязычного рассказчика видят не мифологический «золотой век», а утраченный рай. На стороне русских — необратимая поступь истории, технический прогресс (показательно, что первая половина очерка М.Авдеева «Поездка на кумыс» посвящена описанию удобств путешествия по недавно открытой железной дороге). Здесь же исторический прогресс обернулся страшной культурной деградацией.

Чувства, испытываемые русскими интеллигентом и мужиком, совпадают лишь частично. Рефлексирующий по поводу политики государства Носитель Культуры испытывает еще и чувство вины, поскольку этнически составляет с этой самой властью, с заводчиками, «расхищающими» край, единое целое (в чем его та же Башкирия неумолимо убеждает). В известном смысле кумыс становится для интеллигенции квинтэссенцией взаимоотношений двух культур: возвращающий здоровье русским, он производится народом, убывающим день ото дня. В физическом мире кумыс утверждает сопричастность Человека Культуры происходящей драме.

Каков же модус поведения башкир в этой ситуации? Их фатализм, полная покорность судьбе поражают наблюдателей. То, что в лучших проявлениях выступает как детскость, простодушие, незлобивость, в тяжелые времена оборачивается равнодушием к собственной жизни и жизням близких. Удивляющее русских нежелание возделывать огороды, заготавливать сено

рыдание, а цезуры — на всхлипывание много плакавшего человека. Меня просто поразило это пение, — так оно не походило на наши русские песни. В нем сказывалось такое отчаяние, такая безысходная тоска, такое великое горе, которое может разрешиться только рыданиями. ...Кажется, кругом все плакало, и было о чем плакать. Для меня теперь сделалось все ясным: народ умер, и эта песня была последним блуждающим огоньком, вспыхивавшим не его могиле. Жизненная энергия иссякла, и будущего не было...» (Башкирия в русской литературе. С. 316—317).

* См.: Эткинд А. Русская литература, XIX век: роман внутренней колонизации // НЛО. 2003. № 1(59). С. 103—124.

для лошадей, работать в летнюю страду воспринимается как свидетельство апатии и лени. Физическая слабость башкир по сравнению с русскими, многократно упоминаемая разными авторами, играет при этом подчиненную роль*. Зрелище беседующих в разгар полевой страды мужчин-башкир, тогда как дети их бегают без одежды, а женщины выбиваются из сил, пытаясь хоть как-то поддержать хозяйство, вызывает раздражение русских, вновь объединяя барина и мужика.

То, что подобный модус поведения складывался веками иного образа жизни, игнорируется. Для русских выход «очевиден»: не желающие «ранить землю» добычей полезных ископаемых, распахивать ее под поля и огороды, башкиры обречены на вытеснение иными этносами (другие «иностранцы» — чуваша, вогулы, черемисы и др. — чаще присоединяются к башкирам, нежели к русским). Интеллигенция видит возможность выхода в более прогрессивных методах землепользования, но башкиры упорно не принимают их.

Стойкое нежелание башкир выживать путем ассимиляции вызывает, как мы уже отметили, раздражение русской стороны: и Людей Народа, и Людей Культуры. Однако если крестьянство склонно пользоваться подобным модусом поведения в своих интересах («Озорник» Д.Мамина-Сибиряка), то интеллигенция реализует в Башкирии типично народническую по целям и мотивам стратегию. В сознании Носителя Культуры работает самоцензура в проявлении недовольства, раздражения, гнева, которая питается чувством вины по отношению к обкраденным «иностранцам». Так, учительница запрещает вознице (и себе) возмущаться кражей собственной лошади и весьма сомнительным, учитывая акт воровства, приглашением на пир, где и поедается украденное животное («Кара-Ханым» Д.Мамина-Сибиряка). Это позиция взрослого по отношению к детям, сильного — по отношению к слабым, мудрого — по отношению к непросветленным и др. («*подростут, поумнеют и поймут, что были не правь*»).

Логическая перспектива подобной стратегии, по А.Эткинду, — подготовка реколонизации. Первая мировая война и Октябрьская революция повели события по несколько иному руслу, но реколонизация в каком-то смысле все же состоялась. Народнические убеждения подпитывают иную тенденцию изображения башкирского этноса в русскоязычной прозе — **романтическую, поддерживаемую народническими настроениями, еще живыми в русском обществе 1880-1890-х гг.** Подобным образом настроенные литераторы искали в башкирской истории и фольклоре леген-

* Башкиры нанимаются на сплавы, поденными работниками к «еще более ленивым» казакам («Бойцы», «На кумысе» Д.Мамина-Сибиряка), но в целом это скорее исключения, чем правило.

ды о страстной любви и самопожертвовании, о борьбе за свободу Башкирии («Ушкуль», «Зигда» Ф.Нефедова). Изложение Ф.Нефедовым истории Салавата Юлаева как «дикого цветка», юного башкирского батыра (с опорой на башкирский песенный фольклор) контрастирует с трезвым взглядом на историю Пугачевской войны, выраженным в сочинениях Р.Игнатьева и М.Лоссиевского*, отмечающих, что поведение Салавата и его отца было далеко не однозначным: во время военных действий они нарушили присягу, на практике применив метод «двойных стандартов» по отношению к русским. Взгляд романтиков чаще обращен в легендарное прошлое, чем фиксирует настоящее.

В настоящем же *башкирское* может трактоваться как «природное» начало, которое способно проявлять себя независимо от воли и желаний человека. Так, в финале романа Н.Крашенинникова «Амеля» героиня покидает цивилизацию, возвращаясь к своим предкам — в степь. Будучи воспитана в русской семье, получив образование в Петербургском пансионе, она не в силах внятно объяснить самой себе причины своего бегства. Чувство вины за оставленную родину, за смену веры томит героиню (хотя она прошла через это еще в детстве). Первый ее сознательный выбор — в бегстве со стариком-башкиром в пасхальную ночь в подвенечном платье. Символика невинной жертвы и гибельной свадьбы со смертью (сюжет Антигоны) в этом эпизоде очевидна. Интересно, что влиянию незримых сил природы оказываются подвержены и русские путники, когда, предаваясь неге летнего полдня во время отдыха на поляне, вдруг в испуге ощущают в себе ростки того самого «номадизма», нашептывающего им слова лени и полного растворения в окружающем покое и гармонии («Байгуш» Д.Мамина-Сибиряка).

Парадокс народнической идеологии, спроецированной на оценку положения малых народов Урала и России, заключается в том, что, искренне желая добра «инородцам», носители этой идеологии (Люди Культуры) позиционируют себя как более мудрые, сильные и нравственные. В уже упомянутом рассказе Д.Мамина-Сибиряка «Кара-Ханым» учительница, основав в башкирской деревне школу, учит девочек разводить овощи в огороде, приходит купать приглянувшегося ей младенца. Она «не замечает» воровства мальчика Ахметки, который, расценив ее доброту как глупость, продолжает таскать ее вещи с неослабевающим усердием, пока его не остановил местный конокрад Джаик, взятый учительницей на должность школьного сторожа**.

* «Песня о Батыре Салавате» Р.Игнатьева, «Пугачевский бригадир Салават и Фариза» М.Лоссиевского. См.: Башкирия в русской литературе.

** Хитрость, изворотливость башкир по отношению к иным народам может звучать как незлобивость, детскость, легкомыслие, доводящее до беды или смерти носителя этих качеств (рассказы «Соловей», «Дитя природы», «Радость Музазалла» П.Добротворского).

История показательна в контексте наших рассуждений. Во-первых, в ней проявляет себя та самая «толерантность» по отношению к Другому, которая основана на чувстве собственного превосходства (пусть и духовно-нравственного), о чем писал С.Жижек*. Во-вторых, конечная цель подобной деятельности, о чем, конечно, не думает сама учительница, — все та же колонизация, только в сфере культуры: если государство лишает башкир земель, колонизируя пространство, то ассимиляция лишит их национальной самобытности. Это попытка людей культуры трансформировать Чужих в Своих: так, вымытый башкирский ребенок кажется учительнице похожим на собственного недавно похороненного сына. «Заместительность» как элемент разворачивающейся ситуации кажется нам важным и показательным штрихом. С этой точки зрения, в данных текстах реально просматривается тождественность Носителя Культуры и Носителя Власти, о чем говорит в своих работах А.Эткнд.

Прослеживая акциональность русских по отношению к башкирам, можно увидеть, что действия русской стороны носят характер покровительства и помощи: одеть голых детей, накормить, научить тому, что умеют сами. Носители Культуры осваивают модус «фиксации» жертв: во время голода русские интеллигенты обходят дома башкир, где отмечают количество уже умерших от голода и тех, кому еще можно помочь. Позиция русских по отношению к башкирам — это позиция «божества», которое фактически лишило целый народ некоего состояния «первобытного рая», а потом оказывается не в силах ни вернуть его, ни дать что-либо равноценное взамен. Эти ассоциации подкрепляются тем, как оценивают сами башкиры таких людей («посланцы аллаха»).

Итак, оказывается, что, протестуя против колониационной политики государства в отношении башкир, Носители Культуры фактически продолжают ту же стратегию, но в другой сфере, преобразуя сферу национального духа, проводя политику ассимиляции и компенсации ущерба. Другим путем является попытка реколонизации, которая, по-видимому, не была осуществлена в отношении Башкирии. Третьего пути, как нам представляется, нет. Новая власть, установившаяся в XX веке, в целом спасшая башкирский народ от физического вымирания, одновременно на первый план выдвинула социальную доминанту, подавляя национальную. А это привело к тому, что пути Человека из Народа и Человека Культуры снова разошлись, в то время как Носители Культуры разных народов оказались в одинаковой оппозиции к режиму. Национальное же, в сущности, поменяло сферу своего бытования. Однако это представляет собой тему самостоятельного исследования.

* Тема Другого — одна из сквозных в размышлениях С.Жижека. В данном случае мы опирались на его работы «13 опытов о Ленине» (М., 2003) и «Ирак: история про чайник» (М., 2004).

«РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS» В ПРОЗЕ НАЧАЛА XX ВЕКА



Говоря о ситуации «русского человека на rendez-vous», мы, как правило, вспоминаем литературу XIX в. и нечасто задумываемся о дальнейшей судьбе обозначенной ситуации в русской литературе и культуре. Вопрос тем более важен, что, согласно мнению ряда исследователей, в ситуации «русского человека на rendez-vous» кроется «основной миф русской литературы XIX в.», в основе которого лежит представление о «священной свадьбе», когда жених *небесный* приходит к «невесте *земной*, как Святой Дух к Марии, как Христос к Своей Церкви <...> как Бог к душе»*.

По нашему мнению, мифологическая основа ситуации «русского человека на rendez-vous» получает своё наибольшее выражение в прозе начала XX в. (конкретно — в творчестве символистов). Литература начала XX в. решает вопросы XIX в., и принципиальным в обращении писателей рубежа веков к ситуации «русского человека на rendez-vous» является развитие схем и сюжетов, заявленных ранее. Однако, при сохранении основных черт, интересующая нас ситуация получает свое развитие в прозе начала XX в. и обогащается существенно новым содержанием.

Прежде всего меняется социальный статус героев. В литературе XIX в. *он* и *она* были, как правило, дворянами. Для начала XX в. это не столь важно. Главное здесь — место действия: дворянская усадьба, за которой в литературе и культуре устойчиво закрепляется роль пространства любви и которая в произведениях ряда писателей (И.А.Бунина, Г.И.Чулкова, И.А.Новикова) мыслится как особый микрокосмос, где может быть отражена полнота совершающихся в мироздании процессов.

Во-вторых, появляется и исследуется новый спектр причин, по которым мужчина пассивен перед лицом любви и ситуация свидания не имеет счастливого конца.

В русской литературе и культуре начала XX в. акцентируется взгляд на любовь как на явление противоречивое, одновременно несущее в себе и высшее счастье, и великую трагедию. Именно момент двойственности любви, трагической борьбы в ней духовного и плотского начал нередко становится определяющим в поведении героев на rendez-vous.

* Макушинский А. Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX в. // Вопросы философии. 2003. № 7. С. 38.

В этом, например, кроется трагедия Алеши в рассказе С.А.Ауслендера «Пастораль». Он не может примирить в себе двух начал любви: святого и греховного — в гармоничном соединении которых и заключается суть концепции С.А.Ауслендера.

Между стремлением к идеальной платонической любви и ясным видением в себе кипения страстей находится также герой романа Б.К.Зайцева «Дальний край» (1913) Петья. Однако, в отличие от ауслендеровского героя, для Пети осознание двойственности любви не становится трагедией. Как истинный дворянский усадебный герой, он способен испытывать идеальную платоническую любовь; его чувства к молодой героине романа Ольге Александровне до конца остаются чистыми и незамутненными: «Мысль о том, что любовь эта может принять какие-нибудь жизненные формы, была чужда, почти враждебна»* самому герою. Поэтому их взаимоотношения, достигнув момента, в который молодая героиня ожидает от Пети какого-либо решительного шага, приходят к своему рубежу и пути их, с тихой грустью, прощанием и прощением, — расходятся.

Поведение героев на *rendez-vous* нередко бывает связано с их социокультурным статусом. В упомянутом романе Б.К.Зайцева и в «Санине» М.П.Арцыбашева (1907) поступки героев во многом зависят от их принадлежности или непринадлежности к дворянскому кругу — к той среде, в которой они получили воспитание и становление. Арцыбашевский Санин, уже оторвавшийся от своей дворянской среды, а также зайцевский Степан, «по происхождению плебей»**, действуют в ситуации близости к женщине по зову своей мужской природы. Только — отличие — если Санин не чувствует затем никакой ответственности перед женщиной, то Степан берёт на себя заботу о ней.

Иначе ведут себя Юрий Сварожич («Санин» М.П.Арцыбашева) и Петья («Дальний край» Б.К.Зайцева). «Горящего мозга» Юрия Сварожича в последний момент касается «ледяная ясность»***, осознание того, что его поведение с девушкой, которую он любит, но жениться на которой не может в силу своих мировоззренческих установок, является подлым и нечестным, и герой-дворянин отступает. Автор оценивает это как слабость и безволие, по сравнению с Саниним, который в подобной ситуации, не задумываясь, берет от жизни всё.

Неприятие М.П.Арцыбашевым поведения Юрия Сварожича отличается от тургеневской оценки поведения своих героев. И.С.Тургенев говорит о неспособности героя чистым глубоким чувством ответить на чувство

* Зайцев Б.К. Собр.соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 1. С. 389.

** Там же. С. 390.

*** Арцыбашев М.П. Тени утра. М., 1990. С. 268.

девушки, тогда как М.П.Арцыбашев критикует своего героя за то, что он отступает перед возможностью физической близости с героиней.

Иное отношение к поведению героев на rendez-vous характерно для Б.К.Зайцева, Г.И.Чулкова, Б.А.Садовского. В отличие от И.С.Тургенева (а также и от М.П.Арцыбашева), эти писатели принимают и оправдывают пассивное поведение своих героев, только принятие их происходит на мистическом основании.

Петя, герой Б.К.Зайцева, ощутив слияние с женской душой, так же, как и Юрий Сварожич, остается в бездействии. Однако Б.К.Зайцев, в отличие от М.П.Арцыбашева, не осуждает своего героя. С точки зрения автора, Петя поступает правильно, и в этом есть воля судьбы, поскольку у каждого героя — свой путь.

Не осуждает своего героя и Б.А.Садовской в повести «Лебединые клики» (1911). В отличие от тургеневского Рудина и героя чеховского рассказа «Верочка», колеблющихся в ответе — любят они героиню или нет, он решительно отвечает на признание женщины отказом, тем самым вырываясь из мира княжеской усадьбы, который пронизан в произведении мистическим ужасом.

Еще одним аспектом в развитии ситуации «русского человека на rendez-vous» в начале XX в. является характер ее воплощения в творчестве мистического символиста Г.И.Чулкова. В его рассказе «Тамара» та же ситуация, внешне сохраняя верность традиции XIX в., наполняется символическим содержанием и приобретает общечеловеческий смысл. В образах героев Г.И.Чулкова воплощаются черты, с одной стороны, культуры современной, рациональной, европейской (образ молодого философа Сермягина), а с другой — древней, языческой, восточной (образ дочки мельника Тамары). В его рассказе на rendez-vous выходит всё человечество, с его прошлым и настоящим, и культура древних времен в лице Тамары просит помощи и совета у современной рациональной культуры, которая в лице Сермягина опускает глаза и ничего не может ответить. Истина, по мысли писателя, оказывается сокрытой как в древности, так и в современности; обе культуры лишены чего-то важного, жизнеопределяющего, что, согласно Г.И.Чулкову, возможно обрести в христианстве. Именно христианство, по мысли писателя, может дать ответы на «древние запросы язычества» и вывести из стен «старой тюрьмы»* как язычество, так и безбожную рациональную культуру.

Важным моментом в развитии ситуации «русского человека на rendez-vous» в прозе начала XX в. является также своеобразная «перестановка

* *Иванов Вяч. Древний ужас // Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000. С. 336.*

сил», или перераспределение ролей между героями. В традиционном варианте этой ситуации в мир «дворянского гнезда» из другого мира (Петербург, заграница) неожиданно приезжает *он*, встречает в усадьбе *ее*, и в дальнейшем именно *ей* принадлежит инициатива (устное или письменное признание в любви и готовность связать с героем свою судьбу). Но в ряде произведений начала XX в. роли героев меняются: в усадьбу из другого мира приезжает именно *она*, и теперь уже *он* признаётся в любви, готов связать с *ней* свою жизнь, но *она*, по каким-либо причинам, *его* покидает (либо потому, например, что уже замужем — как в рассказе А.Н.Толстого «Аггей Коровин (Мечтатель)», либо потому, что преходящая земная любовь больше не удовлетворяет героиню и сердце её тоскует по любви небесной, как в рассказе Г.И.Чулкова «Ева»). Мифологическая основа ситуации «русского человека на rendez-vous» у Г.И.Чулкова открывается иной гранью, нежели в литературе XIX в. Если писатели XIX в. отразили в ситуации на rendez-vous «глубинную метафизику бесцельно мятущегося духа»*, то в рассказе Г.И.Чулкова «Ева» «мятущейся» предстаёт именно душа, давним грехопадением заключённая в темницу плоти и отчаянно тоскующая по небесному миру.

Драматическое, трагическое осмысление ситуации «русского человека на rendez-vous», будучи заметным в прозе начала XX в., всё же не является единственным. В ряде случаев эта же ситуация представлена в ироническом свете, как, например, в рассказе Б.А.Садовского «Погибший пловец» (1910), где автор критически относится к сложившемуся в литературе и культуре мифу. Однако само наличие такого произведения свидетельствует о том, что миф существует, что, пройдя в достаточно скрытой форме сквозь литературу XIX в., он получает в прозе начала XX в. развитие и обнажение своей глубинной структуры, благодаря чему открывается возможность по-новому взглянуть на эту ситуацию и в классической литературе XIX в.

* См.: antology.igrunov.ru/authors/synyavsky. С. 14.

МНОГОЛИКОЕ ОДИНОЧЕСТВО ГЕРОЕВ
КАК ОТРАЖЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ «ОТЦОВ» И «ДЕТЕЙ»
В РАССКАЗЕ Л.Н.АНДРЕЕВА «МОЛЧАНИЕ»



Писатель и мыслитель Леонид Андреев жил и творил на рубеже веков, в период, когда формировалась новая человеческая личность, чья душа до предела обнажена перед лицом жизни и трагически противоречивого времени.

Ощущение конца, грани между бытием и небытием, между быть или не быть заставляло писателя мучительно искать новые формы отражения современной жизни или наполнять старые новым содержанием. В этом — одна из особенностей литературы рубежа веков.

Разорванность, импульсивность времени многое меняли в восприятии человека, заставляли его по-иному относиться к происходящему в мире и в собственной жизни. Человек воспринимал себя самого и свое время на грани эпох, открывая новую истину, неожиданную самому себе и другим. Истина неизбежно носила отвлеченно-философский характер тайны.

Герой Л.Андреева неотделим от социума, почти зеркально отражающего внутренний мир человека. Писатель показывает общую картину общества — безликого и бездушного, в котором каждый человек одинок и неосознан. Трагическая разобщенность и одиночество людей — не только в обществе, но и в духовном общении. Духовная изолированность в семье, между людьми единой крови становится знаковой для ряда произведений рубежа XIX—XX вв. и первопричиной неразрешимости конфликта поколений. Свидетельством могут служить рассказы Л.Андреева 1900 года «В темную даль» [6] и «Молчание».

«Молчание» — рассказ, в котором проявилось стремление автора выйти от событий реальной жизни (загадочное самоубийство дочери священника) к постановке вневременных проблем («отцов» и «детей», жизни и смерти, добра и зла, человека и Бога). В своем интересе к социальным и философским проблемам, психологии человека в ситуации кризиса Л.Андреев продолжает традиции Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого, В.М.Гаршина. А рассказы А.П.Чехова и Л.Н.Андреева составляют некое единое смысловое поле. Например, чеховский «Архиерей» (1902) и «Молчание» Андреева (1900) исследуют *ситуацию несостоявшегося общения*, сфера которого у Чехова уже, у Андреева, на наш взгляд, — шире. В обоих произведениях

церковный сан лишает о. Игнатия и архиерея Петра «чего-то самого важного» — естественности, свободы в проявлении простых человеческих чувств. Парадоксально, знаково и трагично то, что священнослужитель у Андреева, по большому счету, обозначен не как носитель слова Божьего и не как проводник между Богом и человеком. Не имеющий авторитета среди прихожан, о. Игнатий не способен восстановить межлические связи и в своей семье. Семейная гармония в рассказе — лишь как память о безвозвратном далеком прошлом.

Начальная сцена «Молчания» — попытка разговора о. Игнатия и его жены Ольги Степановны с дочерью Верой — свидетельство их давней разъединенности, духовной слепоты и непостигнутой науки любви. Любовь бездеятельная, неспособная найти тропинку к душе родного человека, достучаться в закрытую дверь внутреннего мира, устремленная не к ближнему, а к себе, — в словах матери, говорящей о безжалостности мужа и дочери по отношению к ней; в упреке о. Игнатия, ждущего «заслуженного» доверия и сострадания. Не желание защитить свое дитя от опасности и подарить душевную теплоту возникает у отца и о. Игнатия в одном лице, а гнев, все более усугубляющий отчужденность и одиночество членов семьи, и противоречивое чувство любви-ненависти. «О. Игнатий умолк, и ему представилось что-то большое, гранитное, страшное, полное неведомых опасностей и чуждых, равнодушных людей. И там, одинокая, слабая, была его Вера, и там погубили ее. Злая ненависть к страшному и непонятному городу поднялась в душе о.Игнатия и гнев против дочери, которая молчит, упорно молчит» [1; 69].

Понимание безвыходности и собственного бессилия рождает в герое защитную реакцию (смех и иронию) на осложнение обстоятельств его жизни, на содержащее тайну событие, принесшее разрушение целого — семьи как «внутреннего храма».

Сюжет рассказа, основанный на конфликте «отцов и детей», актуализирует в читательском сознании евангельскую притчу о блудном сыне. Но в рассказе Андреева (соответственно традиции русской классической прозы, где затрагивается та же проблема) художественное впечатление достигается не следованием канонической норме, а ее нарушением. Автор не повторяет готовую схему, а создает оригинальный, непохожий на другие, сюжет. Мотив в андреевском тексте — «костяк», который «дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей» (А.Н.Веселовский), выявляя смысловые богатства произведения.

Библейская притча о блудном сыне с ситуацией покаяния и всепрощения содержит образец диалога Бога и человека, диалога сознаний отца и сына, вследствие чего восстанавливается гармония. Сознание героини

Л.Андреева дисгармонично изначально. Характер интеракций с родителями определяет ее эмоциональное неблагополучие, пассивность в межличностном взаимодействии. Длительное отсутствие поддерживающей связи привело к закрытости и *внутреннему конфликту* с усиливающейся *бессознательной потребностью в других*. Потребность в связи и в то же время уединение ее как выбор по собственной воле (через несостоявшийся диалог сознаний отца и дочери) приводят героиню в состояние абсолютного одиночества. Она оказывается в духовной изоляции от других сознаний и мира. Экзистенциальный конфликт, переживаемый Верой, — это конфликт между абсолютной изоляцией и потребностью в контакте, в защите, в принадлежности к чему-то большому, целому. Сложное, неоднозначное состояние, эмоциональное отчуждение в семье обуславливает особое отношение к себе и к окружающему миру. Человек, переживающий одиночество, относится к окружающему миру как к разрушительному, а к себе как к социально пассивному субъекту.

Ощущение пустоты и отсутствие смысла есть *экзистенциальный вакуум*, который проявляется в скуке и апатии. «Отец, — резко сказала Вера, приподнимаясь на постели, — ты знаешь, что я люблю тебя и мамочку. Но... Ну, так, скучно мне немножко. Пройдет все это. Право, идите лучше спать, и я спать хочу. А завтра или когда там — поговорим» [1; 69].

Духовное опустошение обусловлено тем, что Вера оказалась вне религии, вне высокой ценностной ориентации. Психологическая и эмоциональная незащищенность, потеря смысла жизни становятся причиной ее гибели. На Отце как предполагаемом духовном наставнике лежит великая ответственность за его творение, за открытый/неоткрытый смысл бытия. С ним же связаны и обязательства перед каждым нуждающимся в психологической защите, исповеди и покаянии.

О. Игнатий, не исполнивший своих обязательств перед дочерью, так же одинок, как она. Но это одиночество человека, включенного в разнообразные связи, — *«одиночество в толпе»*. И объясняется оно особенностями внутренней структуры существования героя: вектор его потребностей направлен не на самоотдачу другим людям, а на себя самого.

В церкви на похоронах было много народу, знакомых о. Игнатия и незнакомых... Они не любили о.Игнатия за то, что он был в обхождении суров и горд, ненавидел грешников и не прощал их, а сам в то же время, завистливый и жадный, пользовался всяким случаем, чтобы взять с прихожанина лишнее. И всем хотелось видеть его страдающим, сломленным и сознающим, что он виновен дважды в смерти дочери: как жестокий отец и дурной священнослужитель, не жесткий уберечь от греха свою же плоть [1; 70].

О. Игнатий — человек, сознательно выбравший «одиночество как противоположное православной соборности начало» [4; 716], не отвечает своей

роли служителя церкви, посредника между Богом и людьми. Отсюда позднее осознание трагической вины, связанное с потерей дочери.

Если попадья в своем *вынужденном одиночестве*, лишенная духовных контактов с близкими, ощущает тревогу как субъективное восприятие чрезвычайных обстоятельств и как разрушение самой себя, то о. Игнатий переживает *тревогу вины, самоосуждения и самоотвержения*. Теперь герой выступает в двух ролях: он и судия по отношению к себе, он и ответчик. Наедине с самим собой каждую ночь о. Игнатий размышлял: «Отчего умерла Вера?» Кризисные состояния экзистенциального человека рождают *потребность в слове*. По мнению Т.В.Болдыревой, в ситуации *слова* происходит высказывание/невысказывание, то есть ситуация *слова* выполняет в тексте сюжетобразующую функцию [2; 148]. *Мотив невысказанного /высказанного слова* связан с разными героями: в одном случае он выполняет функцию отгораживания (героиня пытается *словом* отгородиться от непонятного ей, чуждого мира), в другом — функцию восстановления межличностных связей. Слово героя, адресованное онемевшей жене и, позже, умершей дочери, — запоздалое проявление его любви, иллюзия восстановления потерянных духовных связей. Еще один несостоявшийся диалог сознаний.

Неслышно ступая босыми ногами, похожий на белый призрак, о. Игнатий подошел к пустой постели, подогнул колени и упал лицом вниз на подушки, обняв их, — туда, где должно было находиться Верино лицо. Он долго лежал так... <...>

Луна передвинулась, и в комнате стало темнее, когда о. Игнатий поднял голову и зашептал, вкладывая в голос всю силу долго сдерживаемой и долго не признаваемой любви и вслушиваясь в свои слова так, как будто слушал не он, а Вера.

— Дочь моя, Вера! Ты понимаешь, что это значит: дочь? Доченька! Сердце мое, и кровь моя, и жизнь моя. Твой старый... старенький отец, уже седой, уже слабый...

Подавляя дрожь, о. Игнатий шептал нежно, как маленькому ребенку:

— Старенький отец... просит тебя. Нет, Верочка, умоляет. Он плачет. Он никогда не плакал. Твое горе, деточка, твои страдания — они и мои. Больше, чем мои! <...> Скажи, скажи, о чем тоскует твоя головка, и я — вот этими руками — я удушю твое горе [1; 74].

Речевое самовыражение героя в этой сцене — своеобразный акт исповедальности, в котором сохраняется разговор героя со своей верой (символическая связь с именем дочери — Вера), закончившийся в итоге ее утратой. По ассоциации вспомним финал повести А.С.Пушкина «Станционный смотритель» — возвращение Дуни Выриной: на могиле отца «легла и лежала долго». Сцена трагической невозможности восстановления родственных связей и неизбежности вины перед близким человеком. Художественные миры А.С.Пушкина и Л.Н.Андреева сближает библейская притча о возвращении блудного сына — некий символ-язык, с помощью которого предлагается возможное решение вечной проблемы. Сближает их и миф о Петербурге как городе, несущем зло. Но если у Пушкина источник трагического — в самой природе человека (трагическое восприятие мира —

черта «маленького» человека и в дальнейшей литературе XIX века), то у Андреева трагичны и проблематичны само бытие и человек в нем.

Мотив вины отражает момент схождения образов Самсона Вырина и о. Игнатия. «Герой осмысляет происшедшее и... сходит в могилу от бес- сильного сознания собственной вины и непоправимости беды», — пишет Н.Н.Петрунина о Вырине [5; 107].

Рассказ Андреева заканчивается символично: семантика кладбищен- ских ворот, сквозь которые проходит о. Игнатий, направляясь к могиле до- чери, в Библии связана со смертью как преддверием Страшного суда. Образ ворот — своеобразный фильтр, отсеивающий грешников. Критерий его лежит в сфере морали и — традиционно связан с темой вины. Чув- ство вины, истинное понимание утраты ведут о. Игнатия на кладбище. Дваж- ды автор говорит о нем как о запутавшемся «в узеньких тропинках» и в конце концов «потерявшем дорогу». «*Заблудился!* — усмеяется о. Игнатий и останавливается на разветвлении тропинок» [1; 77] (выделено нами. — Э.Р.). *Мотив потерянности* в пространстве и в вере приобретает дополни- тельное значение *блуждания* в метафорическом смысле слова. Свой путь предстоит определить самому человеку. И «подгоняет» это сделать *оли- цетворенное говорящее молчание* как оппозиция *невысказанному слову / высказанному слишком поздно*.

В своем страшном выборе вечное успокоение, смирение, примирение с собой и с природой обретает Вера. В гордыне, несогласии с жизнью, в абсолютном одиночестве, наполняющем молчаливый темный опустевший дом, остается о. Игнатий, духовный мир которого преобразило дыхание смер- ти и «приобщило его к более высокому пониманию смысла бытия» [3; 148].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Л.Н. Избранное автором: Повести и рассказы (1899—1907) / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.Руднев, В.Чуваков. М.: Лаком-книга, 2001. — 544 с.
2. Болдырева Т.В. Экзистенциальная природа мотива «высказанного/невыска- занного слова» в одноактных пьесах Леонида Андреева // Движение художествен- ных форм и художественного сознания XX и XXI вв.: Матер. Всерос. науч.-метод. конф. в рамках проекта «Самарская филологическая школа». 3—5 июня 2005 г. Са- мара: Изд-во СГПУ, 2005. С. 148—153.
3. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX — XX вв. (проблематика и поэтика жанра). Л., 1979. — 208 с.
4. Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997.
5. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. — 335 с.
6. Радь Э.А. Трансформация сюжета о блудном сыне в творчестве Л.Андреева // Актуальные проблемы социогуманитарного знания: Сб. науч. трудов. М., 2005. Вып. 31. С. 233—238.

СОН КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ДОМИНАНТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.А.БУНИНА 1910—1920-х гг.



Сон в культуре имеет различные значения и функции¹. Мы стремимся совместить два способа интерпретации этого феномена: *психоаналитический* — и тогда сон выступает в качестве своеобразного «зеркала», преобразующего те желания и побуждения человека, которые уходят в зону бессознательного, — и *филологический*, когда сон представляет некоторый *фрагмент текста*, являясь компонентом субъектной организации произведения и сюжета. Анализируя произведения Бунина, мы пытаемся определить, когда сон включает в себя «видение», формирует говорящий *текст*, а когда образует пробел, оказывается в повествовании *эллипсисом*.

Предметом нашего анализа являются произведения Бунина 1910—1920-х гг. По сравнению с более ранними текстами, в этот период сны имеют большую палитру значений и непосредственно участвуют в организации повествования. В 1890—1900-е гг. в снах, описанных в произведениях Бунина, практически нет «видений». Сны создают общую тональность произведений, чаще всего передавая ощущение умиротворения, душевного спокойствия автора-повествователя («Сосны», «Новая дорога», «Туман»).

В прозе Бунина 1910—1920-х гг. сны усложняются, постепенно начинают доминировать *сновидения*, освещающие не осознанные героями картины из их жизни. Такая эволюция, с нашей точки зрения, связана с религиозными и философскими исканиями писателя в это время, его метаниями между христианством и буддизмом, интересом к «философии жизни»². Несомненно, на прозу Бунина оказали влияние исторические события: мировая война, революции, вынужденная эмиграция.

За эти двадцать лет сны в произведениях Бунина не редкость, но частота их появления, а также значение меняются в зависимости от времени. Мы выделяем следующие периоды в творчестве писателя этих лет: 1911—1913 гг., 1913—1917 гг., 1918—1929 гг. Критерием выступает общность тематики и способов организации повествования.

В 1911—1913 гг. еще доминируют *сны*, а не сновидения. Они есть проявление обычного жизненного круговорота. Герои *просто спят*, а что им

«видно», неизвестно (Игнат и Ермил из одноименных рассказов). Такого рода сны, на наш взгляд, связаны со спецификой субъекта сознания. Им зачастую является *человек из народа*, внутренний мир которого для Бунина всегда оставался тайной. Как замечает Ю. Мальцев, в это время «*глаза персонажей обретают функцию “фокуса”, той единственной точки, в которой помимо их воли фокусируется их неигровое скрытое начало*»³.

Однако в этом ряду произведений встречаются рассказы, концептуально важные для Бунина, в которых сон позиционируется как *сновидение*. В нем герой вспоминает себя и свое прошлое. Сновидение выступает одним из способов ретроспективного ведения повествования. Наиболее показательным является рассказ «Худая трава» (1913). Для Аверкия, главного героя рассказа, «древнего человека», по определению автора, сновидение становится связующим звеном между ним, молодым, здоровым, влюбленным в жизнь, и тем, кто день ото дня худеет, теряет силы, уходит в прошлое.

В теперешнем своем болезненном, но все так же романтически пылком ощущении мира Аверкий видит сон, в котором перед ним предстает образ его возлюбленной, еще не «старухи», а совсем молодой женщины. Герой рисует в своем воображении ее «слабо видный стан», «босые ноги»...» (IV, 136, 137)⁴ — подробные черты как бы теряются в дымке воспоминаний, отделяются от телесной сущности живого человека. Герой воспроизводит реальность прошлого очень живо, одновременно в цвете и звуке, улавливает полутона и еле видимые очертания⁵.

Это сновидение в повествовательной структуре рассказа оказывается *предысторией* для внешней сюжетной линии повествования (а это болезнь, постепенное умирание Аверкия и сама смерть) и достраивает *внутренний психологический сюжет*, связанный с жизнью близкого Бунину естественного человека, угасание которого не противоречит природному ходу событий. Сон восполняет пробел в кажущемся отсутствии воспоминаний героя, становится способом преобразования событий из его прошлого.

В 1913—1917 гг. палитра сна⁶ расширяется. Теперь он является «изображением» душевного мира человека не только в ракурсе его прошлого, но и *будущего*. Возникают сновидения-антиподы: *ретроспективное* и *проороческое*. Кроме того, обнаруживается пограничность между сном и бодрствованием. В рассказе «Грамматика любви» не случайно звучат стихи Баратынского: «Есть бытие, но именем каким его назвать? *Ни сон, ни бденье*, — меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разуменье...» (IV, 304).

Пророческие сны встречаются в таких произведениях, как «Господин из Сан-Франциско», «Аглая», «Казимир Станиславович». Их рождение в под-

сознании героев во многом передается словами Юнга: «Ужасы, порождаемые нашей рафинированной цивилизацией, могут оказаться еще более угрожающими, чем те, которые дикари приписывают демонам»⁷. В произведениях Бунина подобные «ужасы» становятся причиной страха многих его героев, наделяя их *сверхвидением*, способностью предсказывать будущее.

В повествовании это нетипичное для бунинских субъектов сознания «видение» во многом обусловлено появлением на сцене героя, которого мы условно называем «*потерянным*». Здесь мы имеем в виду Казимира Станиславовича из одноименного рассказа⁸.

В «темном номере» он впадает в то состояние, которое повествователь сравнивает с *падением в пропасть* (IV, 345). В воспаленном, «пьяном» сознании Казимира Станиславовича рисуется будущая свадьба его дочери. Это событие происходит в двухмерном пространстве: одновременно в «зале большого барского дома», то есть месте, далеком от героя, и комнате гостиничного номера «Версаль», в которой он нашел себе пристанище. В результате даже деревья, цветущие «весенним днем», издают «смад железного умывальника» (IV, 345). Очевидно, что во сне бунинского героя середины 1910-х гг. в большей степени совмещаются, пересекаются реалии бессознательного и сознательного. Внешняя действительность, вторгаясь в скрытую жизнь героя, пугает его, делает провидцем катастрофы (и это касается не только Казимира Станиславовича).

Оборотной стороной пророческого «сновидения» бунинских героев из произведений периода мировой войны является *сон-воспоминание*. Он позволяет им хотя бы на подсознательном уровне из разрушенного настоящего вернуться в гармоничное, счастливое прошлое. В рассказе «Сны Чанга» (1916) вспоминает собака. Заметим, что для Бунина это условный принцип повествования, и в произведении есть тому прямое подтверждение — фраза: «Чанг думает то, что можно выразить по-человечески» (374)⁹. Так же, как и в рассказе «Сухая трава», в «Снах Чанга» жизненное поле главного героя неопределенно, погранично: «не разбирает Чанг, во сне он или наяву», «видит себя на пороге этого прекрасного мира», «не то снится, не то думается ему» (IV, 379, 389), «покорно следует за ней [музыкой] в какой-то иной мир» (IV, 380). Однако в «Снах Чанга» грань между сном и реальностью еще более зыбка, чем это было у Аверкия: видения не восстанавливают утерянных для живого существа «начал» (как в «Сухой траве»), а становятся *подменной* не желаемого им в настоящем «небытия»: «*злой*» *одесской зимы*, свищущего ветра, «пустого приморского бульвара» (IV, 370) и дома — «чердака» (IV, 378).

Ирреральное в этом рассказе не несет в себе гармонизирующего начала, а лишь прерывает то, чему не дано БЫТЬ, казаться жизнью. Разрывая

действительное настоящее, сны формируют в контексте общего сюжета свой собственный, придают повествованию *дискретность* и *полифонизм голосов*, выражающих различные состояния сознания героя.

В творчестве Бунина послереволюционного периода мы сталкиваемся с новым типом сна. Он подразумевает *деформированный хронотоп* и, как следствие, *безэмоциональное повествование* с неопределенным субъектом сознания («Зимний сон»). В более ранних рассказах грань, разделяющая сон и реальность, все-таки была заметна, теперь же она скрыта, «рассказываемое» напоминает *игру*. Формирование такого рода сна, по-видимому, связано с неприятием писателем перемен, происходящих в стране. «Новая жизнь, — писал он в своем дневнике, — по-прежнему, положительно ужасна»¹⁰.

Все смешалось в «зимнем сне» Ивлева (рассказ «Зимний сон», 1918). Читателю сложно понять, где реальность, а где вымысел: точки зрения повествователя и героя смешаны, причинно-следственные связи нарушены. Убийство, любовь, обыденность, таинственное путешествие в Гренландию — кто об этом думает, кто представляет, неизвестно. «Зимний сон» напоминает калейдоскоп случайных, как будто не связанных между собой фрагментов жизни.

В произведениях Бунина 1920-х гг. видение во сне может *отсутствовать*, и в этом случае остается лишь «дремота», ничего не «рисующая», не изображающая («Митина любовь», 1924). Однако более символичен в это время «сон рассказывающий» — сновидение. Так же, как и раньше, он может быть *ретроспективным*, но теперь прошлое зачастую относится не только к одному вспоминающему человеку, а воссоздается *образ целого поколения*.

Во многом этот «новый сон» обусловлен появлением в бунинской прозе «героя-изгнанника»: меняя свое географическое пространство, он остается верным себе прежнему. Данный субъект переживает свое горе вне отрыва от общего. Сновидение, увиденное героем *вдали от России*, обладает «странной», «нелепо-радостной» и одновременно «страшной» доминантой, которую можно было бы выразить словами из бунинской записной книжки: «В России жизни больше нет, есть только медленное умирание...»¹¹.

В рассказе «Конец» (1921), как и в более ранних, герой видит себя молодым, счастливым. Но его воспоминание, облеченное в форму стихотворения Я.П.Полонского «Качка в бурю», обретает надличностное значение. «Корабль» из художественного мира поэта XIX в. в рассказе Бунина становится символом пограничности, оторванности от земли — «сада», дворянской усадьбы ушедшего века. Пробуждение оказывается для Ивлева роковым, оборачивается *прозрением*. «Вдруг я совсем очнулся, — вос-

кликает он, — да, так вот оно что — я в Черном море, я на чужом пароходе, я зачем-то плыву в Константинополь, России — Конец...» (V, 67).

Обобщая вышесказанное, мы можем сделать следующие выводы. Сон в бунинской прозе — *явление феноменологическое*. Он отражает грани сознания на пересечении времен, на совмещении субъекта и объекта, на синтезе всевозможных чувственных восприятий в одном мгновении.

В бунинской прозе 1910—1920-х гг. сны представляют собой значимый компонент для образования сюжета, причем не только в отдельно взятом рассказе, но и в совокупности произведений. Из множества сюжетов моделируется некий сверхсюжет, в котором главным персонажем является *обобщенный субъект сознания*. «Взгляд» этого «героя» есть проекция *взидения* автором человека в разные периоды его индивидуального развития и в историческом ходе времени (мировая война, революции, эмиграция).

Завязкой в этом сверхсюжете является спонтанно возникшее *воспоминание*, а в нем — молодой, сильный, влюбленный в жизнь человек («Сухая трава»). На языке научной психологии здесь речь идет о «бессознательной памяти», где «нет процесса припоминания, сознательного, волевого» (*Дохман*)¹².

Развитие действия начинается с *ситуации внутреннего раздвоения* личности, когда герой (или его маска) сознательно или бессознательно стремится жить иллюзиями и если не реальностью настоящего, то фантомами прошлого или будущего («Сны Чанга», «Казимир Станиславович»). В понятийной системе Юнга это объяснялось бы «проклятием современного человека»: «страдать от расщепления собственной личности»¹³.

В дальнейшем развитии сверхсюжета сон означает полное *бездействие* мыслящего субъекта, окончательную потерю сознания («Зимний сон»). Теперь человеческое «я» ускользает не только от себя самого, но и от повествователя. Человек не помнит, не ведает, а просто спит, и его сон «видит» не только он, но и кто-то другой — рассказывающий эту историю, «путающий» в ней время и пространство.

В финале сквозного сюжета сна человек вновь *обретает память* («Конец»). Герой вспоминает, и в воспоминании он вновь молод, счастлив, любит себя и жизнью. Но этот сон не приносит ему, как раньше, внутренней гармонии, ощущения необходимости своего существования. В момент пробуждения на место сна приходят тревожные мысли: идеализированные в сознании «картины» прошлого теперь кажутся ему навсегда утраченными, не имеющими продолжения в будущем.

Заметим, что сам сон с его ностальгическими нотками, а также довольно пессимистичный анализ сна героем обусловлены авторскими пе-

реживаниями. Как писал Б.К.Зайцев, «изгнание» обострило у Бунина «чувство России, невозвратности, сгустило и прежде крепкий сок его поэзии»¹⁴. Символом неумирания и вечной жизни для Бунина в это время становится Роза Иерихона, а символом возможной жизни в настоящем оказывается сон.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Руднев В.П. Сновидение и события // Сон — семиотическое окно: XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 14—15; Человек и его символы / Под ред. К.Г.Юнга / Пер. на рус. яз. под общ. ред. В.Зелинского. СПб., 1996; Флоренский П.А. Иконо-стас // Флоренский П.А. Избр. труды по искусству. М., 1995; Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 203—223; Барковская Н.В. «Сумерки речи»: сон как предмет изображения в русском модернизме начала XX века // Текст. Поэтика. Стилль. Екатеринбург, 2004. С. 145—154; Созина Е.К. Теория символа и практика художественного анализа. Екатеринбург, 1998.

² Ю.Мальцев замечает, что «Бунин не был буддистом, да и Бог Библии — не вполне его Бог». Изучая феномен «живой жизни» в произведениях Бунина, исследователь дает ему определение, вполне соотносимое с понятием «сна»: «...живая жизнь... спонтанный и бессознательный акт, вся ценность которого состоит именно в бессознательности...» (Мальцев Ю. И.А.Бунин (1870—1953). М., 1994. С. 212—214, 204.

³ Там же. С. 171.

⁴ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965—1966. Далее ссылки даются на это издание, в скобках римской цифрой указывается номер тома, арабской — страница.

⁵ Здесь Бунин передоверяет герою свою восприимчивость к ощущениям мира. В своем дневнике художник писал: «В росистом саду уже стоит синий эфир, сквозь который... столбы ослепительного солнца» (Бунин И.А. Окаянные дни. М., 2000. С. 18).

⁶ Здесь сон выступает синонимом сновидения, в котором некоторый фрагмент жизни героя рассказывается, а не утаивается.

⁷ Юнг К.-Г. Значение, функции и анализ снов // Тайна сна. Харьков, 1995. С. 116.

⁸ В 1920-е гг. герой подобного рода встретится еще не раз. Например, в рассказе «Конец» 1921 г. это будет худой, замученный «господин», который, спасая себя и «прелестную синеглазую девочку» (V, 60) от страшного городского стрельбища, скрывается в «беспорядочной тесноте» (V, 62) парохода, уплывающего далеко, прочь из России.

⁹ Ср.: «Холстомер» Л.Толстого, «Каштанка» А.Чехова, «Изумруд» и «Белый пудель» А.Куприна.

¹⁰ Бунин И.А. Окаянные дни. М., 2000. С. 18

¹¹ Рощин М. И.А.Бунин. М., 2000. С. 93.

¹² Дохман А.М. Сновидения и значение их как предвестников болезней // Толкование сновидений. Минск, 1997. С. 28.

¹³ Юнг К.-Г. Значение, функции и анализ снов. С. 92.

¹⁴ Зайцев Б.К. Бунин: Речь на чествование писателя 26 ноября // Pro et contra. СПб., 2001. С. 411.

ДРЕВНЕРУССКИЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ Б.ПИЛЬНЯКА «ВОЛГА ВПАДАЕТ В КАСПИЙСКОЕ МОРЕ»



Роман Б.Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» (1929), на первый взгляд, написан в жанре «производственной» прозы и полностью соответствует тем жестким критериям, которые предъявило государство советской литературе. Жанровому канону соответствуют выбор темы (строительство котлована «осмысляется как внешняя форма и условие преобразования и самосознания личности»*), принцип изображения (дифференциация образов на героев и врагов социалистического строительства), тип конфликта. Отметим и новый тип повествователя-идеолога, задающего тексту апофеозно-просветительский тон.

Для «производственного» романа характерно романтическое отображение мира и человека, но в новом варианте конфликта: не между индивидуумом и миром, а между коллективом и его врагами, которые препятствуют достижению «светлого будущего». Изображение борьбы во имя «мира» было характерно для древнерусской литературы. Борис Пильняк актуализирует традиции древнерусской литературы прежде всего на уровне образной системы его романа, трансформирующей специфику «производственного» жанра, и тем демонстрирует ограниченность соцреализма, не способного полно отобразить картину мира, как того требует романное мышление.

Герои не сводятся исключительно к модели «нового человека» — энтузиаста труда. Помимо качеств строителя новой жизни, победителя природных стихий, они несут в себе общечеловеческие черты. Это проявляется прежде всего в семантике имен. Так, имя профессора Полетики корректирует заданный образ социально активного большевика-инженера. Исконно русское имя Пимен отсылает к летописной традиции, герой оказывается причастным древним пластам русской истории и религиозному духу, содержащемуся в древних рукописях: он читает Четьи-Минеи. Кроме того, в имени Пимен анаграммировано слово «память»**, а мотив памяти

* Лавров А.В. «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого // НЛО. 2002. № 56.

** Клейтон Дж.-Д. «Борис Годунов» А.С.Пушкина: семантика говорения и молчания // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 88.

организует весь текст романа. На воспоминаниях героев выстраивается сюжет произведения: в повествование включена биография каждого персонажа. Память — ключевое свойство личности профессора, поскольку его жизнь основана на стойком следовании определенным традициям, которые составляют стержень героя. На приверженность героя традициям обращает внимание повествователь:

Очень немного имен, два-три десятка на всю Россию, сумели в двадцать четвертом остаться такими же, какими были они в четырнадцатом: это право... они обрели своими делами, дававшими им имена, поднявшими их над распрями имперских русских лет, право это укреплялось человеческими их достоинствами, оказавшимися обязательными для всяческих лет*.

Полетика глубже и человечнее схематичных образов революционеров, представленных в раннем творчестве Б.Пильняка. Участвуя в новой жизни, Пимен Сергеевич верен тем моральным основам, на которых извечно строилась человеческая жизнь. Следующий традициям православной культуры, герой является сам частью этой культуры.

Тот факт, что профессор Полетика изображается старцем, также отсылает к традициям древнерусской литературы, где старчество было не столько возрастной категорией, сколько отражением состояния духа. Старец — это учитель, наставник, одаряющий людей опытом и знаниями, ему свойственны аскетизм и самопожертвование. Этими качествами и обладает Пимен Сергеевич как воплощение христианского типа человека.

В русло православной культуры вписан и образ его дочери Любви Полетики. Определяющей чертой ее личности является чистота. В действиях и помыслах героиня предстает нравственно безупречной, что сближает ее с образом Евы до грехопадения. В соответствии с библейской традицией в текст введен мотив искушения. Змеем-искусителем выступает Евгений Евгеньевич Полторак, который «приходил к Любви Мефистофелем» (83). И девушка готова была уступить: «— Ты коммунистка? — Да. — Ты будешь моею? — Да» (97).

Однако героиня достойно проходит испытание соблазном, ибо в ее понимании любовь — это нечто большее, чем страсть, которую предлагает ей Евгений Полторак. Жизненные ориентиры Любви зиждутся на христианском понимании любви: «она считала любовь чистотою, неделимым подвигом» (83). Такое понимание становится для нее незыблемым оплотом. В ходе повествования Евгений Евгеньевич, являющийся перед Любой в маске «иконописного революционера» (83), будет развенчан.

* Пильняк Б.А. Волга впадает в Каспийское море // Пильняк Б.А. Соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 8—9. Далее текст цитируется по данному изданию. Номера страниц указаны в скобках.

Значимую роль в этом сыграет Иван Ожогов — образ, несущий в себе традицию русского юродства. Став свидетелем сцены свидания Любы с Евгением Евгеньевичем, он заходится в кликушеских рыданиях: «Барышня моя ясная, товарищ Любовь Пименовна! — завопил тоскливо Иван Карпович. — Не любите его! — плачьте! — он мракобес, он с братом моим Яшкой хочет взорвать монолит!.. Ликуйте, товарищи, люди встали за честь, за коммунизм, за благородство!» (97—98). В образе Ивана Ожогова проявлены национально-культурные традиции, трансформирующие образ одержимого коммуниста в христианский тип личности. Примечательно, как характеризуют героя другие персонажи. Упомянутый Яшка (Яков Скудрин) называет его «братец мой Иванушка» (59), другие считают его *юродивым*, повествователь — *охломоном*. Как видим, образ Ивана Ожогова проецируется и на сказочный образ Иванушки-дурачка, что основано не только на семантике имени героя.

Обратим внимание на следующее объяснение повествователя: «появился охломон Ожогов, юродивый, который не забыл чести и не потерял совести. Охломона прогнали, обещав побить» (108). Изначально герой является изгоем в обществе. Его не принимают, потому что он по своим моральным принципам не такой, как все.

Но почему же Ожогов характеризуется как юродивый? Объяснение находим в его собственных словах. Представляясь Полетике, Иван говорит о себе: «Истинный коммунист Иван Ожогов до тысячи девятьсот двадцать первого года!» (31). Приняв идею социализма в ее романтическом ореоле, он не приемлет отступлений от этой идеи, когда дело дошло до практики. «Революцию он понимал и навсегда понял не только переустройством прав на рубль, если рубль есть кусок труда, но и переустройством — чести человека, правом на любовь и на жизнь, — переустройством человеческих отношений и человека» (119).

В понимании Ожогова революция должна была изменить прежде всего самого человека, его самосознание, но в реальности люди, окружающие Ивана, остались прежними: и родственники, и односельчане, председателем которых был его брат. Все, что Иван ненавидел: неравенство, ложь, предательство, невежество, — все это осталось в человеке и обществе. Поэтому Иван предпочел остаться в прошлом, когда идея социализма была только в умах. Разочаровавшись в людях, Ожогов бросает работу, но не оставляет идею светлого социалистического будущего, которую пытается донести до людей: «нищий побирова, юродивый лазарь — юродивый советской Руси справедливости ради, мирская коломенская совесть, молей за коммунизм. Иван Ожогов ходил по Коломне по обывателям, он приходил к знакомым и незнакомым, и он просил их — плакать. Он говорил

пламенные речи о коммунизме, сумасшедшие слова, и на базарах многие плакали от его речей» (205—206).

Мечтая о мировом переустройстве, Ожогов создает свой микромир — коммуны из таких же отверженных, как он, людей, коммуны, в которой господствуют равенство и братство, поскольку «он [Иван] утверждал, что коммунизм есть отказ от вещей, — для коммунизма истинным первым делом должны быть — доверие, напряженное внимание, уважение к человеку и — люди» (205). Коммуна Ожогова похожа на платоновскую коммуны в романе «Чевенгур»: она воплощает утопическую модель мира, где всё общее, а труд упразднен. Людей, организующих коммуны Ожогова, объединяет одинаковое миропонимание. Для них так же, как для их предводителя, время остановилось, и они предпочли жить прошлым (эпохой военного коммунизма) и далеким будущим, манящим светлой идеей социализма. Проекция героя на тип юродивого усиливается изображением места обитания коммунаров. Они живут в пещере, как раньше отшельники, отказываются от своих имен: Ожогов вместо Скудрина, Пожаров вместо Сысоева и т. д. Сам повествователь причисляет этих героев к разряду юродивых: «На соломе около этой доски, служившей столом, лежали трое, отдыхающие оборванцы, нищие и юродивые Руси советской — Огнев, Пожаров, Ожогов» (110).

Обратим внимание на псевдонимы, которые избрали себе коммунары. Все они связаны с мотивом огня, семантика которого двойственна: как метафора социальной революции огонь разрушителен и очистителен одновременно. Избрав путь проповедничества, герои стремятся сделать мир вокруг себя чистым и праведным.

Несмотря на то, что Иван является человеком ранней революционной эпохи, в современной действительности его преследует осознание своего «неудела». Понимая, что он выпадает из нового времени, герой говорит о себе: «Я — погибший человек» (229). Его мечты о светлом будущем, где бы царили равноправие и честность, разбились о провинциальный быт, поэтому смерть Ожогова закономерна и глубоко символична. Выполняя в тексте функцию очистительного огня, Иван погибает от столь же очищающей силы — воды, которая наполняет новую, выстроенную инженерами-гидравликами реку.

Смысл смерти Ивана, как и множества других персонажей, имеет и другую семантику, отмеченную В.П.Скобелевым: «По логике жизненных и сюжетных связей у Б.Пильняка <...> в процессе грандиозного созидания гибнут целые группы персонажей, подобно тому как в архаической древности при закладке крепостей и дворцов приносили подчас человеческие жертвы»*.

* Скобелев В.П. «Соть» Л.Леонова и «Волга впадает в Каспийское море» Б.Пильняка (к типологии русского советского романа на рубеже 20—30-х годов) // Скобелев В.П. Поэтика русского романа 1920—1930-х годов: Очерки истории и теории жанра. Самара, 2001. С. 90.

Мотив жертвенности и жертвы сближает роман «Волга впадает в Каспийское море» с христианской литературой, поскольку каждый персонаж в произведении Пильняка жертвует чем-то (от предмета быта до собственной жизни) ради достижения общей цели. В тексте Пильняка реализуются традиционные для древнерусской литературы мотивы испытания, юродства; проявлены элементы карнавализации и маскарада, что существенно расширяет картину изображенной в производственном сюжете жизни, заставляет по-иному взглянуть на человека.

Роман «Волга впадает в Каспийское море» является своеобразным экспериментом писателя. Он берет модель «производственного» романа, основные элементы которой к концу 1920-х годов были уже реализованы в творчестве писателей, ориентированных на позитивную социалистическую эстетику, и анализирует ее возможности. Пильняк обнажает границы данной модели, не способной отразить сложные взаимосвязи мира и человека, и преодолевает их обращением к жанровой модели древнерусской литературы, которая содержит возможность полного социально-исторического отображения человека и мира и позволяет автору оставаться учителем жизни. Таким образом, Б.Пильняк отступает от производственной тематики, формируя не классовую, а гражданскую авторскую позицию.

Н.П.Хрящева

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ РОМАНА А.ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР» (родовой и фоносемантический аспекты)



В настоящее время к изучению «Чевенгура» Андрея Платонова найдены весьма плодотворные подходы. Прежде всего они касаются наиболее спорного вопроса, связанного с жанровой спецификой романа. Так, тщательные текстологические изыскания позволили В.Ю.Вьюгину увидеть сомнения Платонова в том, «что он пишет роман...», и прийти к интересной исследовательской идее, касающейся путей постижения многочисленных темных мест платоновского творчества: «XX век размыл границы между жанрами: роман близок повести, а повесть... обрела черты загадки...»¹. Путем соотнесения текста «Чевенгура» с жанром паремий «как неким архитектурным принципом» ученый

показал, что сознательное загадывание смысла — весьма важная составляющая платоновской поэтики.

С несколько иных позиций к вопросу о жанре «Чевенгура» подошла С.И.Красовская. Она обратила детальное внимание на генетическую связь платоновского романа с циклическими образованиями первой половины 20-х годов, определяя «Чевенгур» «и как максимально стремящийся к роману цикл, и как близкий к циклу роман»². Причем подчеркивается «эпическая энергия» как платоновских циклов, так и романа в целом. Отмеченные нами исследования принципиально значимы. Они позволяют существенно продвинуться в спорном вопросе о жанре. Однако и продуктивный путь восхождения «Чевенгура» к эпической цикличности, и сопоставление романа с жанром паремий не решают вопроса о художественной целостности, так как неучтенной оказывается его двуродовая природа.

О РЕЗУЛЬТАТАХ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ

Уже один из первых исследователей творчества А.Платонова — Л.А.Шубин заметил, что «Чевенгур» «...рос как дерево — слоями... На это указывает композиция романа, которая явно членится на три части: “Происхождение мастера”... предыстория романа; путешествие Дванова по революционной России; рассказ о чевенгурской коммуне. Есть и другие косвенные доказательства. Так, в ЦГАЛИ сохранились рецензии на рассказ “Двое людей” и повесть “Строители страны”, судя по которым речь идет об отдельных частях романа. Характерно, что в повесть “Строители страны” тогда не входил ни рассказ “Чевенгурская коммуна”, ни первые главы, составившие впоследствии повесть “Происхождение мастера”»³. Позже проделанная текстологами работа позволила уточнить те художественные принципы и приемы, которые использовал Платонов, сотворяя роман из разновременных и разномасштабных полотен, которые и определили его художественную целостность.

Немаловажным этапом в работе над романом оказалось письмо-рецензия Г.Литвина-Молотова⁴ на утраченную впоследствии повесть «Строители страны». Превосходно зная предыдущее творчество Платонова, рецензент предложил свою «перестройку» повести «с точки зрения роста писателя», где, в частности, отметил, что «нужно, чтобы прошлое Гратова и Дванова было больше освещено, чтобы они не врывались в повесть сразу, ибо они ведь подводят читателя к событиям...»⁵. «Совет» возымел действие. Платонов пишет первую часть «Чевенгура», которая в апреле 1928 г. выходит отдельным изданием под названием «Происхождение мастера». А затем по логике развития работы над романом, вероятно, пишется третья часть, где идет речь о чевенгурской коммуне.

Первоначальная фрагментарность⁶ не могла не привести к многочисленным «противоречиям»⁷ в романе. В известной мере оказались различны и принципы трансформации разных в своих истоках картин действительности. Небезосновательно С.И.Красовская увидит в каждой из трех частей «Чевенгура» свой особый повествовательный «код»⁸.

И тем не менее текст платоновского романа отличается редкостной целостностью. Чем же она обеспечивается? Пути к ответу также содержат текстологические изыскания. В.Ю.Вьюгин, сопоставляя две редакции одного и того же фрагмента, — первоначальную, «принадлежащую какому-то раннему неизвестному платоновскому произведению» и позднюю, с помощью которой фрагмент «был «влит» в «Чевенгур», — отчетливо обозначил этапы формирования платоновской поэтики. Ученый показал, что отказ от внешнего автобиографизма сочетается в окончательной редакции с правом автора-повествователя не только «объективно излагать события», но и «высказывать свое мнение о них»⁹. Так, «шкаринский эпизод» прочитывается ученым «как своеобразная “вилка” судьбы, когда два разных пути открываются перед героем, но выбор делает автор»¹⁰. Здесь, на наш взгляд, обнаруживает себя лиро-эпическая природа платоновской прозы, о чем писали Ю.И.Левин, Ю.Б.Орлицкий, М.Гах, Е.А.Подшивалова и др. Повествовательная структура платоновской прозы рубежа 20—30-х гг. убедительно показана Е.А.Подшиваловой: «Платоновский текст преодолевает многосубъектность. Она по сути является формальной, ибо точка зрения субъекта речи прорастает точками зрения объектов изображения — героев. Последние фактически эксплицируют внутреннее “я” субъекта повествования <...> у Платонова отчуждение “я” от “не-я” является невозможным. Это ведет к особому рода монологичности в его текстах, где слово другого выражает часть сознания “я”. Такая организация текстов Платонова свидетельствует о феноменологической природе его творчества. На языке эстетики онтологичность выражается в лирике»¹¹.

Рождение платоновского слова как лирического с его многозначностью, способной образовывать «пучки» дополнительных смыслов, ведущих к созданию емких образов-понятий, отчетливо обнаруживает себя в сопоставительном анализе разных стадий работы над «Чевенгуром». Как показал В.Ю.Вьюгин, на первом этапе («Новохоперск») «...отношения между словом и реальностью относительно “просты”: художник... стремится запечатлеть словесно то, что непосредственно видит или, точнее, помнит»¹². На втором этапе («Чевенгур») «...все связи скрыты, существуют подспудно, сосредоточены в одном слове... Значимость его [слова-категории] возрастает. Возникает своеобразная “художественная абстракция”... Именно такие уже однажды осмысленные слова становятся основой для возникновения постоянных мотивов»¹³.

К уяснению художественной целостности «Чевенгура» мы попытаемся подойти, учитывая лирическую природу платоновского дарования, нашедшую отражение как в субъектной, так и в звуковой организации текста. Аналитическое внимание мы сосредоточим на названии романа и «прологе».

ХАРАКТЕР СЛОВА В ПРОЛОГЕ

Онтологической напряженностью отмечен уже первый абзац «Чевенгура», определяющий его художественно-смысловое единство и являющийся своеобразным прологом в прологе. «Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди приходят жить прямо из природы. Появляется человек с тем зорким и до грусти изможденным лицом, который все может починить и оборудовать, но сам прожил жизнь не оборудованно» (24)¹⁴. При попытке определить форму повествования данного фрагмента бросается в глаза тесная увязка в нем разных начал — фабульного, психологического, метафизического, «мерцающих» в платоновском Слове, что скорее свойственно лирике, чем эпосу. Так, ключевыми, сообщающими оценочно-смысловой окрас прологу являются два эпитета — «ветхие» и «старинные», точнее «странные связи», в которые эти эпитеты вступают. Из оксюморонного сочетания «ветхие опушки у... городов» возникает образ особого мира, где, во-первых, размыта граница между природным и городским началами, скорее, подчеркнута их одноприродность. Во-вторых, этой «одноприродности», то есть бытию в целом, дается оценка: оно «ветхое» (1. «исконное, доконное, древнее... стародавнее». 2. «отжившее, дряхлое, пришедшее в негодность от долгого употребления»¹⁵), то есть мало пригодное для жизни человека. В этом бытии центральное место отведено человеку. Будучи включенным в «доконное» бытие, он, с одной стороны, несет в себе черты «ветхости»¹⁶. Человек подчиняется его (бытия) природно-космическому ритму: «Летом...», «Зимой...», с другой — пытается противостоять «заведенной» ритмичности, разумом и работой сотворяя новый, оборудованный облик этого мира. Платоновский мастер умеет делать все: «от сковородки до будильника», «от подкидывания подметок до штамповки поддельных медалей для продажи на сельских старинных ярмарках». Однако оборудованный мир мало отличен от природного по существу, ибо положение человека в нем остается неизменным, на что и указывает эпитет «старинные» (1. «все старое, древнее, давнее, прошлое, давно минувшее, что было и прошло». 2. «старые обычаи, древности, древние вещи»¹⁷), подчеркивая метаисторичность «ветхого» существования.

Но наряду с полезными изделиями человек изготавливает «ненужные вещи»: «башни из проволоки», «корабли из кровельного железа», «бумаж-

ные дирижабли» и «деревянные часы, работающие от земли». И именно они доставляют ему истинное «удовольствие», проявляя безотчетную тягу к какому-то иному, судя по свойству делаемых «игрушек», космически ориентированному бытию. Заявленная в прологе двуплановость человеческих изделий глубоко значима. Она несет в себе идею сюжетной иерархичности, где достаточно различимы два уровня: первый отражает привычный ритм человеческого существования, данный объективно; второй связан с субъективно-личностным, рефлексивным началом, несущим авторскую мысль о космических путях Преображения мира.

Наконец, образно-смысловую завершенность придает прологу портрет платоновского мастера. Интерес к изделиям как сущностное свойство мастера сотворяет его телесный облик. Писатель делает акцент не на индивидуально-неповторимых качествах, а на родовых чертах. «Зоркость», «грусть» и «изможденность», будучи приметам лица, одновременно оказываются родовыми свойствами платоновского мастера в целом. Данная изоморфность очерчивает переход психологических свойств в онтологическое качество платоновского человека.

РЕЗУЛЬТАТЫ ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ

Художественная целостность «Чевенгура» обнаруживает себя и на звукосемантическом уровне. Смысловая сторона звуковой организации текста не раз привлекала исследователей. Н.В.Черемисина отмечает: «К числу художественно-значимых и мало исследованных компонентов эстетической формы, объективный анализ которых может содействовать более глубокому проникновению в смысл художественного образа и даже обнаружению и интерпретации подтекста, относятся звуковая и гармоническая организованность художественного текста...»¹⁸. Для Ю.В.Казарина единицей фоносемантического анализа поэтического текста является звук в статусе текстостроения¹⁹. Что же представляет собой звуковая картина пролога?²⁰

*Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди
[jэс'т' в'этх'иэ âпушки / у старых пръвинциал'ных гърâдоф// туда л'уди
приходят жить прямо из природы. Появляется человек — с тем зорким и
пр'иход'ят жыт' пр'амь ис пр'ироды // пъји³ вл'ажьць чьлâв'эк / с т'эм зорк'им и
до грусти изможденным лицом, который все может починить и оборудовать,
дâ грус'т' и измâжд'оным л'ицом / кâторыј фс'о можът пчин'ит' и âбâрудъвт'
но сам прожил жизнь необорудованно. Любое изделие, от сковородки
но сам прожыл жызн' н'ъбърудъвънь // л'убоь изд'эл'иь âт скъвâротки*

*до будильника, не миновало на своем веку рук этого человека. Не
 дь будил'н'икъ / н'ь м'ина валъ нъ свѣом в'н'о ку рук этъвъ члѣв'экъ // н'ь
 отказывался он также подкидывать подметки, литъ волчью дробь
 ѣтказывълсь он тагжъ пѣтк'идывѣт' пѣдмѣтк'и / лит' волч'ю дроп'
 и штамповать поддельные медали для продажи на сельских старинных
 и штѣмпѣват' пѣд'эл'нѣйъ м'и'дал'и дл'ь прѣдажы на с'эл'ск'их стар'инных
 ярмарках. Себе же он никогда ничего не сделал — ни семьи, ни жилища.*
 ярмѣркѣх // си'б'э жъ он н'икагда н'ичи'во н'и' зд'элъл / ни си'м'и / ни жылиш'ь
*Летом жил он просто в природе, помещая инструмент в мешке, а мешком
 л'этъм жыл он простъ ф пр'ирод'ь / пѣми'щаъ инструм'энт в ми'шк'э / ѣ ми'шком
 пользовался как подушкой — более для сохранности инструмента, чем для
 пол'зъвълсь кък пѣдушкѣ / бол'ь дл'а сѣхранѣт'и инструм'энтъ / ч'эм дл'и'
 мягкости. От раннего солнца он спасался тем, что клал себе с вечера на
 м'ахкѣст'и // ѣт ран'ьвъ солнцъ он спѣсалсь т'эм / што клал си'б'э с в'эчѣр'ь нъ
 глаза лѣпух. Зимой же он существовал на остатки летнего заработка,
 глѣза лѣпух // з'имой жъ он сущѣствѣвал нъ ѣстатк'и л'этн'ьвъ зарѣбѣткѣ /
 уплачивая церковному сторожу за квартиру тем, что звонил ночью часы.
 уплачивъ цѣрковн'ьму сторѣжу зъ квѣрт'иру т'эм / што звѣн'ил ноч'ю чи'сы //
 Его ничто особо не интересовало — ни люди, ни природа, — кроме всяких
 и'во н'ишто ѣсобъ н'ь инт'ьр'ьсѣвалъ / ни л'уди / ни пр'ирод'ь / кром'ь фс'ак'их
 изделий. Поэтому к людям и полям он относился с равнодушной
 изд'эл'иѣ // п ѣтѣму к л'уд'ьм и пѣл'ам он ѣтнѣс'илсь с рѣвнѣдушнѣѣ
 нежностью, не посягая на их интересы. В зимние вечера он иногда
 н'эжнѣст'у / н'ь пѣс'и'гаъ нѣ их инт'и'р'ьсы // в з'имн'иъ в'ьчи'ра он инѣгда
 делал ненужные вещи: башни из проволока, корабли из кусков
 д'элъл н'и 'нужнѣх в'эщи / башн'и из провълкѣ / кѣрѣбл'и из кускоф
 кровельного железа, клеил бумажные дирижабли и прочее —
 кров'ьл'нѣвъ жи'л'эзъ / кл'эил бумажнѣх д'и'р'ижабл'и и прочѣь /
 исключительно для собственного удовольствия. Часто он даже задерживал
 искл'учит'ьл'нѣ дл'и' собств'ьнѣвъ удѣвол'ств'ѣиѣ // часть он дажъ зѣд'эржывѣл
 чѣй-нибудь случайный заказ — например, давали ему на кадку новые обручи
 ч'эѣ-н'ибут' случ'ѣйнѣѣ зѣказ / нѣпр'им'эр / дѣвал'и ѣи'му нѣ катку новѣх обручи
 подогнать, а он занимался устройством деревянных часов, думая,
 пѣдѣгнат' / а он зън'ималсь устройствѣм д'ьр'и'в'ьаных чи'соф / думѣь /
 что они должны ходить без завода — от вращения Земли.
 што он'и дѣлжны хѣд'ит'ь бѣз зѣводѣ ѣт вращ'эн'ѣиѣ з'им'мл'и //]*

Ассонансный звукоряд пролога в плане количественных пропорций
 представляет собой следующее: и — 75, ь — 49, и³ — 23 } 147; ы — 24, ы³ —
 2 } 26; у + ю — 39, о — 57, ь — 81 } 177; а — 41, ѣ — 49 } 90; 'э — 27, э — 3 } 30.

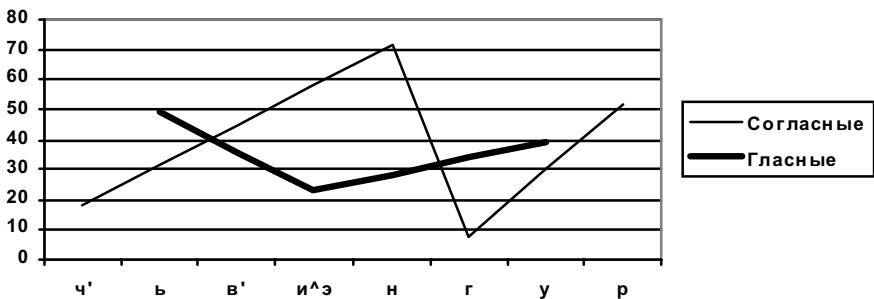
Что касается согласных звуков, мы учли те из них, которые входят в звуковой комплекс названия романа: «чвнгр». Их количественный состав такой: ч — 18; в — 45; н — 72; г — 8; р — 52.

Теперь попытаемся проанализировать фонетические единицы, входящие в название романа, в их соотношении со звукорядом пролога. Название организовано взаимосвязью двух фоносемантических центров. Первый составляет звук [и] и близкие к нему звуки: [ь], [и^э]; невыраженный [ы] — представляет собой переход ко второму центру, который проявляется звуком [у], а также близкими к нему [ъ], [о].

В звуковом облике названия романа выделяется звук [у], стоящий под ударением. Данное «предпочтение» имеет соответствие в прологе, что проявлено количественным преимуществом звука [у] и близких ему текстфоном — [о], [ъ]. Всего — 177.

Неисчерпаемая глубина данного звука, по мнению П.Флоренского, открыта Пушкиным. Ученый увидел поэму «Цыганы» «звуковым комментарием имени Мариулы»²¹. Он выделил этот звук в качестве ведущего в звуко-онтологическом строении данного имени и, ссылаясь на фонетический комментарий д'Оливэ, описал его семантику: «[ou, w] представляет образ наиболее глубокой и наиболее непостижимой тайны, образ узла соединяющего или точки, разъединяющей бытие и небытие. Это — обратимый универсальный знак, знак, переводящий от одной природы к другой; сообщающийся, с одной стороны, со знаком света и духовного чувства [r], который есть он же самый, но более возвышенный, и соединяясь, с другой стороны, при своем выражении со знаком мрака и материального чувства [m], который опять-таки есть он же, но более пониженный»²².

Что же таит в себе соотношение текстфоном пролога и названия романа? Подтверждается ли на нашем материале утверждение П.Флоренского, наделившего звук [у] особой онтологической мощью? Результаты фоносемантического анализа попытаемся изобразить графически:



Аллитеративные и ассонансные комплексы текстофоном образуют две ломаные линии, в которых анаграммируется буква «А». По мнению П.Флоренского, «эта первая буква алфавита есть и знак мощи и устойчивости. Идея, которую она выражает, это идея единства и начала; единства определяющего»²³. Причем есть попытка соединительной линии к другой букве. Какие же смыслы заключает в себе эта анаграмма? Название романа действительно делится на две заряженных пучками ассоциативных смыслов сферы. В первой сфере, где от звука [ч] через [в] идет восхождение к самой высокой точке [н], анаграммировано начало человеческого «воления» в его радости, надежде, поисках смысла. Вторая же часть свидетельствует о присутствии в человеческой судьбе иных, вселенских сил, довлеющих над ней, распоряжающихся ею не лучшим образом. Они повергают человека в пропасть: позиция звука [г], оставляя ему одну возможность — попытаться превзойти себя, выйти за границы собственно человеческого. Эту возможность и несет в себе звук [у], заключающий в себе вселенский гул, усиленный мощным [р], соединяющим в себе раскаты грома с рычанием.

Примечательно, что в прологе частично анаграммировано и второе название романа «Путешествие с открытым сердцем». Так, при внимательном взгляде бросается в глаза частота двух аллитеративных комплексов и того фонетического рисунка, который они создают. Это, прежде всего, звукоподражательный комплекс [ст], напоминающий звук движения степного ветра, ассоциирующийся с местом действия романа, не столько географического — степная полоса России — сколько метафизического, ибо речь идет об онтологическом преображении мира: *есть, старых, грусти, старинных, просто, инструмент, сохранности, инструмента, мягко сти, суще ствовал, о статки, сторожу, нежно стью, собственного, удовольствия, ча сто, устрой ством*

Второй звукоподражательный комплекс — [тк]. Он подобен стуку человеческого сердца и ассоциируется с «плотиной» человеческих чувств, человеком, идущим навстречу изменению своей человеческой природы, мечтающим обрести новые «сверхчеловеческие» связи с вселенной: *сковоро[т]ки, отказывался, подметки, ка[т]ку, заработка, остатки, по[т]ки-дывать.*

Итак, как показал анализ, все компоненты пролога, включая фоносемантический уровень, самым тесным образом связаны с названием романа, образуют с ним редкую целостность, скрепляющую структуру всего текста. В конечном счете разные уровни романа, будучи объединенными по мифопоэтической модели, и определяют индивидуально-личностный взгляд художника на мир и его преобразование.

Выделенность Захара Павловича из персонажного ряда определяется двумя обстоятельствами: во-первых, он становится некоей точкой зрения на мир, за которой движется автор-повествователь в пространстве текста; во-вторых, он наделяется свойством передвигаться не только внутри одного топоса, но и пересекать разные хронотопы²⁴. Внимание к данным пересечениям позволит нам обратиться к семантике топосов.

ЗП добровольно остается в границах природного обреченного засуше мира и спасается тем, что оказывается естественно отчужденным от его судьбы. ЗП «ничего особо не интересовало — ни люди, ни природа, — кроме всяких изделий»; «человеческое слово для него как лесной шум для жителя леса — его не слышишь» (24). Равнодушие героя к природе и человеку как основным компонентам бытийственного состава восполняется его самодовлеющим интересом к изделиям. Однако, переделав из дерева все изделия и приспособления, которые он знал, герой не сделал «ни одной вещи, повторявшей природу... например, лошади, тыквы или еще чего» (26).

Смерть бобыля, не производя особого впечатления на ЗП, подтолкнула его к перемене судьбы, причина которой в другом событии: «Сквозь сонный, безветренный дождь что-то глухо и грустно запело... Захар Павлович сразу забыл бобыля, и дождь, и голод — встал. Это гудела далекая машина, живой работающий паровоз». «Песнь» паровоза словно переносит ЗП в другое пространство, которое пока лишь «вспыхивает в чувстве героя», мерцающая наличием иного отсчета времени, не согласующегося с реальным состоянием: «...там, где пело, наверное, не было дождя и был день» (27). Таким образом, смысловая наполняемость пространства определена чувствами и переживаниями героя, то есть осуществляется по лирическому типу.

Уход ЗП, совершаемый по пространству природного мира, выливается в движение по кругам памяти, которое разворачивается двупланово: своей событийной стороной и мерой духовной работы, сопровождающей каждое из событий. Так, проходя мимо кладбища, ЗП вспоминает рыбака и ищет его могилу в «частоколе крестов». Прошлое и настоящее живо объединяются вопрошанием ЗП о судьбе рыбацкого сироты. «Где сейчас этот мальчик?» Встреча с круглым сиротством резко изменила душевный настрой героя. «Захар Павлович задумался и хотел уйти в босяки... Его сильно тронуло горе и сиротство — от какой-то неизвестной, открывшейся в груди совести; он хотел бы без отдыха идти по земле, встречать горе во всех селах и плакать над чужими гробами» (30). Сочувствие мальчику разбудило в герое совесть. Характер ее направленности очень показателен: облегчить горе странствием, слившись со всем горящим народом, что изобличает в ЗП мифологически мыслящего персонажа. В плане архетипики

уход героя в странствие есть стремление вобрать в себя мир, то есть соединиться с ним. Это стремление, как отметил Ю.Г.Пастушенко, есть «проявление <...> первичной структуры психики, направляющей индивида к возвращению в первобытное состояние с окружающим миром»²⁵.

Но тогда героя остановили очередные изделия. «Теперь», когда наконец он готов пересечь «черту», отделяющую его от «деревенских неподвижных угодий», путеводной для него становится лишь надежда «на встречу неизвестных машин и предметов». Герой появляется «на опушке города»: повествование возвращается к самому началу, маркируя окончание первого витка исследования действительности и разворачивая второй, где организующим жизненное пространство центром становится Паровоз, от созерцания которого у героя «радостно зудело тело, а глаза взмокали легкими слезами...» (34).

«В свое жилище он наносил болтов, старых вентилях, краников и прочих механических изделий... и предавался заглядению на них, никогда не скучая от одиночества. Одиноким Захар Павлович и не был — машины были для него людьми и постоянно возбуждали в нем чувства мысли и пожелания». Люди не раздражают ЗП по причине сущностного отсутствия в его мире. Выучившись беседовать с машинами как с людьми, герой отстранился от существования последних.

Как же без значимого присутствия человека выглядит в сознании ЗП Вселенная? Она обретает уютно-обжитые, понятно-знакомые очертания, «сокрущаясь» до «узловой станции». Звезды на небе уподобляются «огням» железной дороги: «стрелкам, семафорам, прожекторам паровозов» и т. д. ЗП «...стал на глаз считать версты до синей меняющейся звезды: он расставил руки масштабом и умственно прикладывал этот масштаб к пространству» (53). Его взволновала мысль, «что колесам... работы не хватит», но затем «он придумал растянуть мир... нагреть и отпустить длиннее, как полосовое железо», чтобы колеса могли «вечно жить и вращаться» (53). Сознание ЗП ориентировано на мифическую «отрешенность» (А.Лосев), герой наделяет Вселенную другой, прочувствованной и понятой им самой идеей: смотрит на нее как на знакомый, хоть и сложно устроенный механизм. Сходным образом устроено сознание всех других героев: бобыля, рыбака Дмитрия Ивановича, землепашца Прохора Абрамовича Дванова и т. д. Все они — мифотворцы. Данный тип представлений о мире закрепляется в новом имени героя — «Три осьмушки под резьбу». Оно ему «...понравилось больше крестного: оно было похоже на ответственную часть любой машины и как-то телесно приобщало Захара Павловича к той истинной стране, где железные дюймы побеждают земляные версты» (56).

Но гармония героя с миром оказывается непродолжительной. Она разрушается очередной встречей чевенгурского Вергилия с сиротством. Повторами данных встреч и определяется глубинно-семантический ритм романа, задающий ему целостность. Каждая из встреч, заключая в себе фактографическую обыденность «ветхого» бытия, прорастает в тексте «субстанциальной картиной действительности». Причем взаимосоотнесенность встреч друг с другом очень напоминает действие механизма сюжетной метонимии в поэтической речи, изъясненное Ю.В.Шатиным: «...повествование не только развивается по законам определенной синтактики, но и сама синтактика подвергается вторичной семантизации. Идет постоянный процесс приращения смыслов»²⁶.

Попытаемся увидеть, какое же приращение смысла таит в себе вторая встреча.

На откосе сидел лохматый мальчик и сортировал подаяние: плесень откладывал отдельно, а более свежее — в сумку...

— Дядь, дай копейку, — сказал он, — или докурить оставь!

Захар Павлович вынул пятак...

— Ты Сашку как-нибудь ко мне приведи, — ответил Захар Павлович.

— А что дашь? — заранее спросил Прошка.

— Получка будет — рублевку дам» (58—61).

Эта встреча приводит героя к качественной перемене сознания. Вот как дается этот процесс автором: «Захар Павлович сел. Он теперь почувствовал время как путешествие Прошки от матери в чужие города. Он увидел, что время — это движение горя и такой же осязаемый предмет, как любое вещество, хотя бы и негодное в отделку» (59). Во-первых, у героя впервые пробуждается самосознание. Как показала М.А.Дмитровская, опираясь на возможную рецепцию Платоновым работ О.Шпенглера и О.Вейнингера, восприятие мира как имеющего время и пространство начинается с рождения у платоновских героев самосознания. Во-вторых, у ЗП «проснулась» память: «— Прош! — а куда девалась... рыбацкая сирота?». В-третьих, ЗП усомнился в драгоценности машин и изделий выше любого человека. Во всей непреложности ему открылась истина человеческого существования: «Беззащитная, одинокая жизнь людей, живущих голыми, без всякого обмана себя верой в помощь машин» (62).

Однако рождение у героя своего «Я», отчужденного от мира и способного к рефлексии, выливается для него в непереносимую муку. Заглушить работу открывшегося сознания он пытается при помощи «двухсменного несчастья»: «зудящей» по вечерам жены и «мешающей» днем работы. Эти внешние мучения и удерживают ЗП от вновь возникшего желания уйти в босьяки.

Перемена ума, обостренная надвигающейся старостью, проявляет всю глубину онтологической тоски ЗП: «от его долголетней деятельности» ничуть не изменилось ни «разверстое небо», ни собственное тело; более того, «напрасно пропала» бьющаяся в нем «главная сияющая сила» (76). Рожденный этой бытийственной неотзывчивостью завет и передает ЗП своему приемному сыну: «Саш, ты сирота, тебе жизнь досталась задаром. Не жалея ее, живи главной жизнью» (76). Что же значит этот завет сущностно? Понять его онтологическую направленность вряд ли возможно опять же без обращения к родовой специфике текста. Как показала Е.А.Подшивалова, «многосубъектность платоновского текста является формальной, ибо точка зрения субъекта речи прорастает точками зрения объектов изображения — героев... что свидетельствует о лирическом характере платоновской прозы». Сиротство не только для героя, но и для автора, не столько частный случай, результат стечения горестных обстоятельств, сколько сущностное состояние всех живущих на земле людей. Об этом говорит и частотность употребления данного понятия в тексте. По сути, автор переосмысливает сиротство, награждая его новой, противоположной существующей в культуре «идеей», и творит, опираясь на это переосмысление, свой миф о Преображении мира. Какова же логика авторского мифа?

Платоновский сирота, отмежеванный от всех бытовых связей: дом, семья, родственные отношения, необходимый человеку вещный круг, — пребывает в абсолютной бытийственности. Он потому и голый, что ему доступен лишь один вид родственной связи: Человек — Космос, и как частное проявление этой связи: Человек — Человек. Осознание себя — в мире как себя — сироты является по сути уразумением своего места на путях космической эволюции и становится тем качественным основанием, на котором прорастает для человечества возможность Преображения мира, предполагающего принципиально иной способ существования во вселенной.

И весь веер поисков смысла существования разноликими платоновскими героями в границах и формах конкретной истории, и соответствующие этим поискам круги инициаций, проявляющие их (поисков) метафизический смысл, — все, что определило иерархически многослойное построение «Чевенгура», подчинено перспективе открытия этого способа.

Итак, как показал анализ, все основные компоненты художественного мира «Чевенгура» объединяются по мифопоэтической модели, рассматривающей мир в неделимости, самодостаточности и несомненности главных принципов, воспроизводящей индивидуально-личностный взгляд на мир и его преобразование.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Вьюгин В.Ю.* Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004. С. 106.

² *Красовская С.И.* Андрей Платонов на путях и перепутьях русской литературы 20-х годов XX века: цикл и роман. Благовещенск, 2005. С.127.

³ *Шубин Л.А.* Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987. С. 209.

⁴ *Литвин-Молотов Г.З.* <Письмо А.П.Платонову> // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М., 1994. С. 218—222. Подробный комментарий этого документа выполнен Е.Шубиной (*Там же*. С. 215—218, 222—223).

⁵ *Там же*. С. 221.

⁶ В.Ю.Вьюгин отмечает: «Даже при первом взгляде на рукопись создается впечатление, что фрагменты, из которых она состоит, вначале существовали отдельно и, скорее всего, принадлежали другим художественным произведениям... Платонову пришлось в значительной степени переработать тексты, для того чтобы они слились в единое целое... Пришлось написать ряд новых фрагментов, которые могли бы выступить в роли “логических переходов” между некогда разрозненными отрывками. Все “логические переходы”... без сомнения... создавались на одном из поздних этапов работы над романом» (*Вьюгин В.Ю.* Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 128).

⁷ *Там же*. С.138—141.

⁸ *Красовская С.И.* Андрей Платонов на путях и перепутьях русской литературы 20-х годов XX века... С. 128.

⁹ *Вьюгин В.Ю.* Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур». С.141.

¹⁰ *Там же*.

¹¹ *Подшивалова Е.А.* Человек, явленный в слове. Ижевск, 2002. С. 299—301.

¹² *Вьюгин В.Ю.* Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур». С. 145.

¹³ *Там же*. С. 145.

¹⁴ *Платонов А.* Чевенгур. М., 1991. Текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

¹⁵ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 1989. Т. 1. С. 188.

¹⁶ «Ветхий человек, родившийся в прародительском грехе и не возродившийся духовно по Новому Завету» (*Там же*).

¹⁷ *Там же*. Т. 3. С. 316—317.

¹⁸ *Черемисина Н.В.* Вопросы эстетики ряд русской художественной речи. Киев, 1981. С. 5—6.

¹⁹ «Текстофонема — фонетическая единица, входящая в типовой, повторяющийся звукоряд как аллитерационного, так и неаллитерационного характера, соотносящаяся с контекстными смыслами, выражаемыми той лексемой, в звуковой оболочке которой функционирует данная единица» (*Казарин Ю.В.* Филологический анализ поэтического текста. Екатеринбург, 2004. С. 295).

²⁰ В фонетической транскрипции не указана долгота звуков.

²¹ *Флоренский П.* Имена. С. 3.

²² *Там же*. С. 5.

²³ *Там же*.

²⁴ Замечание Е.А.Яблокова о том, что ЗП способен пересекать разные хронотопы.

²⁵ *Пастушенко Ю.Г.* «СФ». М., 2000. Вып. 4. С. 341.

²⁶ *Шатин Ю.В.* Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991. С. 169.

О ЛИРИЧЕСКОМ НАЧАЛЕ В РОМАНЕ А.ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»



Как отмечает В.П.Скобелев, «лиризация прозы еще в XIX веке заявила о себе как сложившаяся данность, как очевидная тенденция. Однако лишь на рубеже веков, в первые десятилетия нового — двадцатого — столетия эта тенденция стала активной, самостоятельной силой внутри эпического сознания»¹. А.Платонов оказался частью этой «самостоятельной силы», поскольку к роману «Счастливая Москва» (1933—1936) его вели как собственно лирическое творчество 1920-х годов (сб. «Голубая глубина»), так и предшествующий опыт работы над прозой. Поэтика «Счастливой Москвы» проявляет движение к лиризации эпического повествования. Отсюда — особая эмоциональная активность платоновского повествовательного стиля. Художественная структура романа, во многом обусловленная лирическим характером изобразительного слова, позволила показать диалектическую незавершенность человека и окружающего мира, раскрыть их в становлении².

Эмоциональный образ текста создается слагаемыми всех уровней³. В данной статье мы ограничимся проблемой приближения повествовательных инстанций героя и автора, особенностей их воплощения в романе. Эта проблема представляется центральной и позволяет вовлечь в поле зрения интересующие нас романские черты «Счастливой Москвы», которых мы коснемся в связи с лирическим характером изобразительного слова.

Попытаемся определить способы формирования образно-символической⁴ системы и механизм рождения в ней эмоциональной оценки автора при внешнем соблюдении принципа объективности изображения. Название романа изначально ориентирует читателя на то, что перед ним откроется судьба человека как «вся» его жизнь, повернутая в сторону «всего» бытия как противоречивой целостности. Это бытие предстает как подвижная незавершенность⁵, реализуемая в сюжете, где общий и крупный планы чередуются. В первом и последнем абзацах романа «Счастливая Москва» слову *ночь* придается символическое наполнение, что подчеркивает всеохватность смысла символа.

Этим образом — *ночь поздней осени* — начинается и завершается первый абзац романа. Особый художественный эффект достигается тем, что героиня романа находится внутри истории о событиях *ночи поздней осени*, а ее точка зрения отстранена временной дистанцией⁶:

Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную *ночь поздней осени*. Маленькая девочка увидела его из окна своего дома, проснувшись от скучного сна. Потом она слышала сильный выстрел ружья и бедный, грустный крик — наверно убили бежавшего с факелом человека. Вскоре послышались далекие, многие выстрелы и гул народа в ближней тюрьме... Девочка уснула и за была все, что видела потом в другие дни: она была слишком мала, и память и ум раннего детства заросли в ее теле навсегда последующей жизнью. Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек — в бледном свете памяти — и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка. Среди голода и сна, в момент любви или какой-нибудь молодой радости — вдруг вдалеке, в глубине тела опять раздавался грустный крик мертвого, и молодая женщина сразу меняла свою жизнь — прерывала танец, если танцевала, сосредоточенной, надежной работала, если трудилась, закрывала лицо руками, если была одна. В ту ненастную *ночь поздней осени* началась октябрьская революция — в том городе, где жила тогда Москва Иванова Честнова⁷.

Приведенный пример — яркая, полная движения картина. Причем движения не только внешнего, видимого глазом, но и внутреннего, отраженного в нарастающем впечатлении от этой внешней картины. Движение эмоций идет от спокойной повествовательности первых двух предложений, через яркое мгновенное впечатление героини («Потом она слышала *сильный выстрел ружья и бедный, грустный крик...*»), в языковом плане выраженное в метафоре-загадке при наименовании *темного человека с горящим факелом* (*бежавший с факелом человек — безымянный человек*) — в третьем и шестом предложениях, затем через возрастающую тревогу к драматическому восприятию ситуации Москвой Честновой (в седьмом предложении) и соответствующему итогу.

Изображение в романе «Счастливая Москва» складывается из ряда эстетически самодостаточных художественных образов, каждый из них порождает поэтическую атмосферу и создает особый эмоциональный рисунок. В приведенном эпизоде три грамматических деятеля: *темный человек, ночь, Москва Честнова*. Из них *темный человек* и *Москва Честнова* представлены общностью судьбы, *ночь* — это среда, в которой проявляют себя указанные деятели. В первом предложении *ночь* — часть суток. Это внешняя обстановка, обостряющая восприятие звуков (*сильный выстрел ружья, бедный грустный крик, гул народа, грустный крик мертвого*). *Ночь* и *Москва Честнова* представлены во взаимослиянии, взаимопроникновении, что достигается отмеченной общностью их состояний (*скучная ночь поздней осени* и героиня, проснувшаяся от *скучного сна*). Определение *скучный* в силу его прикрепленности к таким разным объектам, как *ночь* и *сон* Москвы Честновой, двузначно: *скучная ночь* — ‘безмолвие’, *скучный сон* Москвы Честновой — ‘молчание’, в силу чего *ночь* метонимически представляет природу, окружающую *Москву Честнову*. Слово *скучный* соединяет в себе тоже двузначное *безмолвие*: *ночь* — ‘беззвучная’, *сон* Москвы Честновой — ‘тихий’. Таким образом, первые предложения намечают тот прием соедине-

ния в одном знаке⁸ двух смыслов, который, сделавшись структурной основой текста, сообщает роману смысловую уплотненность.

Далее Платонов организует текст таким образом, что слова тематического комплекса *темный человек* и *Москва Честнова* перемежаются. В зависимости от определенной соотношенности героев текста, они могут выступать то прямо, то как метафорически употребленные. *Ночь* как «деятель» от *темного человека* и *Москвы Честновой* в следующих предложениях несколько отъединена. *Москва Честнова* как «деятель» отделяется от *ночи* и вступает в новую слиянность с другим объектом по общности судьбы: теперь *Москва Честнова* и *темный человек* воплощены во всем многообразии своего существа («...она [Москва Честнова] не была уверена и *молчала, как безымянная, как тот погибший ночной человек*» [9]). Объединяет эту новую пару зависимость их проявления от «тьмы прошлого». Природа образов *темного человека* и *Москвы Честновой*, объединенных общностью их стремления *возноситься* из «тьмы прошлого», определяет наложение прямого и переносного значений. Текст построен на чередовании эпизодов, входящих в семантический комплекс то *темного человека*, то *Москвы Честновой*. Само по себе это выдвигание на передний план то одного, то другого объекта предопределяет мерцание смыслов, которое характерно для А.Платонова.

Слово *Москвы Честновой* и повествователя обретает ассоциативный характер и тем самым — особую семантику. Лексический ряд: *выстрел ружья — бедный грустный крик — убили* — порождает семантику смерти. Контекстные связи, в которые включены данные слова, позволяют увидеть мерцание других смыслов. За образом *бледный свет памяти* следует в предложении упоминание о *безымянном человеке*, который *погибал во тьме прошлого*. Сочетание слов *бледный свет* и *тьме прошлого* переводит семантику мрака, содержащуюся в них, в план *памяти* *Москвы Честновой* об оттенках *ночи* и *собственного сознания*. Сведенные вместе лексемы *погибал* и *сердце выросшего ребенка* порождают представление о двунаправленности движения — не только к гибели (вниз), но и к рождению (вверх). Многозначность слова и образа переводит конфликт героини с миром в историю преодоления судьбы.

Дальнейшее повествование посвящено становлению человеческого «я» *Москвы Честновой*. Одним из существенных проявлений лирико-субъективного элемента в романе Платонова является мотив преодоления пространства — изображение полета *Москвы Честновой* и его последствий. Выстраивающаяся в романе парадигма (отрицание земной стихии — преодоление сознания и тела — уход в «бесчисленную жизнь») позволяет писателю показать формирующуюся субъектность *Москвы Честновой*. Мысль и душевные стремления героини проецируются на фон окружаю-

щей тьмы-ночи, вследствие чего возникает образная аналогия судьбе *темного человека* (*темный человек с горящим факелом* [9]; прыжок Москвы Честновой *с горящим парашютом* [11]). В структуре платоновского изображения посредством этой же подробности создается особый эффект — поэтическая необходимость ее для целого.

Два рассказа Москвы Честновой о *темном человеке с горящим факелом* образуют своеобразный «единый» текст, сюжет которого запечатлевает процесс становления человеческого «я» героини, ее самовыражения в слове:

— Я видела в детстве, — сообщила Москва, — как ночью бежал человек по улице с огнем на палке, с факелом. Он бежал к людям в тюрьму поджигать ее...

— Многие было такое, — произнес Сарториус.

— Мне его жалко все время, его убили потом...

— Что ж такого! — удивился Сарториус. — Мертвых много лежит в земле, и, наверно, никогда не будет такого сердца, которое вспомнит сразу всех мертвых и заплачет о них. Это ни к чему.

Москва затихла на некоторое время; она глядела на все, как больная, померкшими глазами (48).

Москва Честнова — Комягину:

— Ты помнишь, я тебе рассказывала, как я в детстве видела темного человека с горящим факелом — он бежал ночью по улице, а была темная осень и такое низкое небо, что некуда... дышать...

— Помню, — сказал мужской голос. — Я же тебе давал указания, как я бегал тогда от врагов: это был я.

— Тот был старый, — грустно сомневалась Москва.

— Пускай старый. Когда человек живет в виде маленькой девчонки, ей шестнадцатилетний кажется пожилым стариком.

— Это верно, — произнесла Москва; ее голос был немного лукав, немного печален, точно она была сорокалетней женщиной 19 века и дело шло в большой квартире. — Ты теперь сгорел и обуглился» (83—84).

Приведенные эпизоды (Москва Честнова — Сарториус; Москва Честнова — Комягин) оказываются внутренне диалогичными, и сущность этой диалогичности в моделировании авторского взгляда на мир. Рассказываемое «драматическое» событие жизни (*Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени...*) и реальное событие самого рассказывания («лирическое» осмысление героиней драматического события жизни) сливаются в романе А.Платонова в единое событие художественного текста⁹. Таким образом, сюжетом «Счастливой Москвы» оказывается не только история из жизни героини, но сам рассказ о *темном человеке с горящим факелом* как воссозданная и преображенная реальность. Неожиданная глубина и сложность художественного построения в романе «Счастливая Москва» открывается в изображении драматических и лирических событийных рядов: линия душевных потрясений Москвы Чест-

новой воплощается в романе как драматический сюжет, который в своем развитии сопрягается с лирическим сюжетом, идущим от автора.

Слово субъекта платоновского романа обнаруживает себя в системе диалогических отношений и воплощает систему ценностей, которые только еще создаются. На уровне поэтического слова открывается многозначность слова и образа, свидетельствующая об ассоциативном видении мира, в лирическую атмосферу вовлечен ряд лейтмотивных лексем. Каждый из названных уровней анализа характеризует мирознание автора и специфику его позиции в романе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Скобелев В.П.* О лирическом начале в русском романе начала XX столетия («Жизнь Арсеньева» И.Бунина — «Доктор Живаго» Б.Пастернака) // Воронежский край и зарубежье: А.Платонов, И.Бунин, Е.Замятин, О.Мандельштам и другие в культуре XX века. Воронеж, 1992. С. 57).

² *Е.А.Подшивалова* пишет: «Все канонизированные М.М.Бахтиным свойства романного жанра присущи слову субъекта платоновской прозы: действительность в романе и в данном слове творится заново на наших глазах; роман, как и слово платоновского субъекта, строится в зоне непосредственного контакта с неготовой современностью; роман, как и данный субъект, предлагает систему ценностей, которые только что создаются; романное единство, как рассматриваемое нами слово, обнаруживает себя в системе диалогических отношений» (*Подшивалова Е.А.* Самоуплощение в слове: автор в постсимволистской литературе // *Подшивалова Е.А.* Человек, явленный в слове (Русская литература 1920-х годов сквозь призму субъектности). Ижевск, 2002. С. 22).

³ *Корман Б.О.* О целостности литературного произведения // *Корман Б.О.* Избр. труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 119—120.

⁴ *А.Ф.Лосев* пишет о слове и образе как о «конструирующих, порождающих моделях» (*Лосев А.Ф.* Логика символа // *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 272).

⁵ *Бахтин М.М.* Слово в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 97.

⁶ *Корман Б.О.* Пути изучения текста художественного произведения // *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 24.

⁷ *Платонов А.П.* Счастливая Москва // «Страна философов» А.Платонова: Проблемы творчества / Изд. подгот. Н.В.Корниенко. М., 1999. Вып. 3. С. 9. Далее ссылки на текст даются по этому изд.: указание на страницу — в скобках, курсив и полужирный шрифт — наши.

⁸ *А.Ф.Лосев* выделяет знак в художественном произведении как первооснову детали и, в свою очередь, символа. Для такого преобразования необходимо, чтобы знак был отделен от его носителя и знаковость — от ее телесности. Значение знака, по мысли Лосева, есть знак, взятый в свете своего контекста: «...знак в некотором отношении является символом. Символ есть развернутый знак, но знак тоже является неразвернутым символом, его зародышем» (*Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 108; 131).

⁹ *В.И.Тюпа* анализирует соотношенность «событийности в тексте»: «события, о котором рассказывается» и «события самого рассказывания» (*Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001).

К СЕМАНТИКЕ И ФУНКЦИЯМ СНА В ТВОРЧЕСТВЕ

М.А.БУЛГАКОВА («Морфий», «Бег» и др.)



В ранних рассказах, составляющих цикл «Записки юного врача» (1925—1927), сон представлен и как просто сон, как норма (что характерно для всего цикла в целом), и как видение, бред, галлюцинация («Стальное горло», «Тьма египетская»), и как физиолого-психологический процесс («Вьюга», «Крещение поворотом»).

Продолжением темы сна и сновидений явились рассказ «Морфий» и пьеса «Бег». Оба текста сложны по своей субъектной организации. В «Морфий» есть рассказчик (Владимир Михайлович Бомгард) и герой его рассказа, в свою очередь тоже говорящий от первого лица как «автор» дневника (Сергей Васильевич Поляков). Дневник составляет основную часть произведения: он читается Бомгардом после самоубийства Полякова, и от лица Владимира Михайловича ведется «обрамляющее» повествование.

Текст «Бега» распределен между первичным субъектом речи (авторские ремарки) и действующими лицами как вторичными субъектами речи, что сообщает двойное освещение, двойную интерпретацию сюжета сна. Остановимся на каждом из произведений подробнее.

Из дневника доктора Полякова мы узнаем, что он начинает принимать наркотик и под действием морфия ему снятся «странные» сны. Один из них — про «Аиду»-Амнерис (бывшую жену) и Анну. Он понимает эти сны как болезнь. Но автор расширяет ее обоснование: морфинизм героя был спровоцирован революцией 1917 года, представленной в рассказе в образе вьюги. Революция и болезнь тесно связаны друг с другом:

морфий

→ болезнь → сон

вьюга-революция

Оба «сюжета» (морфия и революции) присутствуют в хронотопе сна, но связь между ними причинно-следственная. Сон же в данном случае является основополагающим для выявления сути происходящего с героем, точнее, с героями, поскольку сны видят и Поляков, и Бомгард. Вопрос: чей сон — особенно значим.

Для Полякова сон — поначалу просто необходимое условие успешной работы как врача. Но затем он рассуждает о природе сна, о его влиянии на

организм (уже под действием морфия); а далее — об «искусственном» сне, вызванном наркотиком как бы для того, чтобы осуществить сон как норму.

Для сравнения: в «тексте» Бомгарда сон сначала воспринимается тоже в своей основной функции. Но затем в сознании спящего Владимира Михайловича под впечатлением полученной записки появляется образ «Сережки Полякова в зеленой тужурке с золотыми пуговицами», то есть «студенческого» Полякова. В связи с этим содержание его сна, то есть сновидение, можно охарактеризовать как воспоминание. Следующий фрагмент воспоминаний — своя собственная работа на Гореловском участке: зеленая лампа, сани, стоны, тьма, вьюга, — где Поляков заменяет Бомгарда сразу после его отъезда. Оба работают с одним и тем же медперсоналом, поэтому Поляков может выступать как двойник доктора Бомгарда.

Но оба они (и Поляков, и Бомгард) в то же время оказываются в более объемном хронотопе: «страна больна революцией», чем, по-видимому, и была вызвана необратимость событий и их сновидения.

В пьесе «Бег» сон — это прежде всего композиционный прием (Сон первый...). Каждый из восьми снов предваряется эпиграфом, недатированным и синтаксически оформленным многоточием. Эпиграфы становятся неким светочем, вводящим нас в очередной сценический эпизод. Каждый предполагает особенный мотив, развивающийся непосредственно во Сне; эпиграфы как особый план текста не только связаны между собой, но тематически и образно служат продолжением друг друга, поэтому можно рассмотреть отдельно сюжет эпиграфов (мне снился монастырь — сны мои становятся все тяжелее — игла светит во сне — и множество разноплеменных людей вышли с ними — Янычар сбоят — разлука, ты разлука — три карты, три карты, три карты — жили двенадцать разбойников), в котором, однако, исходя из их содержания и субъектов говорения, различаются два плана: субъектный (первые три), связанный с первичным говорящим, и объектный (последующие — относящиеся к объектному (событийному) плану пьесы).

Кроме того, эпиграфы различаются с точки зрения идейно-образной. Так, эпиграф к самой пьесе начинается сюжет бега («Покойся, кто свой кончил бег!»), тогда как эпиграфы к отдельным картинам определяют свою локализацию в веренице снов (картины называются Снами). Так возникает двойной сюжет, в котором тесно связаны основная тема пьесы — Бег — и формы ее осуществления в сновидениях. Сюжеты же эпиграфов в планах субъектном и объектном дают развитие теме и ее вариациям, предвараая собой основное действие.

Семантическая связь «бега» и снов усложняется тем, что «Бег» (как название пьесы в целом) представлен «снами» (композиционными частя-

ми) и в этих Снах реализуется бег сюжетный: это и реальный бег героев из России, и метафорический бег (по жизни). В то же время во Снах-картинах сон представлен «сюжетно» (героям снятся сны); параллельно они осознают свой жизненный путь метафорически — как сон («Моя жизнь мне снится!»). Иным сном здесь представлены галлюцинации генерала Хлудова: Роман Валерьянович (обратим внимание на медицинский смысл его отчества) говорит словно в бреде. Постоянные мучительные монологи, обращенные к тени повешенного Крапилина, воспринимаются окружающими как бред, тогда как самим Хлудовым — как страшное пророчество. Речь генерала, таким образом, представлена во сне как сон (бред), то есть сон-бред составляет и форму, и содержание его речи.

Отметим также, что сон Хлудова предстает неким семантическим центром двух ключевых мотивов бега (реального и игрового). В его бреде бег тараканов реализуется и через бег-бегство (от спички), и бег-беготню (тараканья «ходьба»), и бег как быструю ходьбу:

бег-беготня
бег-бегство → сон → тараканьи бега
бег — быстрая ходьба

Если учесть, что существуют Сны, в которых наличествуют сны героев, то можно говорить о мотиве сна во сне (бинарного сна), ведущему к двойной интерпретации сюжета сна. Это обусловлено также формой организации драматического произведения. В нем не может быть прямого авторского «Я», но в то же время автор выражает себя от первого лица посредством эпиграфов.

Сон для первичного говорящего, называющего картины снами, — это, конечно, прежде композиционный прием. Но затем мотив сна от первого лица появляется в первых трех эпиграфах ко Снам (мне **снился** монастырь — **сны** мои становятся все тяжелее — игла светит **во сне**). Здесь сон заявлен как просто сон; таким образом, сон-норма вплетен в Сны как композиционный прием. Но, в свою очередь, сны действующих лиц вплетены в сон-норму автора, в итоге получаем систему тройного сна.

Композиционно авторский сон протекает с октября 1920 по осень 1921, охватывая год. Вспомним: Серафима во Сне 8 обращается к Голубкову: «Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны?». Это особые сны, охватывающие не год (как время автора), а полтора года, и это не тот сон-жизнь, который заявлен в пьесе. Время снов героев и автора имеет различные временные границы (сны действующих лиц начинаются раньше снов автора), но они совпадают в определенной точке, в которой, по нашему мнению, и мог возникнуть Сон как прием.

Заметим, что через сон мотив бега трансформируется в мотив тараканьих бегов: тараканы (во сне Хлудова) бегут в ведро с водой. Объяснив мифологему воды как образ забвения и отметив, что генерал сравнивает тараканов с людьми, предположим, что и люди бегут в пространство беспомыслия.

Обратившись к одному из ключевых мотивов пьесы — мотиву памяти и беспомыслия, отметим, что сюжет памяти реализуется в речи Голубкова, Серафимы Владимировны, Хлудова и Чарноты, при этом «беспомыслительные» образы характерны для речи Серафимы, Хлудова и Парамона Ильича. В область не-вспоминания герои относят то, что хотят забыть, а в памяти их остаются те эпизоды из жизни, которые приятны или помнят вообще.

Память представлена как нравственное начало, противоположное забвению, и как воспоминание, позволяющее героям соотносить его с реальной действительностью.

По мысли Ю.М.Лотмана, «восприятие сна как сообщения подразумевало понятие о том, от кого это сообщение исходит»*. Можно предположить, что этим источником могла быть память, и сон, таким образом, обосновывался как действие памяти, движение памяти.

Сон в «Беге» предстает как цепочка воспоминаний автора, а самому воспоминанию придана форма сна, поскольку реальная действительность, отмеченная страшными событиями, воспринимается как сон, беспомыслие, и воспоминание об этом подобно сну как чему-то не-реальному.

«Бег», состоящий из Снов-воспоминаний, может быть представлен, таким образом, как движение по памяти, движение самой памяти, цепочка эпизодов (Снов), скрепленных Памятью как общей основой, и в эпиграфе образ бессмертия мыслится как символ вечной памяти, не-забвения, образ бега — пройденным жизненным путем, а сам эпиграф толкуется здесь как воспоминание автора о прошлом, дающее возможность «помянуть» страну и народ, переживших эти страшные времена.

Рассмотрев семантику и функции сна в «Морфии» и «Беге», мы наблюдаем их расширение в творчестве М.А.Булгакова. Это связано, конечно, и с жанровыми особенностями: рассказ (малая проза) → пьеса (драматургия), но не менее — с развитием творческих задач самого Булгакова: сон становится приемом изображения героев и событий сначала в новой исторической ситуации (Поляков и революция), затем — в новой России (Хлудов, Люська, Голубков, Серафима, Чарнота и гражданская война), давая выход к картине человеческой жизни в целом и к пониманию сути бытия человечества, что мы увидим в дальнейшем творчестве писателя.

* Лотман Ю.М. Сон — как семиотическое окно // Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 219—226.

ПРОБЛЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В РОМАНЕ М.А.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»



В «Мастере и Маргарите» (далее — МИМ) как модели литературной культуры разыграны процессы порождения текста и его рецепции. Читатель здесь имеет дело с тайнописью. В языке-объекте в таком случае скрыты противоположные структурные потенции: «язык для других» и «язык для себя», — что является отражением неоднородности читательской аудитории, на которую данный текст ориентирован.

Оптическая система, или аппаратура, которой оснащен роман, настроена на два задания: 1) обман зрения (для чужих); 2) саморазоблачение (для своих). Ключом к оптическому коду является слово *фокус* [3; 552], которое соединяет оба задания, так как подразумевает и обман зрения (ложь), и, наоборот, то, что обеспечивает ясность изображения (правду). Текст романа как раз и является оптическим фокусом, где один и тот же знаковый план обслуживает два сюжета: верхний и нижний. Мы имеем два текста в одном: один (верхний) доступен всем, другой (нижний) — только посвященным [5]. Роман устроен *подобно* исторической реальности: сверху расположено то, что разрешено, снизу, в подвале, спрятано запретное, тайное, невидимое. Однако исторический сор в пределах булгаковской *истории* перелицован по законам литературной, сказочной справедливости: невидимость и бесплотность здесь означают не тюрьму или ссылку (которые эвфемистически обозначены как исчезновение людей), а, наоборот, свободу («**Невидима и свободна!**» — возглас-пароль, уравнивающий эти два понятия в пределах романа). Назло врагам в романе разыгран сюжет тайной свободы слова в условиях жесточайшей цензуры. Верхний уровень нужен для отвода глаз, хотя зрелища, демонстрируемые в нем, замечательны. Этот уровень взаимодействия с читателем разоблачен в знаменитом сеансе в Варьете, где зрителей одевают и *обувают* (обманывают) по полной программе, так что они в итоге оказываются ни с чем (ни в чем). Все самое главное для читателя совершается этажом ниже, в подвале текста, там, где сочинялся роман мастера, прочитанный в рукописи узким кругом лиц (Маргаритой, Алоизиюм и журнальным критиком), в интимной обстановке читательской (берлиозовской) квартиры. Этот уровень зрелища, адресованного только Маргарите, запечатлен в сцене Бала, где читательни-

ца готова на все ради любимого автора, за что получает и мастера, и его роман. Оба эпизода (и сеанс, и бал) попадают в один фокус: их объединяет двуединая семантика ряженья как обмана и раздевания как разоблачения. В первом случае разоблачаются доверчивые читатели, наивные профаны (аналогичные внушаемому королю в сказке Андерсена «Голый король»), во втором читательница (не любая, а избранная мастером и связанная с ним тайными узами, аналогичными браку) сакрализуется, превращается в алтарь, объявляется королевой (как в «Золушке») и допускается в литературную сокровищницу на правах соавтора. Костюм как протокольная формальность является формой мимикрии и противостоит наготе как форме откровения. Фокус с костюмом разоблачен дважды: в истории с исчезновением Прохора Петровича и в истории мести Латунскому (обе ситуации демонстрируют заместительную функцию костюма).

Другими словами, перед нами тайнопись, снабженная «встроенной» программой дешифровки, или *черная магия и ее разоблачение*. Роман устроен таким образом, что *все тайное в нем должно стать явным*, и это не просто слова, а *программа* того пути, на который вступает читатель. У этой программы есть свой ведущий-конферансье, который заботится о том, чтобы вся валюта была сдана, задекларирована (чтобы все загадки были разгаданы). Текст романа шизофренически раздвоен и подобен *иностранцу*, свободно говорящему как минимум на двух языках, причем одновременно. Такой текст провоцирует зрительное раздвоение читателя, который из двух романов выбирает любимый (отсюда и диагноз «шизофрения», который прогнозирует иностранец Бездомному). Соотношение явного и тайного сюжетов — не соотношение московского и ершалаимского текстов, а соотношение текста (включающего московский и ершалаимский компоненты, расположенные на синтагматической оси) и подтекста, расположенного — как нижний уровень структуры — на парадигматической оси с текстом. В то же время синтагматическое удвоение текста отражает его смысловую неоднозначность, связанную с многоязычностью (отсюда полиглотизм Воланда, мастера, Иешуа и Пилата). Два сюжета имеют общую тему (литературное творчество) и общую границу, являющую собой билингвальный механизм, переводящий закрытое сообщение вовне, открывающий семиосферу для непосвященных и одновременно кодирующий, закрывающий это сообщение: ее можно сравнить с двусторонней плоскостью, соединяющей и одновременно разъединяющей области явного и потаенного как зеркально симметричные (аналогичную плоскость рассматривает П.Флоренский в книге «Мнимости в геометрии»). Факт присутствия переводчика указывает на языковую ситуацию текста, который представляет собой особое семиотическое устройство, сопоставимое с блоком нетри-

виального перевода. Читатель должен преодолеть границу тайнописи и перевести зашифрованное сообщение, используя авторские ключи, в совокупности составляющие систему саморазоблачений. Другими словами, нам предстоит прочесть тот потаенный роман, который аналогичен сожженному в печи роману мастера. Для этого нужно попасть на бал, вооружиться соответствующей оптикой и внимательно наблюдать за языком романа, отказавшись от предвзятых оценок: **«Нужно полюбить его, полюбить, королева <...> И еще: не пропустить никого <...> Все, что угодно, но только не невнимание <...>»** [1; 254]. И тогда ранее запомнившиеся слова обретут другую жизнь, как вылезшие из камина трупы, и намеренно уничтоженный автором роман воскреснет и станет живым *доказательством* того закона, согласно которому сожженные *рукописи не горят*.

Явный сюжет — результат исторической театрализации замысла: он, как было сказано выше, *прикидывается историей* (на что указывает исторический каламбур Воланда: «Я — историк <...> Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!» [1; 23]) и соотносен с тайным *по принципу подобия* (это соотношение и смоделировано в подобии московского и ершалаимского текстов). Роман посвящен секретам литературного мастерства, которые разыграны на исторический манер, в связи с чем в тексте функционируют исторический и театральные коды*, отвечающие за *перемещения* в пространстве и времени и *переодевания*. Две крайние степени театрализации — театр официальный, с настоящей сценой (Варьете), и потаенный, вовсе без сцены (квартира Берлиоза, оборудованная под бал Воланда). В сне Никанора Ивановича театрализация разоблачается как иносказательный прием, средство цензурной маскировки. В совокупности перемещения и переодевания — *сфера деятельности* гастролирующей актерской труппы (ср. *труппа* театральная и *труп покойника*), располагающей целым арсеналом *костюмов*. *Сфера деятельности* — та самая загадочная профессия, которая задана в эпиграфе как *та сила*, имя которой связано с костюмом, национальностью, историей болезни и именем как кодовыми признаками, предназначенными для маскировки неизвестного (эта связь идентификационных признаков проблематизируется уже в гл. 1-й (относительно Воланда) и 2-й (относительно Иешуа)**). Другими словами, нечто запрещенное и неизвестное легализуется в романе через фиктивные, заимствованные, сновидческие формы и оснащается *липовыми* документами (ср. с *липовым* паспортом Воланда, предъявленным в *липовой*

* Исторический и театральные коды сфокусированы посредством сновидения в сне Никанора Ивановича, где история зашифрована как театр.

** Подробно о профессиональном коде в соотношении со средневековой системой ценностей см. [5].

аллее). Неизвестное, безымянное, неофициальное актуализируется в романе как истинная ценность и противопоставляется поименованному как неценному (не случайно героям и местам даны подчеркнуто чужие, заимствованные имена*). «Мастер и Маргарита» моделирует расколотую культуру с точки зрения изгоев**: здесь ценится то, что *не прописано* официально. Такими *не прописанными* оказываются Воланд (как незаконный жилец чужой квартиры), Маргарита (как незаконная жена мастера) и мастер (как писатель без удостоверения и имени). В московском романе противостоят друг другу два ряда явлений: официальные (прописанные) и неофициальные (запрещенные). Система запретов распространяется на иностранцев, валюту и рукописи (то есть на *чужое*) и соотносится — через адресные *табу* — с Воландом и мастером. Такими адресными табу являются название первой главы («Никогда не разговаривайте с неизвестными!») и запрет мастера называть его писателем. Сфокусировав оба табу, получим искомое неизвестное: оно связано с литературой как сферой деятельности, закрытой для чужих. В явном плане это соответствует заповедности МАССОЛИТа как официальной писательской организации***.

Итак, самая ценная информация в романе либо умалчивается, либо подается иносказательно.

Каламбуры и вранье. За расфокусировку иносказаний отвечают каламбуры, омонимы, паронимы, эвфемизмы. В частности, один такой каламбур, совмещающий два смысла в одном выражении («*Дело было в Грибоедове*»), вынесен в заголовок****. Другой заголовок, как и следующий за ним разговор Пилата с Афранием, вводит читателя в заблуждение («Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа»): *спасти* здесь читается как *убить*. В романе не просто много вранья: вранье возведено в систему и шутовски разоблачено в истории с вампирством Варенухи. Соврать, чтобы спастись, предлагает Пилат Иешуа, и Иешуа прекрасно понимает намек, хотя, в отличие от Афрания, не принимает его. Той же стратегии — говорить *не теми* словами, чтобы быть понятым *кем надо* и *как надо* — придер-

* Ср.: с одной стороны, Берлиоз, Стравинский, Поплавский, Римский, с другой — Грибоедов и Ялта; Иван путается с «не тем» Берлиозом, а Римский подозревает, что «Ялта» — название чебуречной в Пушкине.

** Раскол активизирует семиотическую деятельность, в которой участвуют оба лагеря. К обычному значению форм поведения, деталей одежды, жестов и языка добавляется идентификационное или полемическое значение, соответствующее тому, принадлежат ли они к собственной или противоположной системе [9; 27].

*** Противостояние официальной и неофициальной культуры обыграно в романе как конфликт двух домов: дома Грибоедова и дома Стравинского (ср. с враждой кланов в «Ромео и Джульетте»).

**** Заголовки в романе выполняют функцию системных подсказок, позволяющих опознать шифры.

живается автор. Поэтому словарь МИМ актуализирует не прямые значения слов, с чем связана особая, обманная функция языка. Неслучайно и в Варьете, и на балу полным ходом разворачивается процесс разоблачения всевозможных секретов, касающихся супружеского и денежного *обмана**.

В романе складывается своего рода литературно-диагностическое аргю. Слово «прописка», как и «история», относится к числу каламбурных: «прописано» значит написано в книге (в т. ч. домово́й, которой ведаёт Босой) или в медицинском рецепте. Отсюда не только квартирный и медицинский, но и литературный аспект прописки. Таким же свойством обладает слово «истина», неслучайно на знаменитый философский вопрос Пилата Иешуа даёт медицинский ответ**. Иносказательно диагностируются и *жажда* в пустынной аллее на Патриарших, и *шизофрения*, и *осетрина второй свежести*, и *отравление* едой и вином, и *потеря головы*. Все это литературные болезни, которые хорошей литературой и лечатся (**«Подобное лечится подобным»**).

Для читателя сигналы *подобия* — формальные совпадения, обменные идентификационные признаки, или повторы, чередующиеся в определенном ритме и связующие воедино московский и ершалаимский сюжеты. Любое видимое сходство или формальное совпадение провоцирует читательскую подозрительность и является частным случаем, проявляющим систему шифров, с помощью которых сообщение на естественном языке перекодируется, организует читательские ассоциации и меняет структуру восприятия***. К обменным признакам, или ритмизованным, мотивным единицам, относятся город, сад, дом, квартира, магазин, национальность, профессия, болезнь, деньги и т. д.****. Простейший пример намеренно разыгранных в романе и отрефлектированных подобий — мысленное сравнение

* Обман можно трактовать как вымысел, который является коренным свойством литературы.

** У Даля *истина* переводится, в числе прочих значений, и как *наличные деньги* [4; т. 2, с. 59].

*** Перед нами тот случай, когда в сообщении на естественном языке вводится добавочный код, представляющий собой чисто формальную организацию, определенным образом построенную в синтагматическом отношении и одновременно стремящуюся к освобождению от семантических значений (ритм не является структурным уровнем в построении естественных языков, он асемантичен, но успешно выполняет функцию переорганизации смыслов). При таком построении из значимых единиц языка ритмических рядов различного типа на общезыковую семантику этих единиц накладывается вторичная, семантические элементы перетолковываются и, как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию, получают от взаимной соотношенности новые, реляционные значения, вследствие чего текст трансформируется в сложно построенное асемантическое сообщение, требующее перевода [6; 170—171].

**** Основной мотивный рисунок проанализирован Б.Гаспаровым [3].

Иваном Стравинского с Пилатом и клиники с «Метрополем» как гостиницей для иностранцев. Все мотивные, то есть ритмически организованные единицы, связаны в единый смысловой узел* и восходят к загадке, означенной неизвестным именем мастера и неизвестной профессией Воланда. Чтобы прийти к разгадке, читателю надо распутать все петли этого *ювелирно* заплетенного узла (см. упоминание следствия, *держашего на спице все петли этого дела*). Искать разгадки следует в подтексте серийных повторов, определяя *другой смысл* повторяющихся элементов, являющихся фокусами двусмысленностей, что аналогично входу на сеанс по контрамарке**.

Опасные связи. Подобия реализуются в *превращениях*, наглядно демонстрирующих изменчивость материи, в *обменных операциях* и в *отождествлениях по принципу смежности*. Чтобы выяснить, на каком фундаменте строится система подобий, необходимо перевести горизонтальные, синтаксические мотивные связи в вертикальные, парадигматические. *Связь* — еще одно каламбурное слово, подразумевающее, во-первых, коммуникацию в пределах каждого романа, которая осуществляется посредством *телефона, зрения* (подсматривания), *слуха* (подслушивания); во-вторых, коммуникацию между Москвой и Ершалаимом (посредством рассказа, сновидения или чтения ее осуществляет Воланд); в-третьих, любовную связь между мастером и Маргаритой, которые являются одновременно любовниками и соучастниками в написании рукописи). Предпочтение в романе отдано тайным связям: в московском романе, кроме мастера и Маргариты, такая связь соединяет мастера и Ивана (посредством ворованных ключей), Воланда и Босого (посредством взятки); в ершалаимском тайная связь существует между Пилатом и Иешуа (гипнотическая, сновидческая), Пилатом и Афранием (как соучастниками убийства Иуды), а также Афранием и Левием Матвеем (соучастники в составлении документа против Пилата). Но есть еще один вид связи, соединяющий два ряда событий в романе, когда пишущим задекларировано подобие артефактов, переходящих из текста в текст. Это связь посредством ножа, вина и крови: нож, *похожий на нож Левия Матвея*, сворованный им в хлебной лавке, будет найден в торговине, у продавца, разделяющего лососину; *тем самым вином*, которое пил прокуратор Иудеи, отравят вернувшихся в подвал любовников; в этом же ряду может быть названо *кровное родство* Маргариты с *одной французской королевой*, подразумевающее связь через литературное наследство.

* Благодаря заданному ритму повторов время в романе тоже предстает ритмично организованным.

** Ср. «Нашу марку» как сорт сигарет, имя Крысобоя, контрамарку для Босого и англ. *mark* (знак).

Превращение крови в вино обыграно в двух вариантах обезглавливания (Берлиоза и Бенгальского): голова Берлиоза буквально превращается в чашу, кровь уходит в землю, и Маргарита причащается вином; голова Бенгальского лишь напоминает пробку, скрученную с винной бутылки (тождество подкрепляется превращением денежных купюр в винные этикетки). Недостающим звеном в цепи уподоблений смерть/нож/вино/кровь являются вода и чернила, которые проливает Маргарита в квартире Латунского и смертельный потенциал которых заслуживает особого внимания. Уподобление крови чернилам позволяет уподобить нож перу (ср. с именованием ножа на арго) и копьё. Хлебный нож, взятый Леviем для убийства Иешуа и затем узнанный у продавца рыбного отдела, позволяет отождествить хлеб, рыбу и Иешуа как живое воплощение слова.

Обмен как торговля. Бухгалтерия, сведение счетов и подсчет выручки. Система обмена подобными признаками приводится в романе к всеобщему и универсальному, то есть денежному эквиваленту. Обменные признаки сопоставимы с обменными деньгами, которые оборачиваются разными «идеологическими» сторонами: то наши, то чужие, то резаная бумага, то валюта. Игра с деньгами, в свою очередь, подобна карточной игре (неслучайно оба вида знаковой игры фигурируют на сеансе в Варьете), а роман напоминает *причудливо тасуемую колоду*, о которой говорит Маргарите перед балом Фагот. Возможности денег демонстрируют возможности слова, которое включено в зрелищную игру как материал, испытывающий на себе приемы разнообразных трансформаций, и является основанием для уподоблений. Эквивалентность письма и денег разоблачена в истории Леви Матвея (бросил деньги на дорогу и стал записывать за Иешуа) и мастера (выиграл деньги и стал сочинять роман). Деньги и книги возможно уравнивать и как бумажную, знаковую продукцию, и как наследство*.

Но в роли наследства в романе выступает и квартира: в квартирке мастера поселяется Алоизий Могарыч, а на комнату Берлиоза претендует, кроме Воланда, Поплавский. Борьба за квартиру покойного Берлиоза подобна состязанию за культурное наследие. Культура в романе представлена как жилище: официальная культура — дом Грибоедова, дом, где живет Латунский, дом № 302-бис; неофициальная культура вытеснена в покои Стравинского и подвал; дом, на крыше которого встречаются Воланд и Леви Матвей, — место встречи всевозможных культур, или библиотека (Пашков дом). Покой является каламбурным словом, соединяющим значе-

* Вопрос о продажности литературы определенного сорта (второй свежести) тоже поставлен в романе и связан с деятельностью МАССОЛИТА.

ния жилища, отсутствия тревоги и название буквы. Как библиотека покой связан с местом последнего, посмертного и заслуженного приюта мастера и восходит к пушкинскому «*Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит...*».

Как место для сидений, встреч и хранения и разоблачения чужих секретов библиотека подобна тюрьме, театру, клинике Стравинского и все той же квартире Берлиоза, куда тянется вереница неудачливых визитеров и где собираются гости на великий бал. В отличие от больницы и театра, тюрьма и библиотека в романе спрятаны: тюрьма изображена как *камерный театр* в сне Никанора Ивановича, что способствует наложению и сливанию топосов театра, сна и безумия*. В таинственном пространстве булгаковского романа зрелище, сновидение и сумасшествие оказываются тождественными и подразумевают сочинительство и чтение. Говорить и писать — священные и опасные занятия, разыгранные в исторической перспективе как страсти, где слово уподоблено умирающему и воскресающему божеству, наглядно демонстрирующему свой мифологический диапазон, совмещающий противоположные возможности: слово мертвое (МАС-СОЛИТ) и живое (роман мастера), слово как источник чуда, спасения и источник смерти и мести.

Главным вопросом романа является вопрос о природе слова и особенностях его восприятия. Оптика романа заключена (скрыта) в его языке, где торжествует, как в петербургском тексте, принцип миражности: здесь *все не то, чем кажется, или то, чего не может быть* [7]. Последнее разоблачено в телеграмме Поплавскому, подписанной покойным Берлиозом.

Чтобы пройти ритуал посвящения (аналогичного рыцарскому), надо разобрать тайные письма, перевести исходное сообщение в искомое, язык — в метаязык, и в результате прочесть метатекст о литературном творчестве. Особенность такого метатекста в том, что он является текстом скрытого самосознания (самоописания), аналогичным тексту сновидения, то есть структурирован как психическая модель, или как творческое *подполье*. Метаязык в данном случае становится языком тайным, *поэтическим*, то есть функцией языка и требует реконструкции, сопоставимой с процессом перевода (отсюда наличие переводчика в явном кругозоре). «Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это “более широкое” или “более далекое” содержание не имеет своей собственной отдельной языковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание,

* Город (грибодовская Москва) оказывается синонимичен библиотеке, больнице, театру и тюрьме.

выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют внутренней формой» [2; 142]. Тайный язык использует те же знаки, что и явный, но в соотносительности с другими означаемыми, что актуализирует многозначность слова, игру его значениями.

Слово в романе предстает то как вещество, то как существо. Вещественными метафорами слова являются вода (как в истории мести Латунскому), чернила, кровь, вино, еда (хлеб, рыба, грибы), яд, одежда и обувь, деньги (золотые и бумажные). Слово как существо подобно Иешуа (откровение) и Воланду (пародия). Писатель у Булгакова — иностранец (гражданин мира) и шпион (подслушивающий и подсматривающий), сумасшедший (не от мира сего), пророк и целитель, портной*, обманщик («обувающий» доверчивую публику), обольститель-мистик (маг), отравитель и убийца, ловко орудуемый ножом-пером (жрец**), историк и чернокнижник, полиглот***, хранитель времени (овеществленной формой которого является прах) и сокровищ, валютчик и ювелир, а также представитель компетентных органов****. Посредством пера писатель уподоблен птице (в романе это воробей, ласточка и петух*****). Валюта — оборотный капитал иностранца, его мастерство, талант или истина (ср. с талантом и истиной как деньгами), которую читатель может принять за чистую монету или фальшивку. Магазин, торгующий с иностранцами, — художественный арсенал, в котором хранятся переданные по наследству бабушкины медицинские рецепты для изготовления волшебных мазей***** (то есть поэтические приемы). Такой магазин подобен книжной лавке или библиотеке***** (не случайно мастер, прежде чем приняться за написание романа, покупает

* «Он [Воланд] смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм» [1; 20].

** Жрецы в романе — те, кто пишут и жрут в самых разных смыслах (пишут книги и доносы, расправляются с ресторанными деликатесами, соседями и коллегами по ремеслу).

*** Интересные находки дает русско-латинский и латинско-русский перевод некоторых слов (**primus, tabula, pilus, pilatus** и **pileatus, procurator**), на что указывает подсказка «**И по-латыни, как Пилат, говорит...**» [1; 90] (Иван о Стравинском).

**** Тайная канцелярия — вот подходящий аналог писательского поприща, шутовски разыгранный в романе.

***** Не случайно обглоданную куриную кость Азazelло кладет как раз туда, где обычно носят самопишущее перо.

***** С мазью мы сталкиваемся дважды: это крем Азazelло, преображающий Маргариту, и мазь, которой Гелла и Маргарита смазывают колено Воланда. См. замечательное органическое прочтение романа, в частности, мази и масел, у Л. Карасева [8].

***** Ср. с англ. *magazine* — журнал.

себе книги). Но **лавка** — это не только *место для хранения и торговли* (см.: хлебная лавка у Хевронских ворот, меняльная лавка Иуды, ковровая лавка мужа Низы, торгсин, модный магазин на сцене Варьете, буфет, где торгует несвежей осетриной Соков, писательский ресторан в Грибоедове и диетическая столовка, которой заведует Босой), но еще и *место для сидения* (см.: кресла Пилата и Воланда, скамейки на Патриарших и в Александровском саду, обрубок, на который приземляется сброшенный с лестницы Поплавский, табурет Афрания, с которого он наблюдает казнь, а также клиника Стравинского и загадочный театр, в котором побывал все тот же Босой и где он *сидел на скользком полу*). Сидеть — еще одно каламбурное слово, соединяющее труд писателя с преступлением* (*сесть за книгу* — волшебная формула, означающая и начало, и итог творчества)**.

Закон круговорота слова как вещества обозначен Воландом в знаменитой фразе: **«Кровь давно ушла в землю»**. Согласно этому закону, пепел и прах на балу преобразуются в литературный факт и связываются с воскресением сожженного романа.

Правильно сфокусировав волшебную аппаратуру, мы прочитали неожиданное сообщение, подобное телеграмме, отправленной с того света, и присоединили к имевшемуся богатству новое. То, чего не дано было осуществить Пилату после казни философа (договорить с ним), осуществил Булгаков своим романом, зашифровав в нем разговор автора с читателем, который ведется после предполагаемой смерти уже без участия автора, но по его сценарию [6]. Бал окончен, костюмы сданы в реквизитную, обманы разоблачены, а выручка налицо. Автор сам сдал свою валюту, позаботившись о читателе, который наверняка захочет продолжения спектакля, разыгранного артистом, навсегда ушедшим в небытие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булгаков М.А. Избранное. М.: Худож. лит., 1983.
2. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990.
3. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. Т. 4.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Худож. лит., 1935.
5. Иваньшина Е.А. Национальное и профессиональное как семиотическая проблема в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» (о смысле ритмических повто-

* У Даля *сидеть* означает, в числе прочего, трудиться над книгой [4; т. 4, с. 186].

** *Сидеть низко* — еще одна загадочная формула, продемонстрированная в разговоре Воланда с буфетчиком и синонимичная сидению Босого.

ров) // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. 2004. № 1. С. 17—24.

6. *Иваньшина Е.А.* Оптическая перспектива романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Пушкинские чтения — 2005: Матер. X Междунар. науч. конф. СПб., 2005. С. 115—120.

7. *Иваньшина Е.А.* Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» как Петербургский текст // Печать и слово Санкт-Петербурга: Сб. науч. тр. «Петербургские чтения — 2005». СПб., 2006. С. 177—185.

8. *Карасев Л.В.* Масло на Патриарших // Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 247—260.

9. *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001.

10. *Лотман Ю.М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 163—177.

Приложение

Ключом, отпирающим двери рая, в одном случае является удостоверение, в другом — вожденная контрамарка, в третьем — швейцар.

Каламбурное слово.

Загадки-шифры (вопросы).

Табу.

Заголовки-подсказки.

Формулы.

Коды — система подобию. Мифологические тождества.

Оптический (разные глаза Воланда, двойной фокус, бинокль Маргариты, вуайеризм).
Антропологический (голова).

Жилищный (квартира, сумасшедший дом, покой, подвал, застройщик, **прописка**).

Музыкальный: фамилии (Берлиоз, Стравинский), оперы («Фауст», «Евгений Онегин»).

Театральный (зрелищный): костюм, артист, сцена.

Клинический (прописать, доктор, клиника, шизофрения).

Гастрономический (жрать, пить, хлеб, рыба, грибы, буфет, ресторан).

Коммерческий (деньги, магазин, еда, одежда).

Птичий (воробей, ласточка, петух). **Перо**.

Национальный. Язык как одежда. **Латынь**.

Профессиональный (писатель, историк, переводчик, чернокнижник, врач, шпион, сумасшедший, мастер, профессор).

ГПУшный (органический).

Исторический.

Литературный. Орудийный (перо, нож, копье).

Тайным сюжетом МИМ является сюжет сотворчества автора и читателя, их взаимопонимания.

Все, что не вписывается в границы дозволенного, оказывается за пределами нормальной жизни (в психушке, тюрьме, ссылке или нигде).

Лечить — значит разъяснять, прописывать непрописанное, давать убежище вытесненному официальной культурой (Стравинский и его клиника)

Страсть как страх, ужас, любовь и смерть.

Сон — способ кодирования изображенной реальности (тогда сон Никанора Ивановича — удвоение сновидческого кода в зеркале автопародии).

Читатель «Мастера и Маргариты» участвует в двух сменяющих друг друга зрелищах, устроенных автором: в сеансе гипноза (подобном сеансу в Варьете) и бале (подобном балу в квартире Берлиоза). В первом случае реальность оборачивается иллюзией, во втором — иллюзия выдается за реальность.

Л.Карасев. Эмблематика

Можно сказать, что в романе театрализована мировая **история**, которая представлена через событие великой казни пророка. Однако чем важнее событие, тем меньшее число зрителей на него «приглашено».

Отношения между московским и ершалаимским текстами — отношения между областью видимого и потаенного, так как ершалаимский текст — роман мастера, сожженный в печке, но иногда по частям являющийся избранным (Ивану) в виде сновидения. Невидимость, бесплотность в МИМ — то, что обеспечивает сохранность и тайную свободу (вспомним возглас Маргариты: «Невидима и свободна!»). Если учесть, что в романе поднимается проблема *свободы слова*, и если сопоставить два знаменитых воландовых закона — о том, что **все тайное становится явным** и **о рукописях**, которые **не горят** — мы придем к неизбежности воплощения потаенного слова, страсти по которому разыгрываются в МИМ.

Синонимы к слову *бал* — *съезд* и *прием* (и то, и другое имеет отношение к литературе). Теперь, следуя закону круговорота вещества в романе*, он возвращается читателю (то есть Маргарите).

В.В.Химич

ФЕНОМЕН ДИАЛОГА В ТВОРЧЕСТВЕ М.БУЛГАКОВА



Диалогический способ искания истины — способ не новый в мировой культуре. Он обнаруживает себя всегда, когда возникает стремление взглянуть на мир с новой, нетрадиционной точки зрения, испытать подлинность установленных ценностей.

Официально утвердившаяся в искусстве первых послереволюционных десятилетий XX века монологическая тенденциозность и в литературе спровоцировала актуализацию скептической философской и эстетической рефлексии. Ее притязание на знание окончательной истины и восприятие че-

* Круговорот вещества показан в следующих превращениях: голова превращается в пробку от винной бутылки (Бенгальский) и чашу (Берлиоз), кровь — в вино, деньги — в винные этикетки, то есть в бумагу, бумага — в пепел. Последний, таким образом, преобразуется в литературный факт, как и деньги, с помощью которых был создан роман мастера, и вино (общим синонимом для денег и вина служит истина: ср. у Даля истина — наличные деньги и у Блока — *истина в вине*).

ловека в качестве объекта воздействия и перевоспитания в реальном процессе развития культуры попадали под испытующий взгляд иного мнения. Широкие возможности для новых методологических подходов к изучению литературы этого времени открыла бахтинская философия диалога и диалогизма, укорененная в новизне изначального подхода: «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения»*. Сегодня уже затверженные бахтинские формулы «я-в-мире», «я-для-другого», «я-для-самого-себя» в конце 20-х годов, когда ученый написал «Проблемы творчества Достоевского», были важным теоретическим концепированием того, что отчетливо обнаружилось в живой плоти литературного процесса. Феноменологический подход к явлениям эстетическим опирался на понимание того, что в «событии», объединяющем два голоса, два бытия, «человек не только проявляет себя во вне, а впервые становится тем, что он есть... не только для других, но и для самого себя»**. И это в равной мере относится как к герою произведения, так и к образу автора. В этом свете понятно, что диалог как тип связи выходит за узкие пределы речевой формы общения с непосредственно проявленной обратной связью в бесконечно расширенное смысловое пространство, образованное вольной диалогической конвергенцией.

Одним из писателей, творчески освоивших потенциальные возможности диалога в литературе первой трети XX века, был Михаил Булгаков.

Уже первые его крупные произведения о человеке и истории — «Белая гвардия», «Дни Турбиных», «Бег» — смотрелись чужеродно, ибо они нарушали инерцию восприятия. Он получил звание «белогвардейского отродья», в частности. и потому, что переключил внимание с яростных споров идейных антагонистов, которых революция и гражданская война развели по разные стороны баррикады, на конфликтность ситуаций в социально однородной среде. По сути, о чем бы он ни писал, его интересовало, по преимуществу, существование человека в мире нарушенного порядка. Этим концептуальным срезом обуславливалось оперирование такой формой диалога, которая не преследовала цель победы героя над классовым врагом, а вводилась с целью обнаружения им смысла собственного поступка. Со-бытийная диалогическая ситуация, образованная несовпадением социальной роли героя и человеческого в нем, повысила удельный вес диалогизованных монологов. Этот прием станет лейтмотивным в творчестве писателя, начиная с «Красной короны», «Необыкновенных приключо-

* Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 126.

** Там же. С. 294.

чений доктора» и «Бега» — до романа «Мастер и Маргарита». Естественным следствием «не-алиби» в бытии и неизбежной ответственности за поступок становится раздвоение личности и делящиеся, мучительные и просветляющие, диалоги с-собой-другим («смотря внутрь себя, он смотрит в глаза другому»). Бесконечные мысленные разговоры героя «Красной короны» с погибшим братом, Хлудова — с казненным им «красноречивым» вестовым Крапилиным, Пилата — с осужденным на казнь Иешуа позволяют видеть и осознать, что «человеческий поступок может быть понят (как человеческий поступок, а не физическое действие) только в диалогическом контексте своего времени (как реплика, как смысловая позиция)»*. Безумие героя корреспондирует с катастрофическим состоянием мира, утратившего разум, перечеркнувшего человеческую жизнь. Неслучайно так частотен в структуре булгаковских произведений принцип зеркальности, смотрения на себя своими и чужими глазами одновременно.

Выбранная автором диалогическая по своей сути ценностная призма «нормы—антинормы», лежащая в основе широко разработанной им поэтики остранения, обусловила его восприимчивость к карнавализации как феномену народно-смеховой культуры. Игровая стратегия Булгакова опирается на свойства амбивалентного по природе карнавального смеха, который, ставя лицом к лицу противоположности, связывает их ситуацией вольного общения, обеспечивая игру со смыслом. Карнавальные мезальясы становятся обычным явлением в стиле булгаковских произведений: «В карнавальные контакты и сочетания вступает все то, что было замкнуто, разъединено внекарнавальным иерархическим мировоззрением. Карнавал... обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, мудрое с глупым и т. п.»**. Такой фамильярный контакт, обеспечивающий развенчание разного рода шутовских королей, существует в творчестве Булгакова не эпизодически, но весь художественный мир построен на диалоге серьезного и смешного, что позволяет читателю занять такую позицию, с которой можно было бы заглянуть по ту сторону господствующих форм мышления и господствующих оценок, с которой можно было бы осмотреться в мире по-новому, противопоставить утраченному бесстрашию.

Как диалог сурового всевластья и великолепного презрения построенная сцена в квартире № 50.

Во всеоружии приезжает «большая компания мужчин, одетых в штатское», которая со всеми мерами предосторожности разделилась на группы и растворилась по разным лестницам, перекрыв выходы из нехорошей

* Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 142.

** Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 299.

квартиры. Автор намеренно усиливает пугающий характер экипировки: «Шедший впереди откровенно вынул из-под пальто черный маузер, а другой — рядом с ним — отмычки. Вообще, шедшие в квартиру № 50 были снаряжены как следует. У двух из них в карманах были тонкие, легко разворачивающиеся шелковые сети. Еще у одного — аркан, еще у одного — марлевые маски и ампулы с хлороформом». Отрицающей репликой в диалоге смотрится рядом с этим микро-диалог: «— А что это за шаги такие на лестнице? — спросил Коровьев, поигрывая ложечкой в чашке с черным кофе. — А это нас арестовывать идут, — ответил Азazelло и выпил стопочку коньяку. — А-а, ну-ну, — ответил на это Коровьев». Завязка действия — переход «через границу семантического поля» (Ю.М.Лотман). Событие, нарушающее запрет, дает толчок стремительному действию: «В одну секунду была открыта парадная дверь в квартиру № 50, и все шедшие оказались в передней». Участники диалога ставятся автором лицом к лицу: «В гостиной на каминной полке, рядом с хрустальным кувшином, сидел громадный черный кот. Он держал в своих лапах примус». Такая диспозиция как теза и антитеза предшествует синтезу: стремительному и бойкому словесному диалогу и карнавальному по структуре действию, где противоположности сходятся. «— Ремиз! — заорал кот. — Ура! — и тут он, отставив в сторону примус, выхватил из-за спины браунинг... — Сеть, сеть, сеть, — беспокойно зашептали вокруг кота. Веселая смерть, "недействительная", бескровная стрельба — и снова: — Стремянку! — крикнули снизу. — Вызываю на дуэль! — проорал кот, пролетая над головами на качающейся люстре». Весь диалогизм этой сцены, похоже, важен больше как процесс, чем итог, ибо он призван потешить, осмеять и нейтрализовать смехом власть «мужчин в штатском». Именно кот произносит последнюю реплику: «Извините, не могу больше беседовать, нам пора».

Специфические диалогические связи такого типа протягиваются и между собственно булгаковскими произведениями. Так, принципиально выстроена им переключка-беседа текста «Дней Турбиных» и «Багрового острова». Если в 1926 году, чтобы спасти спектакль, в текст вставляется вместо «Интернационал стихает» — «Интернационал усиливается», то пьеса-памфлет бросает фарсово-пародийный отсвет на это прямоговорение: «Если устроишь международную революцию через пять минут, понял... Я тебя озолочу...», — и с готовностью следует: «Сейчас будет конец с международной революцией». Хор с оркестром поет: «Финалом (сопрано) победным!!! (басы) идеологическим!!! мы венчаем наш спектакль!!!». Кривозеркальными откликами такого рода наполнен художественный мир Булгакова. Подобного рода диалоги не уничтожают серьезность, а лишь «очищают, восполняют ее» (М.М.Бахтин).

Именно в жизни слова более всего видны те богатые возможности диалогического типа связи, которые использовал Булгаков для воссоздания реальности, чреватой трагедией и фарсом. Именно здесь им были реализованы скрытые потенции диалогической формы письма в создании атмосферы необузданной карнавальной свободы говорения. Здесь вольное слово причудливо сроднило мистику и карнавал. Говоря словами Бахтина, «это было избиение большого стиля» в образе бесстрашной речи.

В «Мастере и Маргарите» традиционные открытые формы речевого диалога соседствуют с разного рода остранными, основанными на кривозеркальной взаимоориентации разных языков, разных мировоззрений. Такое своеобразное двуязычье, взаимоосвещение разных языков предстает как веселый фарс, где слова получают исключительную свободу от всех языковых норм, от языковой иерархии. Именно так возникает своеобразная комика языка.

По существу именно механизм диалога лежит и в основании остроумия, которое представляет собой соединение несходного.

Так, в «Багровом острове» Туземцы (громовыми голосами) кричат: «Ура! Да здравствует Кири-Куки Первый — друг туземного народа!» — и в ответ слышат: «Хорошо, дорогие туземцы, я приложу все старания, чтобы вы не раскаялись в вашем выборе. В знак того, что я душой и сердцем с вами, я снимаю с себя белый арапов убор и надеваю ваши прелестные туземные цветы... *(Снимает головной убор, надевает багряные туземные перья.) Туземцы ликуют.* К и р и . Я, Кири-Куки Первый, объявляю вам свой первый декрет. В знак радости переименовываю наш дорогой остров, во времена Сизи-Бузи носивший название Туземного острова, в остров Багровый». «Прощаю вас, — говорит он "предателям"-арапам, — и в знак милости переименовываю вас в заслуженных народных арапов».

Злободневная фразеология предстает здесь странным образом сближенной с причудливой экзотикой в зоне непосредственного фамиллярного контакта. В таком свободно-творческом письме слово освобождается от автоматизма монологичности. Писателю по нраву слово хромающее, фамиллярно-площадное. Его субъективности созвучно ироническое, пародийное говорение с остранным эффектом удвоения. Развенчивающий спор двух голосов соответствует стихии карнавального смеха.

Важная особенность диалогического конструкта в художественном мире Булгакова обусловлена полифоническим складом его мышления. В «Мастере и Маргарите» он формирует бытийный надвременной хронотоп, в котором идея контрапункта выступает как реальное смыслообразующее начало. Одновременность различного и различность одновременного лежат в основе так называемого полифонического диалога, в котором «ко-

личество голосов определяется не количеством реальных физических участников, но количеством внутренних смысловых позиций (или "мнений, умыслов")»*. В «Мастере и Маргарите» наличествует, если воспользоваться словами Бахтина, «вечная гармония неслиянных голосов или <...> их немолчный и безысходный спор», который может поглощаться только словом героя, но может и расплыться на все составляющие образа реальности, собирая их в единую ситуацию диалогического общения: здесь вечность говорит с современностью, небо с землей, Гармония с Хаосом; переключаются пространства и времена. Мотивные соотношения заставляют их отвечать друг другу, несмотря на непреодолимую дистанцию (можно было бы привести множество примеров, но вспомним лишь молитвенный разговор Елены Турбиной с Богородицей или яростную величественную схватку Левия Матвея с Богом).

Здесь образуется вселенский философский диалог, в котором все связано со всем. Поэтому разрыв общения: «в нашей стране атеизм никого не удивляет» и «не надо никаких точек зрения, просто он существовал, и больше ничего» — чреват торжествующим хаосом.

В выбранной Булгаковым стратегии всеобнимающего диалога изначально заложена тактика включения собственного миростроения в контекст общекультурного пространства, «где равноправны все голоса, все смыслы, ждущие своего возрождения» (М.М.Бахтин). Художественный мир Булгакова окликает и откликается сам разным историческим и культурным мифам, ведет с ними полемику, полную притяжений и отталкиваний... Он весь существует в большом диалоге с русской и мировой классикой, идя на встречу с Гете, Сервантесом, Гофманом, Мейринком, с одной стороны, и Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, Толстым, Достоевским, Чеховым, с другой. Их произведения вводятся поцитатно и в виде аллюзий и реминисценций на правах другого голоса, привлеченного в диспут в качестве самостоятельного аргумента в пользу искомого смысла. В рамках интертекстуальности отношение к чужим высказываниям колеблется от согласного совпадения до иронического остранения и обесценивания, художественно оформляя межличностное площадное и камерное, официальное и ирровое общение.

Рассматриваемая тема, имея множество граней, не может быть исчерпана в рамках данного сообщения. Мы пытались обозначить только самые очевидные и принципиально важные для понимания художественного мышления Булгакова аспекты.

* *Махов А.Е.* Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. С. 114.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ (дневник Г.Эфрона)



Дневник — это «динамичная автохарактеристика» [3; 6], и на определенном этапе он становится документом эпохи. «Каждое литературное произведение отражает определенную культурную атмосферу», оно «в принципе возможно как явление постольку, поскольку пронизано сознанием времени и социальной среды, к которым принадлежит автор» [2; 7]. Но несомненно и другое: дневниковый дискурс создает особый мир души, субъективное восприятие будничных событий.

Авторское сознание в дневнике становится одним из направлений дневникового дискурса: текст движется, как движется и сознание его автора. Да и само сознание, как бы закрепляясь в записи, становится дискурсом. Формы его выражения разнообразны, они проявляются в различных характеристиках повествования, в том числе и на мифологическом уровне. В этом смысле дневниковый дискурс, отражающий историческую эпоху, запечатляет и сознание этой эпохи — ее мифы — через рефлексию авторского сознания*.

Мы обращаемся к дневнику Георгия Эфрона, сына М.И.Цветаевой и С.Я.Эфрона (а именно: к дневнику 1940 года, который входит в первый том). Это изображение сталинской эпохи, ни предвзятое, ни верноподданническое. Но естественная для пятнадцатилетнего юноши необходимость в идеале отразилась на страницах дневника в приятии и личном ощущении *мифа о советском человеке*. Абстрактная, подчас сюрреалистическая фигура наделяется здесь зримыми чертами. Восприятие мифа и его отражение в дневнике являются одной из форм проявления авторского сознания Эфрона. Советский человек на страницах дневника предстает и как образец для подражания, и как нравственный критерий, и как реальный персонаж. Дневниковые образы знакомых, друзей дома, одноклассников, соседей помимо реалистических черт получают явно выраженный мифологический подтекст.

* Проблема авторского сознания подробно рассмотрена в работах: *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972; *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М., 1980; *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979 и др.

Мифологема «советский человек» — это синтетическое образование, соединяющее черты ницшеанской теории «сверхчеловека» [6; 56—62], античных и христианских представлений об идеальном человеке и герое.

Героизм стал основной тенденцией искусства СССР 1930-х гг. «Герой выступает строителем новой жизни, преодолевающим препятствия любого рода и побеждающим всех врагов» [1; 13]. Этот аспект героизма лег в основу мифологема «советский человек».

Формирование советского человека (а это одна из значимых сторон мифологема) предстает в символике *железа* и *стали* (ср. названия «Железный поток» Серафимовича, «Как закалялась сталь» Островского; псевдоним И.В.Джугашвили «Сталин», «железный Феликс» — Ф.Э. Дзержинский, «железная воля» и другие штампы риторики 1930-х)*; оппозиция *свет*—*тьма* в описаниях этого формирования подчеркивает качественные изменения (ср. клише: «темная деревня», «темное прошлое» — «светлые цеха», «светлое будущее»: «Это [стахановское движение] — непреодолимое стремление еще лучше, еще производительнее работать для себя, для социалистической страны, вместе с которой каждый трудящийся подымается к новой жизни, к светлому будущему» [7; 28]).

Сам процесс — это не только овладение навыками, мастерством, но и «вырастание», «возмужание» («выросли и возмужали люди» [7; 25]). Он представлен в двух вариантах: воспитание нового человека и «переделка», «перековка» человека [7; 27], то есть искоренение «пережитков» прошлого. Приобретение лучших личностных качеств — важная составляющая изменения наряду с профессиональным мастерством. Это — качества нового, *советского* человека. Облик его воплощен в «героях социалистического труда, ударниках, стахановцах, в советских патриотах, в огромной массе партийных и непартийных большевиков, которые развили в себе такие черты, как выдержку, настойчивость, инициативу, дисциплинированность, революционную бдительность, любовь к народу, беззаветную преданность родине и коммунистической партии» [4; 39]**. Приведенная характеристика стилистически построена как описание уже существующего явления: декларативность, приоритет прошедшего и настоящего времени пересоздают реальность в соответствии с идеологическими установками на рациональность, динамичность и активность.

* См. подробнее: Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под общ. ред. Х.Гюнтера и Е.Добренко. СПб., 2000.

** Мифологема нашла отражение и в официальных документах, таких, как «Устав Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков)», принятый в 1939 г. (см.: Большевик. 1939. № 7. С. 37—49).

В **дневнике Георгия Эфрона** мифологема несколько изменяется, но сохраняет героические черты. Занимающий особое место процесс своего возмужания, выковывания, взросления (и роста) стилистически близок приведенному выше описанию: «они [«тяжкие времена»] непременно выковуют из меня человека, мало чего боящегося и морально стального» [8; 54]; *мотив воспитания-взрождения* дополняется символикой железа.

Процесс ориентирован на будущее (этот мотив — один из основных в дневнике); кроме внешних факторов, «выковывание» нового Эфрона — это прежде всего самовоспитание. Автор дневника сравнивает себя с героем советской эпохи, отмечая достоинства и недостатки. В самооценке Эфрон не использует декларативного перечня качеств, как он это делает, описывая знакомых. Он отмечает лишь отсутствие у себя того, что необходимо для советского человека (физической силы и здоровья, широкого круга друзей): «Физически я совершенно не развит. Спортом не занимаюсь. Не то чтобы я был слаб, нет — я просто не развит в смысле мускулов и силы, и это меня угнетает» [8; 96]; свое одиночество он воспринимает как недостаток: «это довольно ненормальное явление: 15-летний молодой человек Советской страны не имеет друзей» [8; 230]. Но активная жизненная позиция («Всякий уход из жизни куда-нибудь — преступление» [8; 90]), образованность, начитанность, стремление к знаниям, интерес к политической ситуации в стране и в мире представляют Эфрона в собственных глазах как советского человека. Особое качество — «сознательность» и связанная с ним «революционная бдительность» — также отражены в дневнике Эфрона: «Их [мещан] много, но в конце концов жизнь их искоренит, и особенные надежды я возлагаю на молодежь, которой должны опротивить эти клещи-родители» [8; 59].

Так последовательно создается образ «советского» человека как идеального. Некоторые его черты и качества представлены как желаемые, но пока недостижимые, другие — как собственные. Эфроновский «советский человек» — это человек «культурный, просвещенный и в то же время вполне советский, который страстно интересуется как и СССР, так и мировой политикой, человек умный и веселый» [8; 55]. Подчеркиваются активность и культурный уровень: «у истинно советских людей должен быть размах, увлечения, идеалы! Советские люди не варятся в собственном соку, они интересуются всем новым, они горячи...» [8; 213]. Высокая риторика и императивность этой записи выражают не только сознание автора, но и саму мифологему как направленность на слушателя-читателя. Но, в отличие от официальной печати, «советский человек» в дневнике Эфрона описывается в настоящем (идеал эпохи) и будущем (идеал Я) времени, у него как бы нет прошлого. Сам образ строится на оппозиции *советское—не-*

советское, основанной прежде всего на моральном критерии (что особенно ярко проявляется при характеристике мещан [8; 59, 213 и др.]).

Сюрреалистический, порой гротесковый образ «советского человека» в дневнике превращается в норму, тем самым реализуется абстрактное представление о герое. Мифологема появляется в дневнике Эфрона и при характеристике его окружения. Образы людей в дневнике позволяют определить его как полухудожественное произведение, выразившее мифологический пласт сознания эпохи. Самуил Гуревич (Муля) — это воплощение управленца нового типа, «советского дельца», активного, работоспособного, культурного, сознательного [8; 16—17]. Его противоположность — Дмитрий Сеземан (Митька), знакомый Эфрона; он предстает в дневнике как почти единственный друг, что не мешает автору называть Митьку «упадочником», «приспособленцем», в «котором нет *ни капли* советского духа» [8; 55]. Помимо образа Сеземана в дневнике появляются яркие образы «мещан». В этом сказывается не просто влияние идеологической пропаганды, но и личное ощущение их нравственной ущербности, проявление автором морального критерия оценки: «Чорт возьми! Есть дураки на свете! Наши хозяева <...> настоящие мещане. Странно — люди живут в Советском Союзе — а советского в них ни на йоты» [8; 21]. Высокая эмоциональность, экспрессивный синтаксис высказываний выражают личное переживание ситуации, но пафос негатива идеологической риторики соответствует общей тенденции к «бдительности».

Субъективное восприятие мифологемы, перенесение ее материала на собственную жизнь и личность являются проявлением особого дискурса, включенного в дневниковый дискурс. Это дискурс авторского сознания, автосознания. Он выражается как в структуре текста, передаче речи персонажей, собственной речи автора (что особенно важно в дневнике) — на стилистическом и выразительном уровне, — так и в выборе мифологем и их преобразовании. Видимая стилистическая близость приведенных выше документов и дневника, образные параллели и изменение характеристик «советского человека» в автохарактеристике демонстрирует дискурс автосознания в дневниковом дискурсе Георгия Эфрона. Он окрашен явными экзистенциальными, кентаврическими тонами и тесно связан с психологическим процессом взросления, который может быть прочитан во фрейдистском ключе как отражение «деструктивного типа сознания, находящегося под влиянием мощных разрушительных процессов» [5; 302]. Сложно судить на данном этапе исследования, является ли это направление дискурса чертой эпохи, или же это индивидуальное восприятие мира. Но механизм перехода искусственно созданного образа в живой идеал, лично переживаемый автором дневника, отражает основную тенденцию эпохи: превращение официального мифа в реальную жизнь.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под общ. ред. Х.Гюнтера и Е.Добренко. СПб., 2000. С. 7—15.
2. Добренко Е.А. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997.
3. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века: История и теория жанра. М., 2003.
4. Олещук Ф. Коммунистическое воспитание масс и преодоление религиозных пережитков // Большевик. 1939. № 9. С. 38—48.
5. Осипова Н.О. Повседневность в системе деструктивного сознания (на материале дневников Г.Эфрона) // Повседневность как текст культуры: Матер. междунар. науч. конф. Киров, 2005. С. 301—309.
6. Розенталь Б. Соцреализм и ницшеанство // Соцреалистический канон... С. 56—62.
7. Рубинштейн М. Люди советской страны // Большевик. 1935. № 20. С. 18—36.
8. Эфрон Г. Дневники: В 2 т. М., 2004. Т. 1.

Г.М.Ибатуллина

ПЕРВОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ ЮРИЯ ЖИВАГО



Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо, в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взмошел десятилетний мальчик.

Только в состоянии отупения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле.

Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим взглядом. Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет. Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетями холодного ливня*.

В этом фрагменте первой главы романа Б.Пастернака представлен образ первой в жизни Юрия Живаго Голгофы, первой чаши глубочайшего страдания, испитой им на могиле матери. Автор изображает картину так, чтобы воскресить в памяти читателя Евангельскую сцену Распятия, но в обращенном и уменьшенном виде, словно бы увиденную через особую художественно-смысловую призму. Гора превращается в холмик, чьи про-

* Пастернак Б. Избранное: В 2 т. СПб., 1998. Т. 2. Доктор Живаго. Роман. С. 19. Далее текст цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках.

странственные размеры соизмерены с детским возрастом героя, но масштаб его страданий преображает холмик на могиле Марьи Николаевны в микроподобие Голгофы. Холмик «вырастает» над могилой, аналогично тому, как прорастают в тексте и через текст ассоциативно-знаковые смысловые ряды, связанные с образом Голгофы.

Эти ассоциации могли бы показаться слишком отдаленными и притянутыми, если бы они не были поддержаны как общим сакрально-мистериальным контекстом эпизода, заданным еще с первой фразы романа образами ритуально-священных песнопений, так и многими отдельными семантически значимыми деталями. Такова, например, лексема «взошел» (мальчик именно «взошел» на холмик, а не поднялся), обладающая особой стилистической аурой, выводящей за пределы повседневно-фактического восприятия. Холмик становится амбивалентным отражением Голгофы, повторяющим ее в индивидуально-смысловых масштабах и растождествленный с ней в пространстве-времени. Если в Евангельской истории мать стояла у могилы Сына, то здесь сын хоронит мать, но имя матери — Мария. Описание страданий, доходящих до нестерпимого отчаяния, воскрешает рассказ о последних минутах Распятия по Евангелиям от Матфея и Марка. Ситуация здесь опять амбивалентно обращена, перевернута: душа Юры в этот момент взывает не к отцу, а к матери. Однако подтекст эпизода оставляет возможность предполагать, что верующее сердце мальчика не может не помнить (хотя бы памятью чувства, а не сознания) и об Отце, который, кажется ему, тоже его оставил, если допустил потерю единственного родного человека, и боль потери так велика. Характерна также заключительная деталь эпизода: как и в Евангелии, он завершается образом природного катаклизма — в данном случае, у Пастернака, микрокатаклизма, символического своей внезапностью и «говорящей» резкостью.

Выражение лица мальчика, его мимика даны почти в иконографическом (хотя и амбивалентном) подобии страдающему лику Спасителя, известному по иконописным изображениям и изваяниям Распятия (параллельно автор вводит детали, дистанцирующие героя от того идеального образа, отражением которого он является, но о них мы скажем ниже). Причем, изображение Пастернака соответствует одновременно и восточнохристианской, прежде всего русской, и западной изобразительной традиции. Русское иконописание предполагает «отрешенность от житейских условий»*, от излишней реалистичности и конкретности изображения, поэтому слишком отчетливая мимическая фиксация страданий на лице Господа здесь не принята. В католической иконографии муки Иисуса изображаются не

* Буслаев Ф.И. О литературе: Исследования. Статьи. М., 1990. С. 381.

только как муки Бога, не могущие быть отраженными человеческой мимикой, но и как муки Человека — предельно конкретные, узнаваемые и вызывающие к естественному человеческому сочувствию и состраданию. Сочетание отрешенного взгляда и искаженного мукой лица в изображении Пастернака приводит к тому, что перед нами не просто отражение иконы, но имеющий смысловую дистанцию знак иконы.

В изображенном портрете значима буквально каждая деталь, каждый микрообраз. Мальчик поднял, почти запрокинул голову и отсутствующим взглядом оглядывает с возвышения открывающуюся ему картину. Герой здесь оказывается сразу в двух мирах, вернее, на границе миров. Он одновременно и присутствует в фактической реальности, и отсутствует, уходя сознанием в иную, невидимую для обычного «внешнего» зрения, реальность. Каждый микрообраз Пастернака превращается здесь в своеобразную семантически-смысловую «точку бифуркации» или в многофокусную линзу, благодаря преломлению в которой деталь порождает многовекторное смысловое поле, имеющее фракталоподобную структуру. Так, мальчик не просто предстает перед нами на границе двух реальностей (видимой и невидимой), но этот образ границы в свою очередь порождает ассоциативные связи, открывающие новые образы границы: холмик (как и гора) — тоже граница: между небом и землей, миром дольным и горным; могила — граница между жизнью и смертью, между миром хаоса и упорядоченным космосом. Пограничен и возраст мальчика: десять лет — начало подросткового периода, этапа инициаций.

Открывающийся пейзаж также двойствен, амбивалентен, и тоже имеет внутри себя достаточно четкую границу, говорящую о том, что видимый мир неоднороден: это соседствующие друг с другом по тексту романа «осенние пустыри и главы монастыря». Здесь в буквальном смысле каждое слово генерирует семантическое поле границы: осень — время года, ассоциирующееся с промежуточным, пограничным состоянием природы. Если осень — это граничное время, то пустырь — пограничное пространство: еще не пустота, еще не хаос, но и не упорядоченная полнота бытия. Пограничен образ монастыря в целом — как форпоста высшего, горного мира в земной юдоли. Однако монастырь сам по себе мальчику невидим; он как бы реализует здесь в тексте свою символическую-метафорическую функцию конкретным образом — одновременно присутствуя и отсутствуя в пейзаже, так же как и та метафизическая реальность, символическим репрезентантом которой он является. В поле зрения героя попадают главы монастыря, которые сами по себе являются образно-фрактальным подобием храма; это как бы микрохрам, вознесенный на вершину большого храма, который, в свою очередь, тоже вознесен, ибо строится на холме или

возвышении. Главы монастыря — это удвоение образа границы (граница в квадрате или даже в степени «п»), поскольку они становятся границей границ. Образы церковных глав генерируют в текстовом поле еще один образ — прямо не названный, но подразумеваемый в этой картине (и значит, тоже одновременно видимый и невидимый): это образы крестов, осеняющих церковные маковки. Церковная глава с крестом символически-ассоциативно также уподобляется Голгофе, так как представляет микроподобие горы с воодруженным крестом. Мы видим, таким образом, что могильный холмик, на котором стоит мальчик, многократно отражается, словно в преобразующих его зеркалах, в зримом и незримом пейзаже, его окружающем. В результате рефлексивной системы взаимоотражений образ границы разрастается в ассоциативно-смысловом поле, порождаемом текстом романа, наподобие фрактального паттерна.

Скрупулезный анализ художественных микроструктур пастернаковского романа подтверждает, что этот текст, действительно, во многом организован не только по законам эпически-повествовательным, но и лирическим. Они, как известно, предполагают большую образно-смысловую «загруженность» и «тесноту» текстовых структур, значимость и незаменимость буквально каждого словесного и интонационного элемента, особую сгущенность энерго-информационного поля, порождаемого текстом. Если «из песни слова не выкинешь», то роман или драма допускают в этом отношении большую свободу. Можно сказать, что поэтика пастернаковского романа также существует на художественно-эстетической границе между эпическими, лирическими и драматическими принципами изображения.

Вернемся к портрету мальчика и рассмотрим подробно, какие детали здесь акцентированы автором. Первое, что он выделяет, — глаза и их выражение: отрешенный взгляд, устремленный за пределы видимой реальности. Это, как мы уже отметили, позволяет говорить и о самом герое как о личности, не могущей быть исчерпанной повседневными человеческими мерками. Следующая деталь портрета — «курносое лицо» — по своей семантике почти противоположна первой и подчеркнуто заземляет, «опрошчивает» облик мальчика, растождествляя его с его сакральными прототипами, как бы разделяя в нем образ и архетип. Здесь мы находим проявление принципа художественной рефлексии в поэтике Пастернака, когда изображающее (образ) становится объектом изображения и эстетическую значимость приобретает не просто имплицированный образом архетип, но художественно осознанный через смысловое дистанцирование *образ архетипа*. Точно так же и жанровый архетип жития в романе не просто является имманентно живущим внутри текста конструктивным ядром, но

художественно осознан, отрефлексирован и *показан* как один из жанровых архетипов, оформляющих жизненный сюжет главного героя.

Подчеркнутые автором детали портрета лаконичны и предельно выразительны: отсутствующий взгляд, искаженное лицо, вытянутая шея — все это создает впечатление смертельной агонии, охватившей мальчика. Он не просто переживает смерть матери, он сам, или какая-то часть его самого, умирает здесь вместе с нею. В изображении Пастернака это не просто символическая смерть, сопровождающая инициацию, а реальная трагедия, раскалывающая мир надвое (вернее, на множество этих «надвое»), оставляющая его на зыбкой, незримой границе-трещине между землей и небом, жизнью и смертью и т. д. и определяющая его дальнейшую участь и судьбу. Смерть матери — первая трагедия и первая мистерия в жизни Юрия Живаго. Мифологическое, трагическое и мистериальное мироощущение впервые пересекаются в этой судьбоносной для становящегося сознания, становящейся личности героя точке. Детское сознание и восприятие по преимуществу мифологично; подросток склонен драматизировать жизненные коллизии и конфликты, доводя их порой до трагедийного напряжения. Сознание зрелого человека мистериально, и эта зрелость не определяется только возрастом. Пастернак показывает нам мальчика, для которого разрушился его детский мифологизированный миробораз и который оказался один на один со стихиями жизни. Детский мир — мифологически замкнутый, самодостаточный, самоидентифицирующийся, в котором все оппозиции, все противоположности и противоречия уравновешены, объяснены и упорядочены (или, по крайней мере, стремятся быть таковыми и предполагают такую возможность). Теперь разрушается его целостность, обнажая трещины, бездны, границы, конфликты, раскалывающие и бытие, и сознание.

«Распалась дней связующая нить, как мне обрывки их соединить?» — мог бы повторить мальчик Живаго вслед за Гамлетом. Ассоциация с шекспировским героем здесь не случайна. Весь анализируемый эпизод достаточно отчетливо проецируется на первое стихотворение живаговского цикла — «Гамлет». Но трагическая ситуация не перерастает, не затвердевает для героя в непримиримый трагический конфликт с миром — Юра слишком «взросл» для этого, несмотря на свои десять лет. Перед нами биография не только обычного романного героя, но также и житийного героя, который, как это и соответствует агиографическому канону, с детства «не подобен» другим детям, выделен среди них и вообще среди людей своим внутренним масштабом, необычностью своих устремлений, своего мировидения. Этот ребенок не подчинен детским стандартам и, пусть подсознательно, наделен ощущением провиденциальности своей судьбы,

своего жизненного назначения. Жизненные коллизии и противоречия не в силах сломать такого героя, они становятся испытаниями на пути становления его личности. Конечные цели этого становления, его личностный идеал достигаются не в привычной земной реальности, они лежат за ее пределами и определяются высшей Божественной волей. Поэтому жизненные конфликты не становятся для него конфликтами трагическими, неразрешимыми; такой герой воспринимает мир мистериально, его сознание способно жить сразу в нескольких реальностях, вернее, на границах этих реальностей. Он может переживать трагические ситуации и сопереживать им, но одновременно способен видеть и находить возможности исхода, разрешения этих ситуаций, если не в эмпирическом, то в духовно-смысловом универсуме, который для него не менее реален и, более того, — сакрален, ибо правит им Благодать Духа Святого.

Как бы ни велика была для Юры Живаго утрата матери, глубинные основания его души сохраняют веру в осмысленность бытия и всего происходящего в мире, и поэтому он способен к возрождению и преображению. Трагедия знает лишь одну трансформацию — от жизни к смерти, мистерии известно воскрешение и преображение личности. Поэтому смерть матери для Юры — это не только конец детства и отрыв от «пуповины», но и начало пути к «самостоянию», необходимому у «бездны мрачной на краю», начало пути от сиротства к Богосыновству. Сознание Юры Живаго пребывает в этот момент как бы в точке пересечения мифологического, трагического и мистериального мироощущения, или, можно сказать, живет на границе мифа, трагедии и мистерии.

Мы уже говорили о необычности выстроенной Пастернаком мизансцены, об особой психологически-непривычной логике изображенных поз и жестов. Столь же необычно выписаны и сопровождающие эту сцену декорации. До этого момента в тексте первой главы не было сказано ни слова о дожде или непогоде, хотя логика текста давала такую возможность. Последние минуты похорон шли в «страшной гонке», и легко было бы мотивировать эту не совсем понятную «страшную гонку» надвигавшейся непогодой. Однако мы встречаемся лишь со своеобразным предварительно-ассоциативным упоминанием о «дожде комьев», отбарабанивших по крышке гроба. В минуты Юриного плача начинается не просто дождь, а ливень, причем художественной логикой текста этот ливень ограничен пространственно-смысловым локусом происходящего с Юрой События. На первый взгляд, мы имеем здесь дело с привычной метафорой «дождь — плач» и традиционным образным параллелизмом. Но в действительности своеобразный смысл художественного синтаксиса пастернаковского текста этим не исчерпывается. Дождь — это не только сочувствующее событие при-

родного мира; если не убояться игры слов, можно сказать, что он не только параллелен состоянию Юры, но одновременно (и буквально, и символически) «встречен» ему. В диалог с героем вступает, собственно, не сам дождь, а «летевшее навстречу облако», семантикой текста представленное здесь явным образом мифологически-персонифицированно. Облако не просто источник и носитель дождя, оно дано как некая субъектность, сущность, совершающая почти ритуальный акт, исполненный внутреннего смысла. Этот акт испытания, «бичевания дождем» символизирует и ритуально-мифологическую инициацию, и завершающую эпизод трагическую катастрофу — окончательное осознание необратимости происходящего, и мистериальное Посвящение. Внутренняя суть этого Посвящения станет еще более понятной, если мы вспомним, что облако летит навстречу Юре (а текст оставляет впечатление, что оно летит не просто случайно в этом направлении, а как бы целенаправленно) — то есть, со стороны монастыря, который находился в поле его зрения. Если задействовать самые отдаленные и тонкие смысловые ассоциации, порождаемые текстом, в этом эпизоде мы увидим не только метафорическое Крещение водой и связанную с ним обширнейшую акватическую символику, но и отражение того Евангельского голубя, в облике которого Дух Святой сошел на Иисуса, крестящегося в Иордане. Облако, наряду с голубем, — образ распространенный и значимый в библейском контексте как один из основных символов Иерофании — Богоявления. Облако в большей степени связано именно с Богом Духом Святым — третьей Ипостасью Святой Троицы, — способным незримо соприсутствовать человеку. Пастернаковский герой проходит здесь одновременное Крещение и водюю, и Духом Святым, приобщающее человека не только к Закону Божьему, но и к Божественной Благодати, которая открывает возможность и соборного, и свободного индивидуально-личностного Богообщения. Крещение Духом Святым приравнивается к Крещению огнем, приносящему очищение и освобождение через страдание и боль добровольного самоотречения от своего «эго» — во имя рождения в себе «образа Божьего». Сгущение болевых образов в одной фразе показывает, что именно через такое очищающее страдание и проходит Юра Живаго, причем изображение Пастернака подчеркивает неразличимость в этой сцене страданий душевных и физических — в образе бичевания «мокрыми плетями холодного ливня» они сливаются в одно целое. Становится понятным, что образ тех страданий, которые испытывает мальчик, — это не только отражение трагедийного катаклизма и порождаемого им катарсиса, не только отражение истязаний архаических инициаций, не только отражение мистерии Голгофы, не только акватическое Крещение и испытание водой, но и испытание огнем (отождествление боли и огня — привыч-

ный для разных культур образ) и Крещение Духом Святым, подразумевающее возжжение в человеке его внутренних духовных огней, светочей.

Юрины плач и рыдания вызваны не только болью совершившейся утраты, но предощущением боли всех будущих потерь. Он словно бы прозревает внутренним взором все предстоящие ему утраты и страдания, весь открывающийся ему и озаренный символом креста жизненный путь — путь смирения и приятия Высшей воли и судьбы как начала подлинной животворящей свободы, но одновременно и источника страданий. Его смирение — не вериги, не тяжкая ноша послушания, которую по-монашески взваливают на плечи; это живое чувство согласия и понимания всех со всеми, окрыляющее и любовь, и творчество. Вспомним: «Они любили друг друга не из неизбежности», но «потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья...» (501).

Пережитое Юрой «бичевание» имеет еще один значимый в контексте его «житийной биографии» немаловажный смысл. Оно как бы возвращает его к жизни, возвращает в мир; необходимость возвращения обозначена жесткостью ударов, хлещущих героя по рукам и лицу. Боль словно бы заставляет мальчика опомниться и выводит его из транса: далее по тексту, без всякой паузы, как логическое следствие и завершение случившегося, к мальчику подходит «человек в черном» и «уводит его с кладбища»; характерно, что выглядит он здесь не инициатором ухода, а как исполнитель уже сказавшей свое слово высшей воли. Облако, летящее навстречу Юре со стороны монастыря и поливающее его ливнем, несет, таким образом, воздаяние, наказание и искупление за отрешение от мира, за «отсутствующий взор»; за слепоту и неведение, представленные в тексте буквально — в образе закрытого руками лица, и порожденные переживаемыми страстями; за трагическое отчаяние и утрату веры, которые на какое-то время овладели Юрой; они способны лик человеческий уподобить звериному, волчьему и предать человека искажающей его лицо и душу власти небытия и смерти. Пережитая боль становится не только наказанием, но и спасением, возвращением к жизни и символическим преодолением смерти (чей символический образ, опять-таки, реализован в тексте Пастернака буквальным образом: «священник... подошел к мальчику и увел его с кладбища» — вывел из пространства мертвых). Совершившийся акт — это и акт мистериального обретения веры через преодоление греха отчаяния, благодаря чему трагически конфликтное противостояние жизни и смерти находит свое мистериальное разрешение в искуплении, преображении и воскрешении.

Образ границы актуализируется и многозначной семантикой «возвращения» Юры Живаго в разбираемом эпизоде. Оно аналогично и инициа-

ционному возвращению из мира «иногo» в мир человеческий, и антиномично по отношению к «уходу от мира» агиографического героя: Живаго возвращается в мир, но не для того, говоря словами Григория Сковороды, чтобы он его «поймал», не для того, чтобы быть поглощенным им, но потому, что он готов воплотить свой личностный миф. Однако он остается при этом свободным по отношению к нему, поскольку не желает быть исчерпанным этим мифом, ощущая, что его личность не может быть исчерпана его земной судьбой. В изображении Пастернака, бытие на границах миров — это и высокая «трагическая вина» Живаго, и мифологизированная «жертва», и его мистериальная «слава».

Говорят, мир держится на праведниках, неведомых миру, но ради них Бог прощает миру грехи и позволяет ему быть. В Юрии Живаго Пастернак показал одного из таких праведников, чье имя могло бы остаться навсегда неизвестным, если бы он к тому же не обладал еще и талантом художника. Он один из тех, чье «граничное», «многозначное» существование не позволяет им быть видимыми властителями мира, но открывает возможность стать властителями дум. В этом их Судьба, но в этом и их Свобода — их свободная добровольная жертва, которую они не ощущают как жертву, а ощущают как счастье призванности в мир «в его минуты роковые».

Е.В.Харитонова

МОДЕЛЬ МИРА В ДЕТСКИХ ПОВЕСТЯХ Л. ДАВЫДЫЧЕВА (1960-е гг.)*



Лев Иванович Давыдычев получил известность как детский писатель своими повестями «Друзья мои, приятели» (1955), «Многотрудная, полная невзгод и опасностей жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника» (1961), «Лелишна из третьего подъезда» (1966), «Дядя Коля — поп Попов — жить не может без футбола» (1980), романами «Руки вверх! или Враг № 1» (1972), «Эта милая Людмила» (1982), «Генерал-лейтенант Самойлов возвращается в детство» (1985),

* Исследование подготовлено в рамках Целевой программы поддержки междисциплинарных проектов УрО РАН (проект «Эволюция жанров русской литературы XVII—XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири»).

сборником рассказов «Чумазый Федотик» (1983) и другими книгами. Наиболее популярны из них те, которые детские читатели называют именами главных героев: «Иван Семенов» и «Лелишна».

В самом названии первой повести — ироничное сочетание летописного и даже агиографического («Многотрудная, полная невзгод и опасностей жизнь Ивана Семенова... написанная на основе личных наблюдений автора и рассказов, которые он слышал от участников излагаемых событий, а также некоторой доли фантазии») и реального, бытового, несколько сниженного («второклассника и второгодника»). Исследователи творчества Л.И.Давыдычева неоднократно отмечали, что в повести сильно *фольклорное начало*. Так, «само имя героя в сочетании с “второгодником” вызывает в памяти образ Иванушки-дурачка. Это и персонаж школьного фольклора, великовозрастный двоечник с задней парты» [2; 558]. Действительно, Иван — *богатырь*: «Представьте себе крепкого, рослого мальчишку с наголо остриженной и такой огромной головой, что не всякая шапка на нее налезет. И *этот богатырь* (здесь и далее в цитатах курсив мой. — Е.Х.) учится хуже всех в классе» [1; 8]. В начале повести проявление его богатырства — в умении хорошо поесть и поспать. «Буксир» Аделаида — девочка-четвероклассница, которая обязалась помочь Ивану в учебе, — тоже *богатыриша*: «...если бы эта девочка родилась мальчиком, то из нее (то есть из него) получился бы борец или боксер самого тяжелого веса. Эта четвероклассница ростом была как семиклассница, а может быть, и больше» [1; 43]. В.Е.Кайгородова характеризует историю взаимоотношений Ивана и Аделаиды как «пародийное переосмысление стереотипа “школьной повести” об идеальной отличнице, воспитывающей двоечника добрым словом и совместной работой над домашними заданиями» [2; 559]. Однако здесь трудно не заметить еще и пародирования сюжета русских былин — *богатырского боя*. Аделаида и Иван пытаются победить друг друга и силой, и храбростью. Так, Аделаида признается: «А я и стукнуть могу... Характер у меня страшный. Разозлюсь и — стукну... Я сильная. Но предупреждаю: драться со мной очень опасно... Я силы рассчитывать не умею... Так стукнуть могу... — Аделаида показала свой большой кулак. — Видите? Раз и — вызывайте “Скорую помощь”» [1; 48]. Не случайно приход ее в гости к бабушке Ивана представляется *вторжением врага на чужую территорию*: «Бабушка и Аделаида скрылись в подъезде. “Что делать? — испуганно подумал Иван. — *Враг проник мой дом*. Что делать?”» [1; 86]. Впоследствии оказывается, что Аделаида приходила с *разведывательными* целями — узнать, в каких условиях живет Иван и как его воспитывают.

«Богатырская битва» Ивана и Аделаиды — одно из многочисленных проявлений *мотива боя*, который, как выясняется, является структуро- и

смыслообразующим центром повести. Так, бабушка Ивана «больше всего на свете любила внука и за него была готова *идти в бой*». Когда во дворе появилась Аделаида, «бабушка встала. Вид у нее был *воинственный*» [1; 83]. Бабушка считает себя *командиром* семейства. Ей важна иллюзия всеобщего послушания: когда Иван решает проявить самостоятельность — бабушка бунтует. В отместку за отказ выполнять домашние задания Аделаида угрожает сообщить всем, что Иван УО (умственно-отсталый). Ивану представляется картина изгнания из общего строя:

...явится Аделаида, крикнет своим крокодильским голосом:
— УО!
Соберется общешкольная линейка и все хором крикнут:
— УО! УО! УО!
Анна Антоновна скамандует:
— Семенов, в специальную школу вон отсюда! [1; 91].

Выполнение домашних заданий предстает в повести «героическим поступком», богатырским боем Ивана с преодолением колдовских чар лени: «Тут у него начался с цифрами *самый настоящий бой*» [1; 92]; «*Гвардии рядовой Иван Семенов! — командовал Иван. — В атаку на примеры — марш!*» [1; 113]; «А он *побеждал* пример за примером. И хотя они *сдавались* не сразу, но — *сдавались*» [1; 113]. Образ лени-матушки решен в стилизованно-сказочном ключе: «А лень-матушка стояла рядом и шептывала: “Бедненький, несчастненький! Пожалеть тебя, кроме меня, некому. Иди-ка лучше побегай. Или спать ложись. Я тебе песенку спою, сказку расскажу”» [1; 113]. Иван побеждает лень — это главная награда.

В повести «Лелишна из третьего подъезда» организующим началом и главным композиционным принципом становится *цирковое представление* со своими участниками, драматургией действия. Автор выступает в роли конферансье, объявляющего парад участников, три отделения, отдельные номера, антракты. Завязка действия — приезд в город цирка и появление в самом обычном доме укротителя львов Эдуарда Ивановича. Постепенно выясняется, что в жизни обитателей обыкновенного городского дома и цирковых артистов много сходного. Так, по глубокому убеждению милиционера Горшкова, навыки карманного воришки Головешки напоминают действия фокусника Григория Васильевича. «Чемпион по плевкам, известный двоечник» Петька-Пара — коверный клоун. «Злая девчонка» Сусанна Кольчикова выступает в роли дрессировщицы собственных родителей и двух бабушек.

При этом *мотив боя* занимает одно из центральных мест в этой, казалось бы, сугубо мирной «цирковой» повести. Так, в имени Виктора Мокророва — одного из главных героев повести — кроется ономастический парадокс: имя означает «победитель», но фамилия вызывает совершенно

иные — отнюдь не героические — ассоциации. Действительно, до определенного времени Виктор был трусоват: он без оглядки убегает от хулигана, отнявшего у него деньги. Трусость сына вызывает гнев отца. Он предлагает Виктору сменить имя, если тот не может его оправдать. Виктору не остается ничего другого, как учиться быть смелым. Мальчик побеждает собственную трусость, поэтому закономерен его ответ на вопрос милиционера Горшкова о том, что же произошло: «*Победитель побеждал*» [1; 143]. Как и в случае с Иваном Семеновым, главная награда победителя — само осознание преодоленного недостатка: «Домой мальчишка шел гордый и веселый... Как и всякое плохое качество, трусость уничтожить было трудно. Она просыпалась в минуты опасности почти каждый раз. И каждый раз с ней надо было *бороться*. И каждый раз Виктор ее *побеждал*» [1; 144].

В ситуации «вечного боя» находится и укротитель Эдуард Иванович. Примечательно, что мотив боя в рассказывании о его профессии не развернут, а представлен метонимически: «Так что единственным *оружием* дрессировщика был бич, которым он щелкал — как *стрелял*» [1; 145]. И даже Владик Краснов — бывший Головешка — вступает в бой, желая победить свое неумение вести хозяйство: «Во всяком *бою* бывают *раны*. А он вел *бой* — с картошкой, свеклой, луком, морковью... Видите, как много *врагов?*» [1; 388].

Таким образом, для обеих рассматриваемых повестей характерна мысль о том, что с чем или кем бы ни боролся человек (взрослый или ребенок), — это *борьба с самим собой*, со своими страхами, неумениями, недостатками, слабостями. По мысли Л.И.Давыдычева, преодоление собственных недостатков связано с *идеей формирования и развития личности*: бой с самим собой является закономерным следствием пробуждения активного сознания. С точки зрения автора, именно этот момент — момент осознания ребенком мира и собственного места в нем — является кульминационным в процессе социализации. Сравним:

Жили-то мы с тобой замечательно, — согласился Иван. — *Но, может быть, как раз из-за этого я и чуть-чуть в УО не превратился*. Чуть-чуть в специальную школу не попал. На радость дочке крокодильской... Назло ей отличником стану! Да еще и круглым! Сам просыпаться буду! — со слезами в голосе крикнул Иван. — Сам одеваться буду! [1; 100]

...Не может ведь быть, чтоб я хуже мартышки оказался. Да чтоб польза от меня была, — жалобно воскликнул Петька. — А то вред один! Самому надоело!

— Ну, *раз надоело*, — сказал Эдуард Иванович, — значит, *соображать* уже начал. А раз *соображать* уже начал, значит, со временем поумнеешь... [1; 359]

Ничего я не понимаю, — вдруг сказал Владик, — жил я, жил, не тужил — и вот тебе...

— В том-то и беда, что не тужил. А тебе надо тужить, обязательно надо...

— *Включаю мозговую систему на полную мощность*, — сказал Владик. — Думаю. Но — не понимаю... Есть! Я единственный мужчина в семье. Это раз. Я настоящий мужчина. Это два. Значит, я должен тужить?.. *В общем, буду жить и тужить на полную мощность* [1; 389—390].

Позитивные изменения в сознании и поведении героев повестей происходят под влиянием людей, занимающих активную жизненную позицию: это Аделаида, Лелишна, Виктор.

Леля Охлопкова — идеальный по своим нравственным качествам характер. Уже в заглавии повести она названа «доброй девочкой» и тем самым противопоставлена «злой девчонке» Сусанне Кольчиковой — пожалуй, самому негативному детскому образу в повести. Лелишна — человек активного добра, это «маленькая девочка с мужественным характером». Она сирота — ее родители умерли, Леля живет со старым немощным дедушкой. Она может изредка поплакать и погрустить, но чаще она готовит еду, стирает, убирает, лечит дедушку. По определению Владика Краснова, она «единственная женщина в семье и настоящая женщина». Отношение Лелишны к миру лучше всего демонстрируют песенки, которые она сочиняет и напеваает. Поводы для возникновения этих песенок различны: это колыбельная тигренку Чипу «Спи, тигренок мой прекрасный, / Баюшки-баю...», утренняя песенка во время приготовления завтрака «Будет каша кип-кип-кип, / Ее будет кушать Чип...», песенка о мальчишках «Вы все проказники, / Вы безобразники...», наконец, колыбельная дедушке «А в январе — январь, / В феврале — февраль, / В марте — тоже март, / В апреле — апрель...» и т. д. Песенки Лелишны не только эстетически отражают жизнь, но упорядочивают, гармонизируют ее. Вероятно, колыбельная действует на дедушку так благотворно, поскольку ее внешне незамысловатое перечисление календарных месяцев напоминает ему о непрерывности и незыблемости миропорядка, по-своему «заговаривает» хаос.

Именно Лелишне, и никому другому, Эдуард Иванович предлагает стать его ученицей. Добродетели Лели Охлопковой вознаграждаются. Подобно Золушке, едущей на бал, она отправляется на цирковое представление верхом на чудесной лошади Аризоне. Вместе со своими друзьями из цирковой труппы она одерживает победу над домоуправляющим Сурковым. Ее торжественный переезд на новую квартиру становится парадом-алле, в котором принимают участие все положительные персонажи повести. При этом веселятся и радуются даже неодушевленные предметы:

Веселое настроение людей передалось даже мебели.

Шифоньер пританцовывал.

Письменный стол приплясывал.

Стулья как бы кружились в вальсе.

Тарелки летали по воздуху от жонглера к жонглеру.

Сам грозный товарищ Сурков крикнул:

— Что тут происходит?

И мальчишки хором под музыку пропели:

— Лелишну перевозим! Лелишну перевозим! С дедушкой перевозим! С дедушкой перевозим! С пятого на первый!

И рот у грозного товарища Суркова опять раскрылся. И не мог товарищ Сурков никак его закрыть. И сказать ничего не мог — до того удивился. Не привык он, чтобы человеку оказывали так много внимания. Так с незакрытым ртом и ушел [1; 396—397].

В художественном пространстве Л.И.Давыдычева окружающий ребенка мир целостен, относительно стабилен и довольно устойчив, однако не лишен противоречий. Так, например, любящая Ивана бабушка не позволяет ему развиваться и, в сущности, не дает нормально жить; в семье Семеновых все, за исключением Ивана, — родители и бабушка — успешно учатся, хотя именно для Ивана учеба должна быть главным занятием; Сусанна Кольчикова воспитывает своих родителей и двух бабушек, в этой семье старшие подчиняются младшей, взрослые — ребенку. Противоречия такого рода благополучно разрешаются, всё становится на свои места.

Поддержанию порядка, естественного хода вещей в повестях Л.И.Давыдычева служат *милиционеры*. Немало конфликтов разрешается с их помощью. Так, милиционер Егорушкин спасает Ивана Семенова, застрявшего между ванной и стеной, и несет его, спящего, домой. Именно он помогает Ивану в решительный момент не опоздать в школу. Таков же в «Лелишне из третьего подъезда» «гроза жуликов и хулиганов» милиционер Горшков. Он арестовал вора-рецидивиста Сому. Он постоянно заботится о Голловешке и фактически устраивает его судьбу. Образы стражей порядка в повестях Л.И.Давыдычева несколько напоминают *образы военных* в произведениях А.Гайдара. Как отмечает М.А.Литовская, «военные у Гайдара лишены агрессивности, но при этом они внутренне героичны, готовы к совершению подвига. Они постоянно начеку, в ожидании нападения, и демонстрацией своей готовности к труду и обороне они призваны внести спокойствие в мир, полный тревоги» [3; 325]. Функция милиционеров в прозе Л.И.Давыдычева отчасти напоминает роль военных в мире Гайдара. В целом Л.И.Давыдычев разделяет установку А.Гайдара на восприятие жизни как выполнения воинского долга. Однако повести Л.И.Давыдычева 1960-х годов существенно отличаются от произведений А.Гайдара 1930-х годов. Если у Гайдара потенциальная опасность носит внешний характер — «большие и малые события основаны на идеологических и политических противоречиях» [3; 316], то у Давыдычева конфликты имеют внутреннюю, психологическую причину. Большая, чем в 1930-е годы стабильность и «прочность» окружающего мира позволяют Л.И.Давыдычеву привнести новые, неожиданные черты в образы милиционеров. Так, в заглавии повести автор называет Горшкова «*смешным милиционером*», анонсируя одно из существенных свойств героя. Дело в том, что Горшков не любит цирк, не понимает и не ценит его. Само участие такого персонажа в «цирковой» повести выглядит по меньшей мере необычным:

Вот вы чернильницу на моих глазах проглотили, ручку с железным перышком в ухо себе воткнули, из другого уха вытащили. А зачем? Кому и какая польза от этого? Цирк! — с презрением продолжал Горшков. — Обезьяна на гармошке играет. Что за наемк? Медведи на велосипедах гоняют! Что этим хотят сказать? Клоунов развели — живот заболит на них смотреть, а толку? Польза какая? Или один гражданин возьмет гражданку за ногу и давай в воздухе крутить! А она ему потом ногами на голову встанет! Это что, детям пример? Да? Зачем это, спрашиваю! К чему? Народ за это деньги платит. Уж лучше бы в кино сходили. Или в театр. Подросли бы культурно, умнее бы стали... Дело ваше несерьезное, для забавы. Народ жизнь строит, а вы через голову перекувырковываетесь, ручки в уши втыкаете, чернилки проглатываете [1; 208—209].

Как и другие герои повести, Горшков вынужден побеждать собственные недостатки — в данном случае неприязненное отношение к цирку. На время гастролей шапито Горшкова обязывают дежурить в цирке. Поневоле принимая участие в цирковом представлении, он показывает себя, по определению укротителя Эдуарда Ивановича, «прирожденным комиком». В финале повести он уже не может жить без цирка, почти ежедневно посещает его по доброй воле: «Тянет меня туда. Понял я, в чем дело. Отдыхать в цирк народ ходит. Сил набираться для завтрашнего трудового дня. Сидит зритель, смотрит на Эдуарда Ивановича и думает: силен, значит, человек! Вон, львов не боится, а я хулигана позавчера испугался. Тоже вроде бы воспитательная работа получается» [1; 410].

Исследователи неоднократно отмечали, что главные действующие лица произведений Давыдычева — *дети и старики*, так сказать, дети и деды. Представители среднего поколения отчуждены от тех и других. Родители редко присутствуют на страницах его книг, практически не принимают участия в действии. Скажем, в повести «Жизнь Ивана Семенова» образы родителей значительно менее колоритны, чем образ деда по прозвищу Голова Моя Персона. Когда же представитель среднего поколения становится персонажем повести, он нередко оказывается малосимпатичным: таков, например, домоуправляющий «грозный товарищ Сурков», не позволяющий Лелишне поменять квартиру, такова продавщица мороженого, «крокодил женского рода», мама Аделаиды.

Старики и дети во многом похожи друг на друга. Дедушка Лелишны во многом — ребенок. Он капризен, непрактичен, обидчив, добр, он может поплакать, как ребенок. Иногда дети и деды мечтают поменяться местами. Так, второклассник и второгодник Иван Семенов пишет заявление «вминистерство... хачю палучит пеньсию». Дети и деды несут ответственность друг за друга: Лелишна отказывается от чрезвычайно заманчивого предложения дрессировщика Эдуарда Ивановича стать его ученицей, потому что не может оставить дедушку; в том, что Сусанна Кольчикова выросла злой и вредной девчонкой, виноваты в том числе и бабушки — старшая и

младшая. По словам Л.И.Давыдычева, его книги предназначены для детей и взрослых, «для мальчишек и девчонок, которые хотят как можно скорее повзрослеть, и для взрослых, которые не забыли своего детства». Очевидно, что в этой установке выражается стремление объединить разные поколения. Процесс чтения книг должен способствовать пониманию взрослыми юных и старых — тех, кто равно нуждается в их внимании и заботе. Литературоведами также отмечалось, что активность позиции писателя — одна из отличительных особенностей прозы Л.И.Давыдычева [2]. Автор явно присутствует в тексте. Он выступает как резонер, воспитатель, умудренный опытом собеседник. Он рассуждает по поводу нравственного смысла всего происходящего, разъясняет, как нужно читать книги, и даже объясняет особенности своей манеры письма: «Если я буду вас учить уму-разуму, втолковывать вам, что дважды два — четыре, ничего из этого может и не получиться. Зевнете, отложите мою книжку в сторону и что-нибудь про шпионов читать будете (или бегать побежите).

Вот и я решил стать юмористическим писателем. А это значит: научился я быть веселым, как бы грустно мне ни было» [1; 271].

Л.И.Давыдычев создает целостный мир, в котором необычайное, чудесное не противоречит реальному, обыденному. Чудесное — органичная часть реального мира. Ко встрече с чудесным необходимо быть готовым, и тогда обыденное превратится в необыкновенное.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Давыдычев Л.И.* Жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника: Повести. М.: Пушкинская библиотека; АСТ; Астрель, 2005. — 412 с.
2. *Кайгородова В.Е.* Л.И.Давыдычев // Литература Урала: Очерки и портреты: Книга для учителя / Под ред. Е.К.Созиной, Н.Л.Лейдермана. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Изд-во Дома учителя, 1998. С. 552—564.
3. *Литовская М.А.* «Тревога» как главная героиня прозы А.Гайдара // Текст. Поэтика. Стиль: Сб. науч. ст. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 315—332.

«ПРОЩЕНИЕ ПЕРЕД ПРОЩАНИЕМ»:

авторская позиция в повести В.Г.Распутина «Живи и помни»



Эта давняя повесть В.Г.Распутина (1974) рассматривалась и в традиции русской военной прозы (зима 1945, бегство с войны, праздник победы в деревне, похороны, голодное сиротство), и как классическое произведение писателя-«деревенщика» (образ Настены, воплощающий идеально нравственный народный характер). Какие новые, созвучные современному читателю смыслы открываются в повести через тридцать с лишним лет, когда в принципе можно констатировать исчерпанность и той, и другой традиции, оставшихся в своей эпохе? Что проясняется, выходит на первый план в свете последующих произведений Распутина, в частности рассказов 90-х годов («Женский разговор» 1994, «Новая профессия» 1998)?

В «Женском разговоре» старая Наталья в долгую лунную ночь рассказывает вполне современной, взрослой на телевизионных передачах внучке свою «женскую» судьбу. Ее рассказ лишен стариковской назидательности: это самый настоящий ночной «женский разговор». Глубоко личные отношения мужа и жены предстают в ее словах откровенно, без ханжества, и одновременно высоко поэтично. Наталья не втолковывает внучке значение неизвестного ей и устаревшего по ее меркам слова «целомудрие»: содержание нравственного понятия непосредственно передается самой речью старой героини, в силу своего целомудрия вуалирующей откровенность метафорами и народно-поэтическим словом. Возвышенность ее языка свидетельствует о чистоте и возвышенности отношений двух людей, назначенных друг другу, чувств, не могущих стать предметом публичных обсуждений.

Алеша, герой «Новой профессии», играет на свадьбах странно необычную роль: в подходящий момент он должен произнести слова, способные вознести души брачующихся до высоты понимания подлинной любви. На свадьбе, описанной в тексте, Алеша рассказывает придуманную им притчу, в которой Господь, сокрушающийся о современном человечестве, произносит: «Жалко их. Если они не удержат возле себя любовь, у них ничего не останется. Это последнее». Мощная тема любви вышла на первый план в творчестве В.Г.Распутина в 90-е годы — вполне своевременно для социально ориентированного писателя-реалиста, каковым является Распутин: именно в 90-е общество перенесло любовные отношения в публичную

сферу, отказалось от традиционных религиозно-нравственных запретов и провозгласило идею свободной физической любви. Однако, разумеется, тема любви стала развиваться в творчестве Распутина значительно раньше, а ее неповторимость с самого начала определил выбор сферы отношений — муж и жена («Василий и Василиса» 1967).

Можно утверждать, что из пяти знаменитых повестей Распутина 70—80-х именно «Живи и помни» обретает сейчас особую новизну и актуальность темой любви — любви в ее идеальном воплощении, дарующей бесценное содержание даже той жизни, которая кажется и является преступной.

Сюжетно-композиционный уровень текста организуется четырьмя драматически представленными эпизодами встреч Настены и Андрея (главы 6—7, 10—11, 17—18 и 19). Эпизоды внутренне связаны между собой развитием отношений героев. Первый (Настена приезжает к Андрею в зимовье Андреевское из Карды) насыщен переживаниями радости от физической близости. Второй (Настена прибегает к нему по ветру в метель сказать о возможной беременности) показывает дальнейшее развитие отношений — уже в душевной сфере. Сами герои осознают парадоксальность того, что только сейчас, в самое неподходящее время, и после нескольких семейных лет, у них возникает настоящее общение. Андрей с недоумением признает, что раньше, до войны, они «только переговаривались, кому что надо, по пустякам, каждый день по пустякам»*. Теперь Настена стремится сделать каждую встречу незабываемой, чтобы «каждая из них вмещала в себя годы жизни и наполнялась особым смыслом, особой силой и лаской» (470). Теперь обоюдный сон убеждает героев в существовании между ними мистической связи. Особую роль в развитии любовных отношений играют воспоминания.

Во 2-й экспозиционной главе всезнающий повествователь описывает довоенную семейную жизнь Андрея и Настены, и у читателя складывается впечатление, что она не задалась. Однако воспоминания самих героев свидетельствуют об обратном: всезнанию повествователя оказывается недоступна именно сфера глубоко личных отношений героев, то есть в смысловой глубине намечается тема подлинной интимности всего, происходящего между мужем и женой и только им двоим известного. Более того, воспоминания героев становятся частью их нынешних отношений. Последовательность возникновения воспоминаний не случайна. Первое принадлежит Настене и относится к тому времени, когда Андрей привез ее в Атамановку. Получается, что история их отношений как будто проживается ими заново, только в ускоренном темпе (у них нет времени на долгую жизнь) и очищенная от суеты. Последнее воспоминание в тексте звучит

* *Распутин В.Г.* Уроки французского: Повести. Рассказ. М., 2005. С. 490. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в скобках; курсив — наш.

из уст Андрея: они косили в Ильин день, дело не спорилось, все вызывало досаду и вело к ссоре. И вдруг пошел легкий, «вроде как дымный или святой какой» (578) дождик. Они «бросили литовки и друг к дружке», как если бы косили здесь другие люди, «а мы только что встретились». Настена, «замороженная и вознесенная» воспоминанием, спрашивает: «А это мы сидим сейчас, Андрей? Или те, другие, которые косили?». Отвечая: «Это мы, мы, Настена. Сейчас это мы. Иначе я бы не вспомнил. Это мы», — повторами утверждаясь в мысли и проявляя свою взволнованность, Андрей имеет в виду приблизительно следующее. «Мы» — это освобожденные от суетного, косного, обретшие наконец и высокие чувства, и подлинное взаимопонимание, назначенные друг другу супруги. Таким образом, в трагическом настоящем времени повествования Настена и Андрей в течение четырех встреч проходят все стадии любовных отношений до самой высокой — подлинно гармонического союза, называемого формулой «ты для меня весь белый свет» (577). Читатель невольно соглашается с тем, что ребенок и должен быть дарован героям именно сейчас.

Поэзия чувств героев, будущий ребенок дают основание читателю в чем-то признать справедливость самооправданий героя, бежавшего с войны. Вообще, проблема осуждения/самоосуждения, оправдания/самооправдания — одна из трудных проблем повести. Андрей то оправдывает свое преступление, но в отчаянии осознает его как тяжчайший грех. Настена то винит мужа, то осуждает себя за эти обвинения. Михеич, отец Андрея, умолим в своем суде: «У нас в родове всякие бывали, но чтоб до такого дойти... От стервец так стервец» (592). Современный читатель, наделенный неустойчивыми нравственными представлениями, может даже «снисходительно» отнестись к преступлению героя, не считая дезертирство таким уж неискупимым грехом. Книжное заимствованное слово «дезертир» не обрело в русском языке того смыслового содержания, которое сохраняло бы народное понимание этого греха, поэтому Распутин не использует его в тексте повести. Единственное наименование поступка Андрея дано словом, извлеченным из народной речи, и помещается оно в контекст деревенских пересудов, которые могли бы относиться к родившемуся ребенку: «ходил-де в свою пору слух, что отец ему — *бегляк с войны*» (598).

Возможность оправдания или осуждения героя заложена в субъективной организации текста, позволяющей читателю непосредственно приобщиться к взглядам героев и их нравственной позиции. Распутин использует объективное повествование от 3-го лица, которое поочередно сближается со сферой сознания то Настены, то Андрея. Объективный повествователь проявляет всеведение, когда надо сообщить читателю необходимые факты. В целом же он играет роль тайного спутника героев и пересказчика всего, с ними происходящего; он принадлежит миру героев, но

обезличен и мировоззренчески никак не проявлен. Повествование, таким образом, отражает сознание исключительно и только самих героев — русских крестьян из глухой сибирской деревни, носителей народного язычески-христианского мировосприятия. Кратко обозначим составляющие его элементы, чтобы понять, какая позиция позволяет героев оправдывать, а какая — обвинять.

Идея прирожденной судьбы — важнейшая в системе идейных представлений героев. Герои верят в прирожденную судьбу, которая связывает их личное существование с родом (*родовой*) — предками и последующими поколениями, а также со всем человеческим коллективом. Эта древняя, восходящая к временам славянского язычества фаталистическая идея позволяет читателю уяснить, что миропредставление героев Распутина очень традиционно и включает в себе весьма архаический пласт верований и идей. Образ будущего ребенка играет в развитии сюжета столь важную роль именно потому, что прирожденная судьба мыслится ими в исполнении родового долга — продолжении *родовы*. Андрей, которому Настена говорит о возможной беременности (вторая встреча), в монологе сразу выстраивает этот идейный комплекс: «Вот она, *судьба*... Это она толкнула меня, она распорядилась <...> А я-то думал, я-то думал: на мне конец, все, последний, *загубил родову*. А он *станет жить*, он дальше ниточку потянет» (472). Свою беременность в том же разговоре так же осознает Настена. Грех погубить *родову*, с позиции Андрея, равновелик греху его предательства, поэтому в рождении ребенка он видит свое оправдание.

Однако взгляды Настены и Андрея на судьбу в каком-то весьма существенном моменте расходятся. Настена наделена у Распутина христианским сознанием и, помимо идеи прирожденной судьбы, разделяет христианское учение о божественном промысле, противостоящем индивидуалистическому волеизъявлению личности. В ее понимании Андрей своей волей разрушил установившийся порядок жизни и отделил ее от общей с народом судьбы (в эпизодах деревенских праздников она особенно остро ощущает свою отделенность, одиночество). Сознание Андрея находится на уровне дохристианских народных представлений: будучи суеверным, он осмысляет произошедшее как случайную злую долю, навязавшуюся ему не без участия могущественной нечистой силы. В поведении героев эти разные идейные воззрения проявляются следующим образом: Андрей склонен скорее винить судьбу или войну, оторвавшую его от мира родовы, в Настене же нарастает чувство собственной вины перед деревней, Андреем, а также ожидание неминуемого наказания. Таким образом, на уровне субъектной организации текста читателю открывается сложная мировоззренческая система, объединяющая не во всем сходные позиции героев, принадлежащих одному миру — русского традиционного крестьянства.

Но и сюжетно-композиционный уровень текста, а также пространственная модель, разнообразные элементы других уровней поэтики, в частности пейзажные фрагменты с символическими природными образами, уровень поэтических мотивов — все названное также подчинено миропредставлению героев и является его непосредственным зеркальным отражением.

Поэтика текста, по-видимому, подчиняется следующим художественным законам. Если Настена, разделяя веру русских крестьян в низшую демонологию, мистически воспринимает встречу с лохматым существом в бане в крещенские морозы как встречу с оборотнем, то герой действительно обретет черты оборотня в дальнейшем развитии сюжета. Если для мифологического сознания героев характерно восприятие пространства в архаических моделях, то художественное пространство повести и будет организовано древнейшими мифологическими оппозициями *правый — левый, свой мир* (деревня) — *чужой мир* (лес), которые герои наделяют нравственным смыслом *праведности — греховности*. Герой своей волей избежал прирожденной, общей с народом судьбы, вывернул ее — путь его *неправый*, поэтому он возвращается на *левый* берег Ангары. Оказываясь в *левом*, вывернутом пространстве, Андрей сам оборачивается в человека-волка, оборотня.

Надо заметить, что сюжет о *волке-оборотне*, несмотря на свою исключительную архаичность (представления о человеке-волке восходят к общеиндоевропейскому пласту мифологии), до сего времени популярен в традиционной народной культуре. Еще в 1970-е в близких Распутину местах по Ангаре, в его родной деревне Аталанке имели хождение былички, действие которых рассказчики относили к времени последней, Великой Отечественной, войны: оборотень в облике мужа-солдата приходит темной ночью в дом к ждущей семье, его все принимают за настоящего человека, и если не отрещиваются, то на следующий день вся семья или жена погибают*.

Художественный образ Андрея запечатлевает определяющие оборотня черты. Сказанное не отменяет психологической разработанности образа героя, подчиненной законам реалистической художественности. Поведение героя осуществляется одновременно в двух взаимопересекающихся планах: первый — план сложной душевной жизни (отношения с Настеной, страдания при встрече с отцом, боль от воспоминаний последнего боя). Вторым — все более проявляющееся в поведении Андрея нечеловеческое начало. В концентрированном виде звериное поведение героя описано в 15-й главе: в Андрее невероятно обостряются зрение, слух, он живет нача-

* Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В.П.Зиновьев. Новосибирск, 1987.

ми, спит днем, сам с собой играет то в преследователя, то в преследуемого; мир он воспринимает теперь только через ощущения острого голода или опасности, вызывающей желание прятать себя целиком или частями. Для читателя самое невероятное в поведении героя даже не столько искусное подражание вольчьему вою, сколько обретенная им какая-то природная сверхчувствительность, позволяющая ему слышать, «как поет на льду лунный свет» (538). Кульминационный в 15-й главе эпизод — жесточайшее убийство на глазах кричащей коровы теленка — убеждает читателя, что зло действительно завладело существом героя (что вовсе не отменяет его способности в то же самое время страдать, ждать Настену). Герой, природа которого пронизана злым началом, становится носителем смерти. По логике архаического мифологического сюжета он должен погубить жену. Поэтому трагический финал повести предопределен в самом начале.

По всей вероятности, художественная задача Распутина заключалась в том, чтобы непосредственно и в чистом виде (без вмешательства интерпретирующей обработки иным, «более развитым» сознанием) запечатлеть религиозный, сохраняющий мифологические черты, тип сознания русского крестьянина. Для этого сюжетно-образный мир повести моделируется так, чтобы стать своеобразным «слепок» с этого сознания. А движение сюжета от преступления героя к трагической и закономерной гибели героини воплощает твердые религиозно-нравственные убеждения русского крестьянства. Тогда в названии повести можно усматривать категорический нравственный императив, воздействующий на сознание читателя в виде предостережения или наставления жить по нравственному закону и помнить о том, что случилось с грешными Андреем и Настеной.

Однако возникает вопрос: зачем писатель, решая названную художественную задачу, развивает в повести поэтическую тему любви, по силе изображения способную снять обвинения с героя?

Вернемся к последнему воспоминанию Андрея про Ильин день и «святой» дождик. Оно возникает в эпизоде предпоследней встречи (18-я глава) героев и окружено смысловым пространством, насыщенным мотивами быстротечности времени («Я за эти четыре месяца здесь прожил все сорок годов» [574]), смерти любимого фронтового друга Коли Тихонова, кукушки, «наговаривающей» не героям, а деревьям и камням двести лет жизни. Именно в таком элегическом контексте Андрей, пережив в воспоминании минуту чистой любви с Настеной, с высоты обретенного душевного состояния обращается к Настене с репликой, что нужно помнить все: плохое и хорошее. Вслед за словами Андрея Настеной вдруг со всею силою завладевают воспоминания, в которых прожитая ею жизнь предстает «единственной и радостной» (579), и радостной она является именно в силу единственности и неповторимости всего, и плохого, и хорошего, что было

пережито. В другом фрагменте повествования подробно рассказывается о том, как Андрей хладнокровно устанавливает свои последние сроки (15 глава), и не страх смерти, несколько месяцев назад толкнувший его бежать с войны, а именно спокойное признание скорого конца дарует ему возможность прочувствовать абсолютную ценность самой жизни — «я есть» (537).

По замыслу автора названные и ряд других фрагментов повести формируют единое смысловое пространство, в котором определяющими будут словесные темы жизни и памяти. Тогда вполне логично предположить, что в названии повести может быть заключен и такой смысл: человек, тебе дана жизнь со всем, что есть в ней плохого и хорошего, с грехами, виной, и ты живи эту жизнь, ибо она бесценна, и помни все, что в ней было, ибо воспоминания о ней бесценны так же, как она сама, и возвышают твою душу. Это универсальное философское обобщение обнаруживает духовную позицию столь высокого порядка, что никакому иному субъекту сознания, кроме автора, принадлежать не может, тем более что оно выносится за рамки повествовательного мира и сокрыто в названии.

Более того, мудрая и всепримиряющая позиция автора, которую можно уловить в названии, предполагает и прощение героев. Христианская идеология развивает утешительную идею: нет такой вины, которая не простилась бы Господом. В фильме А.Тарковского «Андрей Рублев» (1966) эта надмирная христианская идея выражена в эпизоде набега, когда Андрей говорит Феофану Греку: «Человека я убил. Русского». А умерший Феофан, явившийся ему в видении, отвечает: «Бог-то простит. Только ты себе не прощай. Так и живи меж великим прощением и собственным терзанием».

В повести Распутина Андрей настойчиво повторяет в разговорах с Настенкой, во внутренних монологах слово «прощение» (в начале 7-й главы на одной странице повторяется трижды). Мольбами о прощении заканчивается последняя «перед прощанием» встреча его с Настенкой. Формула «прощение перед прощанием» также принадлежит Андрею. Другое дело, что второй раз она будет использована в речи повествователя: объединение речевых сфер разных субъектов сознания свидетельствует о важности идеи для самого автора. В рамках закрытого крестьянского мира повести для героев прощения нет, об этом шла речь выше. Однако состояние светлого покоя, в котором находится перед смертью Настена, поэтичное описание ее «легкого» ухода как будто удостоверяют, что ей прощение уже даровано. Устанавливающиеся именно после преступления Андрея идеальные любовные отношения героев также убеждают в том, что прощение будет даровано и Андрею.

Названные «вечные» смыслы повести, подразумевающие авторскую позицию, а также тема подлинно прекрасной любви и делают повесть «Живи и помни» современной.

Авторская позиция в рассказе Л.Петрушевской «Слова»
и этико-эстетические принципы ж. «Новый мир»
в конце 60-х гг.



Формирование индивидуальной художественной системы творческой личности, безусловно, несвободно от влияния эстетической среды, духовных авторитетов эпохи. Но, с другой стороны, большой художник, как правило, вступает в невольный конфликт с устоявшимися идеалами своего времени, как бы он ни чтит их, как бы ни благоговел перед ними.

Примером такого невольного конфликта могут служить отношения между признанным лидером, вождем прогрессивного искусства 60-х годов, главным редактором журнала «Новый мир» А.Т.Твардовским и Л.Петрушевской, молодым автором, написавшим в тот период всего несколько рассказов. Как пишет сама Л.Петрушевская, в ее жизни «Твардовский был тем “значительным лицом”, от которого действительно зависела дальнейшая судьба. (Я пользуюсь гоголевской формулой, но это от моего тогдашнего отчаяния — кто бы знал, как мы любили его, как читали! Каждую строчку на просвет... <...> Его “нет” могло означать, что я неправильно выбрала свою дорогу, иду не тем путем. <...> А дело было в том, что в конце 1968 года А.Т.Твардовский вынул из набора “Нового мира” мои первые рассказы. Инна Борисова, воспользовавшись тем, что А.Т. был в командировке, заслала их в печать, неизвестно на что надеясь. А.Т. вернулся и первым делом, разумеется, стал читать номер»*.

Эпизод этот интересен тем, что произведения молодого талантливой автора подверглись “прогрессивной” цензуре, были отвергнуты журналом, который занимал ведущие позиции в литературном процессе страны, да и всего мира, и уже открыл немало выдающихся писателей. Почему же еще одного открытия не произошло, вернее, оно затянулось на целых 20 лет? Какие черты творческой индивидуальности оказались несовместимы с “направлением” журнала? Попробуем ответить на этот вопрос, соотнеся некоторые постулаты новомирской эстетики с анализом авторской позиции в одном из отвергнутых рассказов.

Как пишет в своей монографии о Твардовском Т.А.Снигирева, «правда жизни, позиция автора, художественное достоинство литературы — те высо-

* Петрушевская Л. Девятый том. М.: Эксмо, 2003. С. 171.

кие ориентиры, которыми руководствовался “Новый мир” Твардовского при выработке стратегического поведения журнала, они определяли и его практическую деятельность, и повседневную тактику»*.

Сложно предположить, что вышеперечисленные критерии в общем смысле не совпали с художественными принципами текстов Л.Петрушевской. Чтобы понять, в чем же все-таки выразилось расхождение, обратимся прежде всего к комментариям А.Т.Твардовского, главного редактора «Нового мира», оставленным на полях рукописи Л.Петрушевской: «Твардовский зачеркивает “пьяным” и пишет на полях “выпившим”. Затем идет следующий пассаж: “но я считаю, что пьяный тоже человек”. На полях опять: “выпивший”. Затем он перестал править, видимо поняв всю безнадежность этого дела. В конце было написано его рукой: “Талантливо, но уж больно мрачно. Нельзя ли посветлей. — А.Т.”»**.

Итак, «правда жизни» подверглась определенной цензуре, не находящей в рассказах молодой писательницы, по выражению все того же Твардовского, «мужества жизнеутверждения». Не случаен в этом контексте диалог в редакции «Нового мира», произошедший после беседы Л.Петрушевской с А.Т.Твардовским: «Внизу, на первом этаже, в отделе прозы, меня ждали — Анна Самойловна Берзер, Инна Петровна Борисова и Лева Левицкий, сотрудник отдела поэзии.

— Ну что?

Я ответила:

— Он сказал все ему приносить, что напишу.

Смешливый Лева резюмировал:

— “Я сам буду вашим цензором”?»***

«Правда жизни» должна быть «посветлей». А в чем же заключаются расхождения между «Новым миром» и Л.Петрушевской по поводу позиции автора? Конкретно об авторской позиции в прозе Л.Петрушевской сохранилось следующее высказывание А.Т.Твардовского: «...Но меня не устраивает позиция, когда автор сливается с серостью, бездуховностью и как бы сам тоже оказывается посреди своих малоинтересных людей. Это, к сожалению, есть в Петрушевской. Бездуховность плюс секс»****. По мнению «главного» критика «Нового мира» В.Лакшина, «авторская позиция должна быть высокой, до которой еще надо дотянуться»*****. Главное же, на чем настаивают редактор и критик, — это «четкое различие голоса

* Снигирева Т.А. А.Т.Твардовский. Поэт и его эпоха. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. С. 240.

** Петрушевская Л. Указ. соч. С. 171.

*** Там же. С. 173.

**** Кондратович А. Новомирский дневник // Снигирева Т.А. Указ соч. С. 234.

***** Лакшин В. Писатель, читатель, критик. // Снигирева Т.А. Указ. соч. С. 237.

автора и голоса главного героя». За «неразличение» доставалось и В.Тендрякову, и Ф.Абрамову. Неразличение автора и героя стало одним из главных обвинений в адрес Л.Петрушевской. Позиция автора, поднявшегося над героем, по мнению ведущих критиков «Нового мира», должна быть обозначена в прямом слове.

«Бездуховность», «серость» плюс «секс». Таким образом, для эстетики «Нового мира» помимо внешних цензурных ограничений существовали собственные «табу», связанные, как мы увидим в дальнейшем, с выходом за пределы привычной философии слова и авторского мироотношения. «Серость» — эпитет, определяющий художественное достоинство, качество литературы, по мнению некоторых критиков «Нового мира», — «результат “мелкотемья”, забвения заветов классики писать “о сущем”»*. Проблема «сущего» в искусстве — камень преткновения между различными поколениями русских писателей, в том числе и между поколением шестидесятников и «отставшими» (метафорическое определение, данное своему поколению Вл.Маканиным, см. его повесть с одноименным названием), большая часть которых составила литературный процесс 80—90-х годов XX века. В чем же заключается «сущее» и каким образом может быть понята авторская позиция в рассказах Л.Петрушевской?

Не имея в данном случае возможности рассмотреть все произведения, отвергнутые «Новым миром» (среди них «Такая девочка», «Рассказчица», «История Клариссы»), мы остановимся лишь на рассказе «Слова», который подвергся личной правке главного редактора и которому может быть адресована большая часть обвинений А.Т.Твардовского.

Совершенно очевидно, что автор в данном рассказе проявляет себя не в прямом высказывании, а в выборе сюжетной ситуации, в принципе отбора жизненных явлений, постановке проблемы, которая находится в центре авторского внимания. Сюжетная ситуация — разговор с «пьяным», или, по слову Твардовского, «выпившим», свидетельствует на тот момент времени об авторской устремленности за пределы ставшего привычным общественного конфликта, в область обыденных, «серых» взаимоотношений между полами. Сам разговор о сущности события оказывается табуирован, жизненные явления, на которые обратил внимание автор, не просто из разряда «тьмы низких истин», — они не проговариваемы, заклеены формулой «бездуховность плюс секс». Речь здесь может идти о том, что автор разговаривает с читателем на языке тела, соотнося слово и тело как близкие категории, а не разводя их, как было принято в эстетике 60-х**.

* Снигирева Т.А. Указ соч. С. 240.

** Концепция женского письма как телесного, расшифровывающего язык женского тела, в те годы еще только формировалась в молодом феминистском литературоведении. Позже вопрос о соотношении философии и поэтики женского пись-

В рассказе «Слова» сознание рассказчицы, по воле автора, лишено способности сформулировать смысл события, но наделено правом подробного изложения, сквозь которое легко прочитывается табуированное значение. Итак, рассказчица излагает историю о том, как к ней в электричке подсаживаются двое подвыпивших мужчин и пытаются завязать знакомство. Девушка неожиданно отвечает одному из них, вступая в разговор, что само по себе неправильно с точки зрения «общества». Затем появляется третий мужчина, который также стремится к общению. Двое первых попутчиков закуривают прямо в вагоне, после чего разъяренные пассажиры требуют, чтобы мужчины немедленно вышли. Первые два попутчика исчезают, девушка вынуждена терпеть неприятного ей третьего мужчину до конца маршрута. Данный сюжет годился бы лишь для зарисовки, если бы рассказчица в ходе повествования не настаивала на неопределенном, смутном, но все же безусловном чувстве вины, которое у нее вызвали эти события. В чем же заключается вина рассказчицы и как в ее слове отражена авторская концепция?

Для того чтобы это понять, в слове героини-рассказчицы нужно выделить сюжет-диалог, который завязывается между нею и мужчинами, понять, какой смысл с самого начала вкладывают в «слово» различные субъекты сознания, обозначенные в речи героини.

Завязкой этого сюжета является встреча в электричке: «Первое, что я от него услышала, было, вот что девушка сидит одна и тут можно присесть. Их было двое...»*, — рассказчица воспроизводит события в прошедшем времени, но достаточно точно, подробно передает форму и смысл чужого слова, что свидетельствует об авторском желании проникнуть в этот смысл. Далее происходит вовлечение рассказчицы в диалог, которого лучше было бы избежать. Таким образом, сразу же оказывается нарушено бытовое правило, предписывающее девушкам ни в коем случае не знакомиться в транспорте. Сюжет с самого начала строится на ошибке — неправильной оценке ситуации героиней, которая слишком дорожит своим и чужим человеческим достоинством, чтобы не откликнуться на слово. Бесхитростное, искренне доброжелательное поведение героини провоцирует развитие сюжета подсознания, который героиня контролировать уже не может: «Моя подруга всегда ругает меня за то, что я отвечаю пьяным и

ма был подробно рассмотрен в трудах Л.Иригарэ, Э.Сиксу и др. См., напр.: Сиксу Э. Хохот Медузы // Гендерные исследования. 1999. № 3; Иригарэ Л. Пол, который не единичен // Гендерные исследования. 1999. № 3; Жеребкина И. «Прочти мое желание»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М., 2000.

* Петрушевская Л. Собр. соч.: В 5 т. Харьков; М., 1996. Т. 1. С. 68. Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

они втягивают меня в долгие разговоры. <...> Все идет мимо меня. Меня спрашивают, я отзываюсь автоматически. Мне становится стыдно...» (69). Далее примечательным оказывается тот факт, что «чужое», «мужское» сознание вначале испытывает шок, оказывается обескуражено «открытостью», а затем вступает в диалог по новым правилам, которые в смысловом, этическом плане, моделируют ситуацию как более интимную, не соответствующую разговору в электричке: «Они начинают долго объяснять, что вовсе не имели ничего плохого в мыслях о такой девушке, они выворачиваются наизнанку, чтобы объяснить и понять смысл вещей, который только что был ясен <...> И из-за этого они испытывают ужасное чувство вины, что начали разговор ни для чего, а им отозвались, и теперь нужно оправдываться, извиняться, объяснять, зачем этот разговор» (69).

Теперь становится ясно, что сам факт произнесения ответного слова приравнивается к весьма нескромному, легкомысленному поступку, последствия которого могут быть для девушки самыми неприятными. То, что героиня-рассказчица принимает за «легкое, дорожное, чистое знакомство», на самом деле в глазах окружающих, пока безгласных пассажиров (они проявят свою оценку в финале) выглядит как нечто вопиюще-нескромное. Слова здесь воспринимаются даже не как знак флирта, а как аналог телесного совокупления, именно из-за их излишней откровенности, направленности на быстрое духовное сближение: «Он мне рассказал, что у него была жена, которая умерла родами от инфаркта. <...> Я ему рассказывала о том, что моя дочка живет в очень далекой деревне на даче <...> что каждый раз, когда я ухожу пешком от своей дочки к трехчасовому автобусу <...> то я всегда очень живо себе представляю, что, когда я доберусь до города, начнется война и моя дочь осталась в деревне» (70—71).

Слово героини, как подчеркивает она сама, правдиво, а слово героя — ложно. И то, и другое в плане телесной стратегии оказывается значимым: «правдивое» слово героини демонстрирует открытость, незащищенность, готовность к диалогу, который здесь является для чужого сознания метафорой соития, так как «лживое» слово героя сознательно реализует стратегию проникновения, пытаясь поселить в душе женщины как объекта определенные чувства: «Он говорил мне, что к нему очень липнут двадцатилетние девчонки, но что все это не то, а здесь большую роль играет его двухкомнатная квартира. И никогда ни с кем из этих девушек он не чувствует себя, как с женой» (71). Значимой, помимо традиционно проговариваемых сюжетов в плане стратегии обольщения, является сама конструкция жестокого романа «Он говорил мне...». Героиня-рассказчица готова принять собеседника таким, каким он хочет казаться, не задумываясь о причинах и стратегии «вранья». «Простота» героини невольно провоциру-

ет окружающих на почти прямое проявление желания. Здесь, пожалуй, уже становится понятно, почему автор спрятался за рассказчицу. Он не имеет права на «наивную» позицию, тем более — на провокацию.

Так «слова» героини и героя у всех на глазах, или, что вернее, «на слух», симулируют сюжет обольщения, который становится все более и более откровенным: «И поэтому, когда ко мне на пустую скамейку... подсел еще один человек и сразу тоже начал разговаривать со мной, я ему тоже ответила. Но как я ни была разгорячена, я все-таки заметила, что он начал разговор со мной совершенно по-другому, чем тот, первый» (71).

Вторая ошибка девушки (слово в сторону нового собеседника) приводит к кульминации событийного сюжета: в дело вступает третий субъект сознания — толпа, которая до сих пор молчала и слушала, все больше и больше раздражаясь. Сидящие в вагоне люди находят нейтральный повод для крика и разгоняют, по терминологии поздней Петрушевской, «собачью свадьбу». Формальную причину для гнева пассажирам специально предоставляют два первых собеседника рассказчицы, которые неожиданно закуривают прямо в вагоне: «И тут началось что-то страшное. На них закричал прямо весь вагон, все, кто ехал в вагоне. Особенно кричали мужики. Причем видно было, что это только повод, предлог, что они уже давно хотели закричать» (71—72). Замена слова на жест у собеседников девушки происходит не случайно. Теперь уже они, как их собеседница в начале рассказа, нарушают правила пространства, уже напрямую, не словом, а жестом. Этот жест вкупе со словами девушки: «Ну, правда, может, не стоит курить?» — дает им право ретироваться, оставив ее наедине с «тупицей». Закурив, они уже выходят за пределы интимного пространства, что позволяет окружающим вмешаться в ситуацию.

«Слова» заканчиваются фразой героини: «Но у меня осталось чувство, как будто я нарушила какой-то закон, сделала что-то, чего делать нельзя» (72). В своей словесной стратегии рассказчица нарушает закон, по крайней мере, трижды: в первый раз, когда она «заговорила с незнакомцем» и невольно предоставила слову функции тела; во второй, когда подключила к диалогу еще одного собеседника, что на языке телесности расценивается однозначно; и в третий раз — когда позволила себе присоединиться к мнению окружающих относительно курения в вагоне, отделив тем самым себя от собеседников, как раньше отделила себя от толпы, заговорив с ними. Получается, что героиня не знает «правил поведения», основанных на «телесном» смысле слов, не вписана в общество с этой точки зрения. Ее позиция неведения помогает автору зафиксировать тайный сюжет, прячущийся за словами. Попытка же самого автора в порядке самоцензуры и из эстетических соображений спрятаться за героем ни к чему не приво-

дит: автора либо отождествляют с героем, либо упрекают в излишней сексуальности.

Безусловно, что для Твардовского в тексте Л.Петрушевской нарушены, прежде всего, законы эстетики, вне границ которых лежит и негласная мораль большинства, и язык тела. По сути, в данном произведении слово и есть тело, что, вероятно, интуитивно почувствовал и чему воспротивился А.Т.Твардовский. Дело даже не в том, что текст лишен общественной проблематики или не имеет связи с судьбой «простого человека», а в том, что все это в тексте наличествует, но говорится совершенно другим языком, а точнее, с другой позиции, что с непривычки пугает редактора-мужчину. И.Борисову и А.Берзер это, наоборот, привлекло до такой степени, что они самовольно «заслали» рассказы в набор, а потом многие годы хранили их на антресолях «в хорошей компании».

Проговорив с «бездуховным» автором более трех часов, А.Т.Твардовский остался все же при своем мнении, автор — при своем. Ключевые слова в воспоминаниях Л.Петрушевской о Твардовском — «нет» и «дорога»: «На самом деле оно, это слово [“нет”], означало совершенно другое — я думаю теперь, что оно означало “иди своей дорогой, я тебе не помощник”. То есть он мне сказал буквально: если я это напечатаю, мне нечем будет вас защищать»*. Сама эта фраза может свидетельствовать и об обоюдном понимании того, что вписаться в литературный процесс 60-х годов для Петрушевской как художника означало бы катастрофу. Вероятно, Твардовский в глубине души понимал, что не только новое искусство несет в себе определенные издержки, но и новомирская эстетика, в свою очередь, оказалась не готова понять и защитить принципы нового искусства. Благодарность и понимание позиции А.Т.Твардовского со стороны Л.Петрушевской, быть может, полнее всего выражены в восклицании: «Как много он сделал для меня, когда вынул из журнала мои вещи!»**.

* Петрушевская Л. Девятый том. С. 171.

** Там же. С. 180.

Л.С.Кислова

ФОРМУЛА ЖЕНСКОЙ СУДЬБЫ
В ДРАМАТУРГИИ Э.РАДЗИНСКОГО
(«Наш Декамерон», «Чуть-чуть о женщине»)



Сквозные герои драматургического цикла для актерского бенефиса Э.Радзинского («Приятная женщина с цветком и окнами на север», «Старая актриса на роль жены Достоевского», «Я стою у ресторана...»): *Актер* и *Актриса*, Он и Она — каждый раз проживают на сцене новую жизнь. Она является то любящей Аэлитой, то отчаявшейся Ниной, то мудрой Старой Актрисой, то преданной Анной Григорьевной Достоевской. В одноименной пьесе другого драматургического цикла Э.Радзинского «Наш Декамерон», который условно продолжает цикл пьес для актерского бенефиса, Она появляется в новой роли — роли трагической грешницы Марии, швыряющей из окна своей квартиры (как когда-то это сделала Аэлита) «маменькин цветок» — комнатную герань, символ веры в добро и справедливость, символ вечной и бескорыстной любви. Да и сама Аэлита, героиня «Приятной женщины...», поразительно похожа на доверчивую красавицу Марию Петрову, мать главной героини пьесы «Наш Декамерон», коллекционирующую портреты киноактеров и заботливо выгуливающую комнатную герань.

В драме «Наш Декамерон» («О том, как на чужой стороне поставили пьесу Ионеско с участием нашей девушки»), созданной по жестоким законам «черной драматургии», рассказывается о темных сторонах безрадостной жизни одинокой провинциальной школьницы Марии, сделавшей фантастическую криминальную карьеру. Сумасшедшая фанатка Аллы Пугачевой покидает «подмостки» валютных ресторанов и оказывается в водовороте политических интриг далекого государства Сент-Мартирс (название острова и страны вымышленное). Реальна и одновременно нереальна страшная история, рассказанная злодейкой «поневоле» Марией на Страшном суде. Вообще реальное и ирреальное в драме Э.Радзинского переплетены и объединены в единое, непрерывное целое. Жизнь Марии завершается жестоко и бесславно, а художественный вымысел в финале приобретает характер безумных фантазий героини. Вручение премий Альбертам и покушение на жизнь королевы Элизабет воспринимаются как события из другой — абсурдистской — пьесы. Временные рамки в драме размыты, а комедийность, доведенная до абсурда, представлена в сочета-

нии с очевидной трагедийностью, что способствует созданию многоуровневой системы смыслов.

Особенностью драматургической поэтики Э.Радзинского является смысловая насыщенность категорий художественного времени и пространства. Повышенная концентрация смысловых значений хронотопа в пьесе позволяет беспристрастно отмечать мельчайшие подробности уродливых проявлений отечественной действительности, которые демонстрируются в ней с диссонирующей натуралистичностью. Пьеса Ионеско «Стулья» поставлена «на чужой стороне», абсурд жизни превращается в сценический абсурд, и это не вызывает потрясений у зрителей. Однако Мария — свидетель череды трагедий общества, и ее личная локальная трагедия — часть бесконечной социальной драмы. Историческая эпоха не просто некая сценическая декорация, а явление чрезвычайно значимое для Э.Радзинского, поскольку именно в реальном историческом времени следует искать истоки событий, происшедших с героями его пьесы. Жизнь грешницы Марии напоминает зловещую игру, и хотя героиня пытается противостоять привычной морали общества, она сама — порождение этой морали, и, в отличие от Нерона и Сократа, героев драматургического цикла «Театр времен...», живущих словно вне конкретного времени, Мария рождена своей эпохой, она дитя времени беспредела. История ее в пьесе «Наш Декамерон» достаточно типична, и трагикомический экскурс в прошлое создает многоплановую соотнесенность времен.

Театр каждого времени располагает своими собственными актерами, а следовательно, в зависимости от исторического периода, о котором рассказывает Мария, выстраивается цепочка типичных героев своего времени, среди которых нет ни одной привлекательной личности. На Страшном суде появляются карикатурные герои 50-х: Николаи Ивановы и Марии Петровы; яркие представители криминальной среды 70-х: хитрый Красавчик, безвольный «папенькин сынок» Алик Муштусян, страшный Химик, «всемогущий» восточный человек Якубджан Хамруканович, никогда не ошибающийся Феликс, опустившийся «поэт» Петя. Возникают предприимчивые «новые люди», активные герои 80-х, ведущие усталую страну к расцветенному контрабандными долларами будущему: прагматичный «драйвер» Гоша, безумная Алекс, эксцентричная Тата, беззащитная Дрына-Победа, коварный «финик» Фрэди, кроткий негр Миша.

Героиня Э.Радзинского бросает вызов безраздельному смирению, составляющему смысл жизни ее доброй и наивной матери: «Ничего, я покажу вам всем маменькин цветок!»*. Предательство — ее единственное ору-

* Радзинский Э. Наш Декамерон // Современная драматургия. 1989. № 1. С. 88. В дальнейшем текст цит. по данному изд. с указанием страниц в скобках.

жие в борьбе с несправедливостью. Рожденная во лжи, Мария сама лжет повсеместно и виртуозно, относясь ко лжи трепетно, как к священнодействию. Объявив войну мировому злу, Мария творит зло сама, и ее собственный мир — это мир насилия: «...Я из этого мира. Там все как война: хорошего нет, плохого нет... и ада тоже — нет. А есть только победа!» (99). Однако героиня тяготится грядущим адом, ее финальный монолог, обращенный к Спасителю, переполнен ужасом перед ожидающим ее будущим: «...Ну если ты такой многолюбивый — пришел и сказал бы: “Я есть!” Неужели совершали бы мы все это? А то годил... Все ждал... пока сами! Неужели сердце твое не разорвалось от наших злодейств?!» (111).

Сцены, воссоздающие земной путь Марии, судьба которой во многом предрешена ее рождением, в финале сменяются иной картиной: на фоне декораций из пьесы Э.Ионеско возникают персонажи знаменитого «театра парадокса», и спектакль с участием «нашей девушки» продолжается:

*Появляется еще один Господин в белом...
Он очень осторожно поднимает ее.
И, ласково обняв, уводит ее в глубь сцены — во тьму...
То ли это — Врач в сумасшедшем доме,
то ли это — Ангел на Страшном суде... (111).*

Итак, временной виток завершается, «черная» бытовая драма, блистательная «комедия нравов», высокая философская трагедия возвращаются к границам «театра остановившихся часов».

Мария, безусловно, трагический персонаж, и трагизм ее выражается в абсолютной незащищенности перед жестокостью мира. Все попытки Марии наказать человечество — результат огромной трагической вины, которая постоянно живет в ней: «...Ну что, девочка? Ты похоронена во мне. Я хожу как кладбище» (86). Вопрос о том, кто же такая Мария: сумасшедшая святая, сочинившая свою невероятную историю, или жестокая прагматичная хищница и раскаявшаяся грешница, в действительности прожившая ее, — остается открытым. Но кем бы она ни была, Мария — жертва своего времени, актриса трагического и бессмертного «театра времен». Таким образом, драма Э.Радзинского «Наш Декамерон» («О том, как на чужой стороне поставили пьесу Ионеско с участием нашей девушки») логически продолжает цикл пьес «Театр времен...», хотя категория «времена», внутренне трансформируясь, приобретает в ней качественно иное значение.

История жизни провинциальной школьницы Марии, рассказанная ею самой на Страшном суде, складывается из эпизодов, основу каждого из которых составляет жестокий акт насилия. Сама Мария, смотрящая на мир сквозь призму трагической вины и оценивающая свою жизнь как нескончаемые военные действия, оказывается заложницей собственной философии

фии, и насилие в ее жизни порождает насилие. Став жертвой сексуальной агрессии в тринадцать лет, Мария начинает ненавидеть весь мир, из жертвы превращаясь в палача: «...И тогда все это случилось. Я как раз перед этим мерялась у двери. Зарубки на нашей двери... Первая зарубка — я малыш, и последняя... я уезжаю из дома. Их разделяют всего два локтя, не больше, — а ведь это все моя жизнь. В тринадцать лет это все случилось» (86). Но возмездие не приносит успокоения и, преодолев «овраг» — первую ступень к новой жизни — и безжалостно задавив в себе «маменькин цветок», Мария решительно устремляется к иным свершениям. Ее продолжают рассматривать как сексуальный объект (студент-самбист, художник, режиссер, проводник, сутенер Феликс, «поэт» Петя, восточный человек Якубджан Хамруканович), но героиню это уже не смущает. Насилие становится единственно возможной формой общения Марии с окружающим миром, состоящим в основном из врагов. Героиня живет словно по инерции, не чувствуя вкуса жизни, ее убежищем является собственная убогая Вселенная, в которой нет любви, но есть ненависть. И потому третий период жизни Марии, новый этап восхождения к прекрасным заоблачным вершинам, наполнен абсолютным цинизмом:

...И началась моя новая жизнь. (*Прощально машет Пустому Стулу, где сидит невидимая нам тринадцатилетняя девочка.*) Уходи, уходи, дурища. И цветочек мамин захвати. (*Главному Стулу.*) Теперь мне было уже двадцать пять. Ну хорошо, пусть — тридцать. Я была клево одета (привет от Алекс), умела вести «конверсэйшн» (...Алекс), пила и не пьянела (привет от Пети и восточных важных людей)... Вот так за месяц, что прожила у Алекс, я прекрасно подготовилась к выходу в международные сферы. И в конце месяца, когда я обокрала ее и смоталась, — честное слово, я была ей очень благодарна (102).

Мария Иванова — собирательный образ среднестатистической девушки, изначально лишенной права выбора. В мире патриархальных культурных традиций, где женщина лишена индивидуальности и возможности максимально реализовать себя, а призвана служить совершенно конкретным целям, ее имя никого не волнует. Именование героини Э.Радзинского свидетельствует о ее усредненности и одновременно избранности (трагическая грешница). Мария — девочка с «улицы», та, «кого нет», порождение и жертва жестокой системы, выбирающая в качестве жизненного ориентира месть, — образ трагический и карикатурный одновременно. Рассказ ее о тихой жизни в голландском городке Хуэнвэнбрюкене в качестве супруги «финика» Фрэди, об ограблениях парижских ювелирных магазинов в компании бандита Марьяновича, о королевских буднях на острове Сент-Мартирс напоминает бесславный финал страшной сказки. Но эта другая ее жизнь незначительно отличается от прежней: Мария вновь играет роль одушевленного предмета и вновь выполняет функции сексуального объекта.

И потому кровавый финал выглядит логическим продолжением выбранного ею пути. Традиционный военный переворот в государстве Сент-Мартирс (к чему на маленьком тропическом острове все привыкли) обрывает жизнь королевы Элизабет (в прошлом провинциальной школьницы Марии Ивановой из города Гусь-Железный), когда-то начавшуюся в страшном овраге за ботаническим садом.

Мария прожила, не испытав счастья взаимной любви и узнав лишь радость отмщения, поскольку истинное ее рождение произошло в знаменитом овраге. Героиня драмы «Наш Декамерон» появилась на свет в мире, где к женщине относятся как к объекту потребления, навязывая ей при этом постоянный комплекс вины. А сам факт рождения Марии, связанный с получением ее матерью, красавицей Марией Петровой, вождельной золотой медали, только подтверждает это традиционное потребительское отношение к женщине. (Мария Петрова, мать-героиня, воспринимается даже собственным мужем как машина для деторождения.) Героиня пьесы «Наш Декамерон», усвоившая с раннего детства, что она лишь объект потребления, вынуждена выбрать соответствующую профессию. Она панически боится повторить судьбу своей матери, и торговля собой становится для нее единственным способом самореализации. Продавая себя, Мария испытывает своеобразную гордость, поскольку она обретает наконец определенную власть над другими людьми. Находящаяся в эпицентре «военных действий» («Там все как война»), она научается искусству выживания и окончательно расстается с «маменькиным цветком». О том, что она не обладает элементарными правами человека, героиня узнает, еще живя в городе Гусь-Железный (трагедия, происшедшая в овраге, эпизод со студентом, история с Химиком, предательство Красавчика), и потому ее борьба за королевский трон в государстве Сент-Мартирс — лишь наивное стремление компенсировать возможные потери и воплотить свои детские мечты (каждая девочка мечтает стать принцессой). Героиня Э.Радзинского убеждена, что, только получив трон, можно перестать быть вечным объектом потребления: «...Исходя из своего опыта, я разработала два главных правила управления: хвали громко, а ругай тихо. И еще: чаще меняй этих мужиков, иначе на голову сядут. Повторяю: я была хорошей королевой, потому что была хорошей девкой...» (110). Мария мечтает о короне, когда-то принадлежавшей Марии Антуанетте (что само по себе является страшным предзнаменованием), но героиня Э.Радзинского не суеверна, и ее не смущает трагический финал французской королевы.

В пьесе Э.Радзинского «Наш Декамерон» присутствует тот комплекс мотивов, который, собственно, и определяет основу поэтики произведения. В драме художественно объективирован мотив безумия. Безумие

Марии —закономерный итог ее бессмысленного существования. Эпизоды из жизни королевы Элизабет — это тоже, возможно, плод ее воспаленного воображения, но страшный овраг — безусловная реальность. Мотив безумия в пьесе Э.Радзинского тесно связан с мотивом смерти и мотивом игры.

Особый тип сюжета в драме Э.Радзинского создается за счет воспроизведения ряда стандартных сюжетных коллизий и изменения их первоначального смысла. По мысли Э.Ионеско, «театр абсурда» демонстрирует «...само экзистенциальное существование человека в его полноте, целостности, в его глубоком трагизме, его судьбу, то есть сознание абсурдности мира»*. Построенное как интертекстуальная игра с текстом пьесы Э.Ионеско «Стулья», произведение Э.Радзинского объединяет абсолютный абсурд действительной жизни героини с художественным вымыслом «театра абсурда». Таким образом, сюжет драмы «Наш Декамерон», сознательной пародии на известную текстовую ситуацию, основывается на двойном кодировании.

Трагическая вина Марии заключается в том, что она принимает как должное навязанную ей обществом и, безусловно, не устраивающую ее роль жертвы. Но героиня выбирает не открытое сопротивление, а тихую партизанскую войну, безжалостно наказывая тех, кто, по ее мнению, этого заслуживает. В пьесе «Наш Декамерон» отсутствует традиционный для драматургии Э.Радзинского классический поединок между женщиной и женщиной, *Актером и Актрисой*. Героиня состоит в оппозиции не к одному герою, а к целому миру мужчин. Однако она борется со следствием, а не с причиной, и потому сражение ни при каких условиях не может завершиться ее победой.

Героиня пьесы «Чуть-чуть о женщине» Ирина по-своему добивается независимости. Она стремится расстаться со старыми привычками, корыстными партнерами и начать новую жизнь, что при ощущении собственной несвободы некоторым образом напоминает отчаянный побег от действительности. Ирина бежит от воспоминаний о своем неудачном браке, от мужчины, отношения с которым для нее мучительны, от Пассажира — ее «виртуального» возлюбленного. Она не пытается бороться, а выбирает другую линию поведения, однако ее выбор — своего рода бег с препятствиями. Художественное пространство пьесы Э.Радзинского организовано как лабиринт, из которого героиня ищет выход. Действие разворачивается в купе поезда, в квартире Ирины, в кабинете ее начальника, на ули-

* Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда // Ионеско Э. Собр. соч. / Пер. с франц. СПб., 1999. С. 588.

це, в машине Старшей Коллеги, в усадьбе Тютчева, в ресторане, на вокзале, в квартире Актрисы, на которую похожа героиня. Ирина мечется в поисках невнятной идеи о новых отношениях и постоянно проигрывает в споре себе самой, возвращаясь к людям, от которых так старается отказаться:

Я не хочу с ним видаться. Но он позвонит, а я иду... Или вот сейчас, мне не хотелось с ней разговаривать. Мне отвратительно, когда она называет меня «старой калошей». Мне не хочется устраивать девичник. Но я это сделаю. Это все оттого, что я не так живу. Раньше я была свободной и дерзкой, я начинала. От меня никто не ждал свершений, радость дебютантки. Теперь от меня ждут. Страх ответственности. Я уже не думаю о работе. Я думаю только о том, что обо мне скажут в связи с этой работой. Я не свободна...*

Лабиринт, в котором оказалась героиня Э.Радзинского, — ее собственная жизнь. Ирина живет, бессознательно подчиняясь обстоятельствам и сложившимся стереотипам: она встречается с нелюбимым (по сути чужим) человеком, общается с подругой, которую презирает, с коллегами, которым не доверяет. Ирина надеется освободиться от навязанных стереотипов, предпочитая командировки тихим домашним вечерам. Ее интенсивное общение с окружающими обусловлено нежеланием оставаться в одиночестве. Покой и гармония привлекают и в то же время отталкивают героиню Э.Радзинского:

Женщина по-настоящему становится женщиной, наверное, когда она вдруг ощущает жажду покоя. Точнее... жажду нормальной женской жизни, то есть семьи, детей... Многие так... рожают детей, имеют семью, лишь бы иметь все это — все равно от кого. Моя беда в том, что я не могу так. Я не могу *смириться*... (302).

Социальная драма Ирины постепенно превращается в драму экзистенциальную. Героиня придерживается определенного кодекса, свода правил, соответствующих ее социальному статусу (она ученый-океанолог с мировым именем), уподобляя собственную жизнь четко отработанному ритуалу: служебный роман, подруга-соперница, коллега-завистница, командировка-бегство, работа-спасение. Но отлаженный механизм дает сбой — и происходит удивительная встреча с Пассажиром — человеком из иной реальности. Эта встреча символизирует потерянное или незамеченное счастье и способствует пробуждению давно забытых чувств.

Героиня стремится освободиться от бесконечных условностей и наконец покинуть проклятый лабиринт, поскольку формат, в котором она существует, отныне представляется ей узким и ограниченным. Она осознает, что предназначена для другой жизни, и ей необходимо изменить существующий порядок вещей: «...Я все переменю. Я клянусь! Все переменю» (249).

* Радзинский Э. Чуть-чуть о женщине // Радзинский Э. Начало театрального романа. М., 2004. С. 249. В дальнейшем ссылки на данное изд. с указанием страниц в скобках.

Именно смутное предчувствие иной судьбы сближает двух героинь (Ирину и Марию), каждая из которых начинает новый виток жизни, пытаясь прервать тягостную связь с прошлым. Мария расстается с «маменькиным цветком» и выходит на тропу войны, а Ирина идет на звук волшебной флейты за человеком, пообещавшим осуществить ее мечты и вывести из лабиринта:

ОНА. ...Куда мы идем?

КЛОУН (*не оборачиваясь*). И шепчите, как в детстве, перед сном <...> что все исполнится завтра.

ОНА. Какое высокое небо, и голос дальней птицы... Куда мы идем?

КЛОУН. Зеленая трава... Все зелено. Исполнится, что шепчется, что шепчется — исполнится... Вы не шепчете... Шепчите, ну, шепчите! (*Играет на дудочке, а она идет за ним и шепчет свою молитву.*) (308)

Обязательным элементом пространственной организации в драматургии Э.Радзинского является железная дорога: чаще всего персонажи встречаются друг с другом в купе поезда («Приятная женщина с цветком и окнами на север», «Наш Декамерон», «Чуть-чуть о женщине» и др.).

Эти встречи фатальны, они кардинально влияют на дальнейшую жизнь героев. В пьесе «Приятная женщина с цветком и окнами на север» Аэлита оказывается попутчицей криминального авторитета Василия Скамейкина, знакомство с которым становится для нее знаковым. Героиня драмы «Наш Декамерон» свои эксперименты в новом образе начинает в поезде по пути из Гусь-Железного в Москву. Это путешествие и явилось для нее стартом, началом другой жизненной истории:

Глажу, проводник у вагона расхаживает и мне подмигивает. Ни фига, начинаю новую жизнь — без денег доедем! С этой минуты — деньги, деньги, деньги! И проводнику скромно... подмигиваю. Он тут же берет меня бесплатно в свое купе. Ну как поезд трогается, ухожу сразу в туалет — и всю косметику смываю. И когда он увидел мое лицо... «А чего — мне пятнадцать, дяденька!» Ну его и след простыл. Одна в его купе до Москвы ехала (96).

Ирина («Чуть-чуть о женщине») встречает в купейном вагоне Пассажира — человека, ретранслирующего ее собственные мысли, представления о мире и ощущающего ее душевную боль:

Вот в мире существуют беды, огорчения, обиды и т. д. И вот все эти «неприятности» можно представить в виде одной равнодействующей — в виде одного длинного лезвия, направленного острием против нас. Люди нормальные обычно к нему боком стоят, чтобы обойти свои беды, не напороться. А вот она... та, которую любишь, к этому лезвию всем телом стоит. Глупая и нелепая. Во всяком случае, так тебе всегда кажется. Потому что, когда человека любишь, кажется, что он не такой, как все, что он совсем беспомощный, что ему все время грозит опасность... (240).

Пассажир произносит все то, в чем Ирина не решалась признаться даже себе, и в результате она воспринимает его как свое другое «Я», как человека, чувствующего ее на глубинном, внутреннем уровне. Очарован-

ная Пассажиrom, она начинает верить, что он наконец поможет ей обрести себя, однако неосознанно боится утратить привычную картину мира.

Путешествие по железной дороге — движение в ограниченном и в то же время безграничном пространстве, в котором герои свободны, не привязаны ни к конкретной географической точке, ни к определенному часовому поясу. Они существуют словно в иллюзорном мире, где прошлое и будущее не имеют власти и абсолютно не значимо истинное лицо, поскольку есть возможность выбрать любой образ.

Ирина и Мария одиноки, даже отчуждены от окружающего мира, обе по-своему бунтуют против потребительского отношения к себе, обе достаточно успешны (хотя и каждая — в своей области), но та и другая страдают синдромом «непрожитой жизни», мечтают о светлом будущем и совершенно не дорожат настоящим. Ни премии Альбертам, учрежденные Марией, ни премия Нордстона, лауреатом которой становится Ирина, не являются эквивалентами успеха и залогом счастливой жизни для каждой из них. Героини демонстрируют окружающим маски, шаблоны, стереотипы определенного и общепринятого поведения и, лишь оставаясь в одиночестве, позволяют себе обнаружить истинные чувства. Таким образом, мотив отчуждения в пьесах Э.Радзинского сопрягается с мотивом игры.

Марии когда-то не удалось поступить в театральное училище, но лицедейство становится основой ее жизненной стратегии, и она, вовлекая в орбиту своей игры все новых участников, перестает отличать вымышленных игроков от реальных. Главное в ее жизни представление под названием «Маменькин цветок» завершается нескончаемым кровавым хороводом его участников.

Актерские амбиции Марии, так и не попавшей на профессиональную сцену, и вынужденная игра Ирины, внешне похожей на знаменитую актрису, не что иное, как защитная реакция, попытка прожить жизнь другого человека. Добрая и отзывчивая по своей природе, Мария становится прагматичной и безжалостной, а холодная, жесткая Ирина выбирает несвойственный ей стиль поведения и безуспешно пытается научиться прощать: «...Я не умею с людьми. Я их часто обижаю. А потом я переживаю, но уже поздно... Я не умею прощать, я не умею не замечать. Я невеселая» (305).

Игровое поведение персонажей драматургии Э.Радзинского обуславливает концептуально доминантную роль мотива игры в пьесах «Наш Декамерон» и «Чуть-чуть о женщине», а герои этих пьес Он и Она (*Актер и Актриса*), вновь перевоплощаясь, существуют в «предлагаемых обстоятельствах» и экспериментируют с судьбой.

АРХЕТИП И ОБРАЗ САДА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Т.ТОЛСТОЙ



Культурологическая и литературоведческая «поэзия садов» привлекает внимание исследователей. Согласно Д.С.Лихачеву, «сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой»*. В саду природа превращается в некий интерьер, который хорош не только сам по себе, но и как средство «выражения некой философии, эстетических представлений о мире» (там же). Сад — это микромир в его идеальном выражении, подобие Вселенной, ее букварь. Вместе с тем сад — аналог Библии и своего рода текст.

Изображение сада как символа рая имеет давнюю мифологическую и литературную традицию. Представляет научный интерес архетипическая образность сада в малой прозе Т.Толстой.

Писательница использует традиционную для русской литературы мифопоэтику сада. Наиболее полно представлен в ее рассказах архетип ветхозаветного Эдема и связанный с ним миф о грехопадении. Художественная реализация этой традиции в творчестве Т.Толстой включает и множество иных культурных смыслов. Архетипический топос Эдемского сада расширяется за счет теологических, мифологических, культурологических и фольклорных ассоциаций.

Сад как пространство, отовсюду отгороженное, умиротворенное, украшенное, укрытое, обжитое и дружественное, мы видим в рассказе «На золотом крыльце сидели...», где четыре дачи стояли без оград и только пятая — дяди Паши — с оградой. Хронологически сюжет рассказа разделен на три части: первое лето на даче, посещение дома дяди Паши, окончание излагаемой истории. Это соответствует принятой трехобразной разработке рая в христианской традиции: рай как сад, рай как город и рай как небеса. Т.Толстая своеобразно обыгрывает эти образы.

В первой части рассказа вводится библейская аллюзия архетипа сада, осложненная предметной образностью. С одной стороны, ветхозаветная реминисценция («Вначале был сад. Детство было садом»**), безграничность пространства («Без конца и края, без границ и заборов» [там же]), в которых мы видим целую архаичную модель мира с одухотворенным и

* Лихачев Д.С. Поэзия садов. М., 1998. С. 11.

** Толстая Т.Н. Река Оккервиль. М., 2002. С. 29. В дальнейшем цит. по данному изд. с указанием страницы в скобках.

разнородным пространством, заполненным конкретными вещами. С другой стороны, пространство сада географически расчленено. В связи с этим возникает архетип Эдема, рая-сада, пространства, отгороженного от непространства, а также образ центра мира, заключенного в данном локусе. Там, с точки зрения теологии, — невинное начало пути человеческого.

В библейской традиции присутствует сад-оазис, орошаемый проточной водой и резко отличный от бесплотных земель вокруг, как бы миниатюрный мир со своим особым воздухом, — в противоположность тьме внешней, лежащему за стенами хаосу. Т.Толстая в сниженной, травестийной манере коннотирует данные аспекты. Роль ограды играют «колодец с жабами», «белые розы и грибы», «комариный малинник», «черничник» (29). За этой границей — тьма и хаос, данные в образе городской зимы. Присутствует и вода, но это непроточное озеро. Воздух напоен «жасмином» (32), «сиренью», «георгинами» (35).

Заметим, что Т.Толстая описывает земной рай-сад как заведомо материальный, дающий представление о том, какой должна быть земля, не постигнутая проклятием за грехопадение. В богословии Эдем связан с идеей освящения телесности, материальности; стремление же героинь рассказа увидеть голого человека ведет к «неосознанной потере невинности», к «введению ребенка в мир морали, со всей присущей ему сложностью»*. После этого своеобразного грехопадения (а также инцидента с куриным яйцом) возникает и традиционный образ херувима с огненным мечом, стоящего у врат Эдема, — загадочный желтый пес, унесший с собой «дрожащий живой огонечек» (37). Эту же роль играет сюжетный ход, заключающийся в тщательном огораживании Вероникой дома дяди Паши.

Рай как город представлен домом дяди Паши, где мы видим и мотив целующих или утешающих плодов («вишневое варенье» [34]), где льется необычайный свет и слышатся веселые голоса. Использован также мотив круглых и квадратных святых городов: у Вероники круглые тяжелые ноги, кровать в доме дяди Паши «о четырех стеклянных ногах» (31), его дом — «черный бревенчатый сруб» (30).

В финале рассказа рай-город трансформируется в образ рая-неба. Смерть дяди Паши проводит границу между дольным и горным миром, данную в образе «звездной лестницы в черную высь» (37).

Т.Толстая вписывает сад и в культурологическую традицию. Сад рассказа «На золотом крыльце сидели...» отмечен следующими ассоциациями с семантикой садов эпохи романтизма: в нем нагая, повседневная природа, наличие спокойных вод, музыки и благоухания. Идея счастья там не-

* Гоццило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург, 2000. С. 17.

отделима от идеи смерти. У Т.Толстой это проявляется не только в череде «многочисленных смертей»*, но и в образе «столетней сосны» (30).

Сад в рассказе связан с воспоминанием об умерших людях. Он не противопоставлен природе, поэтому огорожен не реально, а метафорически. Мотив зыбкости человеческой жизни, существования, пространства и времени представлен озером. В качестве своеобразной выдумки-однодневки, традиционной для садов эпохи Романтизма, предстают как дом дяди Паши, данный в восприятии героинь-девочек, так и само человеческое бытие. Скрытость дома дяди Паши и Вероники («сруб выбирался боком из-под сырого навеса кленов и лиственниц» [30]) — характерная черта садов голландского Барокко, в которых широко использовались закрытые виды и скрытые от глаз гуляющих дворцы хозяев. Вместе с тем наличие вблизи дома красивых и душистых цветов, запущенность и утилитарность («душные заросли персидской сирени» [30], клубника, огурцы и петрушка) роднят сад авторства Т.Толстой и русские усадебные сады.

Сад в данном рассказе не только Эдемский, но и Гефсиманский. В нем происходит предательство не столько дяди Паши, сколько детской чистоты (в противовес или, наоборот, в подтверждение первородного греха) и непорочности восприятия мира. Наконец, топос сада в рассказе «На золотом крыльце сидели...» подчеркивает дихотомию: сад — лес, добро — зло. Следует добавить и ассоциативную связь сада Толстой с садами Гесперид и садами жар-птицы.

Сад как объект топоса, сюжета и идейной структуры возникает и в других рассказах Т.Толстой, расширяющих семантику образа. Наиболее объемно он представлен в рассказе «Свидание с птицей».

Подчеркнем, что здесь присутствуют два сада — Пети и Тамилы. Сад, окружающий дачу главного героя рассказа, дан в традиционной архетипике. Вновь заявлена антитеза *сад — лес*, усиленная образом птицы Сирина, «птицы смерти» (70). В отличие от рассказа «На золотом крыльце сидели...», здесь сад героя претерпевает ряд значительных изменений в соответствии с этапами взросления и крушения детских иллюзий Пети. Сначала это рай, «где дорожка, где влажные заросли, дождевая бочка» (63). Пронесшийся над ним вздох умирающего дня задает алгоритм дальнейшего развития образа. Впоследствии образ сада-рая практически не возникает. Петя уже гуляет с мамой «над озером», «хотя большая седая дама в сливочном платье» еще не позволяет разрушить определенную сказочность детского мировосприятия (69). В финале же сад Пети окончательно уступает место «мертвому озеру, мертвому лесу» (76).

* Там же. С. 19.

Сад Тамилы несколько отличается от сада ее соседей. Первоначально его замещает традиционный фольклорный образ «стеклянной голубой горы с неприступными стенами» (64), своеобразная модель мира со своим центром, мифологической локализацией, светлыми и темными силами. Сад Тамилы, «с забором, цветочной лужайкой и солнечными часами» (66), ассоциируется не только с мифопоэтикой, сказочностью, карнавальностью, но и с детскостью.

На даче Тамилы разрешено все: «есть хлеб с вареньем немывтыми руками, сутулиться, грызть ногти, ходить ботинками... прямо по клумбам» (71). Все разумное, скучное, привычное — все остается по ту сторону заросшей цветущим кустарником ограды. Подобное отсутствие моральных и культурных запретов было доступно только первым людям в Эдеме. Сад «лохматой приятельницы» (73) также расширяет архетипику образа за счет мечтаний Пети о жизни с Тамилей в комнате с китайскими розами. Это желание разрушает сказочный образ, ибо «в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают, как Ангелы Божии на небесах» (Мф; 22, 30). В связи с этим в финале дача Тамилы, как и дом Пети, окружена уже не садом, а мертвым сырым лесом. Смерти бабушки Пети предшествует картина осеннего сада: ночью — гроза, утро — серое, грустное; за окном — поникшие под дождем цветы; запахи осени.

Таким образом, вектор развития образа сада в рассказе «Свидание с птицей» приводит нас к пониманию идейного наполнения его как истории инициации. Сад здесь сопутствует «переходу маленького героя Пети во взрослое состояние»*.

В садовое пространство вписан и образ Женечки, героини рассказа «Самая любимая». Это рассказ-ретроспекция о давно умершей учительнице словесности. Женечка «собиралась жить вечно... Ей и в голову не приходило, что можно перестать жить» (138). Метафора и образ сада служат здесь раскрытию идеи ценности внутреннего существования человека и осмыслению хода космологического времени.

Проходящая через ряд рассказов Т.Толстой мысль о хронологической цикличности и дискретности времени заявлена в первых же строчках «Самой любимой»: «За городом... сады меняют цветы за цветами» (137). Сад как метафора жизни, причем уходящей, еще не раз возникает на страницах рассказа: Женечка, как стареющий сад, как «ноябрьская яблоня» (156), «юность ее прошелестела и ушла» (149). С окончанием дачного сезона связано большое описание августовского вечера в саду, где сырость, тьма, тревога.

* Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. С. 23.

Однако еще большее значение приобретает образ сада в обрисовке характера героини. Изначально заявлена ее детскость: прибыв на дачу, Женечка восхищается ароматами сада; да и воспоминания повествователя о своей учительнице связаны с такой картиной: «она идет прихрамывая по садовой дорожке» (138). В садовом контексте раскрывается тема памяти: «Женечка ловила нас на крыльце и в саду, возбужденно совала уже тысячу раз виденные фотографии» (159). А вот сама Женечка в столовой за обедом. На ее столе (символическая деталь): «зеленый лист салата и две травинки» (*там же*). В этом видна не только своеобразная невесомость, бесплотность героини, но и ассоциация с ангелом или птичкой божьей. В то же время дачный сад, где проводит лето Женечка, имеет не только эстетическую, но и утилитарную функцию (Женечка выращивает укроп), что роднит его со средневековыми монастырскими садами и пейзажными садами XVIII века.

Весьма символично неискоренимое стремление героини к занятиям садоводством. Бесстрашно сражалась она с зарослями крапивы, «беспокойство вечного сеятеля гнало ее в сад» (153), под ее руками он возродился, благоухал, «вздымались сотни цветов» (*там же*). Даже в Финляндии (куда Женечка писала на открытках с букетами) она не бросила это занятие. Там именно и расцвели под ее руками «розы, красные розы, капризничавшие много лет подряд» (159). Главное ее сожаление в том, что зимой, по причине снега, ничего расти не может. Но весной цветы зацветут вновь.

Истинный смысл садового подвижничества Женечки становится ясным из истории ее «коротенькой, кривенькой, убогой любви» (150). Швейный техникум, в котором она преподавала еще до войны, прозябал «где-то на окраине города среди яблонь и огородов» (150). Подобная топография неизменно ассоциируется с избитой цитатой Н.А. Некрасова: « Сейте разумное, доброе, вечное, / Сейте! Спасибо вам скажет сердечное / Русский народ...»⁶.

Иронически обыгрывая эту цитату, Т. Толстая подробно рассказывает об упорных попытках героини «изо дня в день вбивать в головы неблагодарных, насмешливых ленивцев русскую грамоту, расчищать джунгли дремучего, упорного, изворотливого невежества, укоренять на расчищенных участках стройные, ветвистые грамматические деревья, шелестящие мохнатыми суффиксами причастий, обламывать сухие сучки, прививать цветущие ветви и подбирать осыпавшиеся зеленые паданцы» (153). Вся ее жизнь — это жизнь неутомимого сеятеля цветов и знаний. И в Финляндии она «с упорством сумасшедшего садовника поливала, окапывала и лелеяла но-

* Некрасов Н.А. Избранное. Ярославль, 1968. С. 75.

вое юное деревце» (160). Т.Толстая иронически обыгрывает утопическую попытку Женечки создать искусственный рай.

Резко приближает развязку «некая тетя Ника», лежащая в гробу, «обложенная православными кружевцами и северными финскими букетиками» (162). Т.Толстая вновь иронизирует. Ника — победа. Но чего над чем? Дважды возникает в рассказе картина заглохшей, мертвой дачи после смерти Женечки. Ее сад зарос иван-чаем, одичалой сиренью, густой травой, крапивой и соснами и стал реминисценцией известной сказки о спящей красавице.

Нравственно-культурное наполнение образ сада получает в рассказе «Чистый лист». Метафора сада-души, сада-мира, открывающая рассказ («...запертые в его [Игнатьева] груди, ворочались сады, моря, города, хозяином их был Игнатьев, с ним они родились, с ним были обречены раствориться в небытии» [163]), оттеняет духовный кризис главного героя, раздавленного житейскими проблемами. Глубина его депрессии представлена образом срубленных садов: «Тоска положила голову ему на грудь, на срубленные сады» (165—166). И постоянное желание помочь больному сыну, избавить его от болезни, мучений и страданий тоже дано в рамках традиционной фольклорной образности — фруктовый сад.

Случайный разговор Игнатьева с приятелем привел героя к осознанию причины своей бесконечной тоски и жизненных неурядиц. Ею стала совесть. Данный сюжетный ход переводит образ сада в культурно-этический контекст. Почти страницу занимает описание городского сада с разговаривающими деревьями, который видит Игнатьев из окна клиники, куда он пришел на операцию по удалению совести. Этот парк с по-детски шалящими деревьями наводит героя на размышления о недолговечности лета, о близости старости, разорения и гибели. Перспектива смерти и усиления тоски придает Игнатьеву уверенность в правильности принятого решения. И уже не только тоска, но и мораль, культура, общечеловеческие ценности (семья, ребенок) предстают в образе «ветви, еще цветущей, но уже неотвратимо гибнущей» (178). Эту ветвь Игнатьев предлагает бросить в очищающий его душу от нравственных норм огонь.

Проводимая операция также связана с садовой образностью (метафора «сердца-сада»). Последние колышущиеся в душе Игнатьева сомнения вызывают картину недолговечного цветущего сада: «Мое бедное сердце, еще шелестят твои яблоневые сады. Еще пчелы, жужжа, копаются в розовых цветах, отягощенных густой пылью» (180). Однако после хирургического вмешательства герой «вдохнул пронзительный, сладкий запах небытия» (182). Даже в глазах доктора ему чудятся «черные, опаленные ветви» (там же).

В рассказе «Вышел месяц из тумана» образ сада сопутствует центральному мотиву несбывшихся ожиданий. Богатая, развившаяся еще в детстве фантазия рождает у Наташи желание изучать «запах ночного сада» (146). Однако и манера преподавания, которой пользуется героиня, и ее способ общения с миром заглушают эту изначально присущую Наташе поэтичность. А заглушенный, сырой, запущенный сад на даче, снятой Коноваловым, словно выносит героине приговор, подчеркивая ее отчуждение от реальности, безучастность и абсолютную пассивность.

Хотя Наташа — учительница, причем географии и, надо полагать, биологии, она, в отличие от Женечки, совершенно не заботится о дачном саду, который гложет, как гложет ее душа. Запущенный сад дачи Коновалова ассоциируется и с вечностью женского одиночества Наташи: ее умершие родители сидят на садовой скамейке.

Излюбленный Т.Толстой образ дачного сада представлен и в рассказе «Пламень небесный», где он символизирует гостеприимство и дачную благодать.

В рассказе «Петерс» роль сада двояка. Во-первых, это обычные пейзажные зарисовки, причем даже не сада, а городского парка: «Вечерело, август дул прохладой из жестких кустов, сеял красную пыль последних лучей на черную зелень, на дорожки парка» (223). Во-вторых, он является развернутой метафорой легкости, бесшабашности, разгульного, свободно-го лета и самого гула живой жизни: «Лето вольно шаталось по садам — садилось на скамейки, болтало босыми ногами в пыли, вызывало Петерса на нагретые улицы, на теплые мостовые» (234).

Даже история любви Петерса дана в садовом контексте: «Статуи и сады, мосты и решетки, чугунные лошади — все сливалось в кольцо, сплетая для возлюбленной гремящий зимний венок» (225). Пейзажность и парадность петербургских садов свидетельствует о некой искусственности чувства героя, а образ зимнего сада — о холодности Фаины к своему поклоннику.

«Политико-культуролого-саркастическое повествование» под названием «Сюжет» воскрешает известную цитату: Пушкин бьет палкой мальчишку-хулигана Ленина, ассоциирующегося у него с Дантесом, «за вертоград моей сестры» (256). В этой цитации заметен не только сарказм автора, но и символика сада как всего прекрасного, всего ушедшего, чему уже нельзя помочь. Больного, умирающего Ленина «держали целый день в саду» (262). Эта деталь, пусть и неявно, связывает фигуру вождя пролетариата с образами героев рассказов Т.Толстой о детях (больной стал беспомощным, как ребенок), но вместо «рая детского житья» данный сад становится для Ленина пленом. (Кстати, образ вертограда как символа поэзии присутствует в рассказе «Лимпопо».)

Упоминается «красота Господнего сада», «Эдема» (270) на фреске неизвестного византийского мастера в Мавзолее Галлы Пладиции (рассказ «Смотри на обороте»). Эта картина вызывает размышления автора-рассказчика об истинной и ложной красоте, вере и духовном зрении. Средством едкого сарказма служит клумба с портретом Ильича, любовно выложенным каким-то темно-зеленым псевдокапустоидом (рассказ «Неудобные лица»).

Евангельская цитата в рассказе «Туристы и паломники» вновь вызывает архетип Гефсиманского сада. Восхитительным садом окружена здесь и гробница Господня. «Сюда не доносятся звуки города, здесь благоухание, цветы, чистые дорожки» (390). Это протестантская Голгофа, «райский сад» (*там же*).

Отсутствие исторической памяти, связи поколений, тщетные поиски смысла жизни, всеобщее одиночество — вот идейное наполнение рассказа «Сомнамбула в тумане». Его раскрытие невозможно без садовой образности. «Глухой удар яблока в облетевшем саду» (415) — это требование памяти, просьба вспомнить о прошлом. Данное требование Денисов стремится удовлетворить путем несколько неуклюжих попыток увековечения памяти неизвестного ему Макова.

С семейством Маковых (кстати, мак символизирует забвение) он знакомится на их даче и с удивлением обнаруживает их полное безразличие к памяти о своем погибшем сыне, «просто герое» (418). «Конечно, напрасно было бы ожидать, что дом и сад убраны траурными флагами, и что ходят на цыпочках, и что черная от горя мать лежит пластом на постели и не сводит глаз с сыновьего ледоруба, и что время от времени то один, то другая выхватывают скомканный платок, чтобы вцепиться в него зубами и удушенно зарыдать, — но все-таки чего-то печального он ждал» (423). В дачном саду Маковых Денисов встречает обычную семейную идиллию с младенцем, игрой в волейбол, вечерним чаем, гамаком, помидорами и даже «безвредной собакой» (423). Букет бархатцев, принесенный Денисовым как траурный, они воспринимают как поздравительный. Макова гордится своим садом и ведет Денисова по нему, как экскурсовод, играя одновременно и роль змея-искусителя («подбивает» гостя «достать» им шкаф «Сильвию»).

Всеобщую отчужденность, разорванность межличностных контактов иллюстрирует опять же картина сада санатория «Сказка», куда Денисов пришел в поисках шкафа. Лунный свет окрашивает этот сад в серебряный цвет, и герою кажется, будто «все снега со всех гор осыпались на сад, на тишину, на немую тропинку» (433).

Частотность образа сада в произведениях малой прозы Т.Толстой свидетельствует о его важности в системе поэтики писательницы. Его функции многообразны.

Помимо достаточно редкого у Т.Толстой использования сада в качестве обычной пейзажной зарисовки, мы выделяем архетипическую и собственно авторскую образность сада, осложненную общекультурными и фольклорными элементами. В рассказах о детях топос сада соответствует традиционному мифологическому и теологическому пространству Эдема, архаичной модели мира, а также организует нравственную оценку изображаемых событий. Картина изменяющегося сада сопутствует инициации героя-ребенка. Архетипика сада представлена и как рай-Эдем, и как рай-город, и как Рай-небеса.

В неменьшей степени развернуто функционирование собственно авторской садовой образности. Во многих рассказах сад служит раскрытию идеи произведения, характера героев, а также отправной точкой для дальнейшего развития сюжета. Архаизм «вертоград» можно оценить не только как средство иронии, но и как символ всего безвозвратно ушедшего.

Чрезвычайно велика метафорическая и символическая наполненность образа сада: уходящая жизнь, душа, быстротечность времени, несбывшиеся ожидания, поэтическое восприятие мира, загробный мир, гостеприимство, уют, культура, мораль, бесшабашность, гул жизни, мещанское благополучие. Запущенный сад символизирует умерших людей, женское (и — шире — человеческое) одиночество, забвение. Наконец, сад в рассказах Т.Толстой связан с концептом памяти.

Э.В.Лариева

КОНЦЕПТ СЕМЕЙНОГО ДОМА В АВТОРСКОМ СОЗНАНИИ Л.УЛИЦКОЙ (на материале романа «Медея и ее дети»)



Литература эпохи постмодерна, расцвет которой в России пришелся на конец 1980-х — 90-е гг., ознаменовалась чередой «смертей»: автора, субъекта, Бога, истины, стиля, истории... Онтологический кризис привел к десакрализации духовных приоритетов, разрушению аксиологических координат. Именно постмодернизм «довел авангардный скепсис по отношению ко всему массиву человеческих ценностей до абсолюта — до полного безразличия и неразличения высокого и низкого, священного и профанного, современного и древнего, комического и трагического»¹.

Однако среди авторов этой сложной литературной ситуации, эстетизирующих «грязь, ужас, абсурд жизни»², можно найти имена тех, кто, не избегая острых проблем современности, творит с оглядкой на вековые традиции. Для Л.Улицкой, текстам которой, по мнению некоторых литературоведов³, присущи приметы эстетики постмодернизма, единственно верным остается взгляд на мир с точки зрения идеала, духовной вертикали. «Светлым пятном» ее авторского сознания, «контролирующим цель, сверхзадачу творчества и основные контуры художественной концепции произведения»⁴, является образ семейного дома.

Функционирование исследуемого образа в романе «Медея и ее дети» (1996) во многом определяется мифопоэтическими традициями⁵. Мифологема дома входит в число фундаментальных архетипических образов и обладает емким содержанием. Дом символизирует «освоенное, покоренное, одомашненное пространство, где человек находится в безопасности»⁶. Кроме того, он воплощает «идею интимного, личного пространства, обиталища человеческого “Я”»⁷. В народной культуре устройство дома как микрокосма воспроизводит структуру мироздания и структуру семьи⁸. Следовательно, дом являет собой одну из важнейших общечеловеческих ценностей и связан с представлениями о личностном начале, о семье, о духовном наследии предшествующих поколений.

Смысловое многообразие этого понятия всецело реализуется в образе дома Медеи, который заключает в себе идею семейного единства, а также идею рода как непрерывности семейных связей во времени и пространстве. Пребывание в таком доме дает герою — как ребенку, так и взрослому — ощущение устойчивости мира как бытия, укрытости в лоне семьи, чувство единения с людьми.

Дом Медеи имеет определенную пространственную организацию: в нем можно выявить несколько локусов, за которыми закреплен тот или иной род человеческой деятельности, а также семейных отношений. Это детская — собственное пространство детей; летняя кухня — «женское» пространство, а также центр семейного общения; комната Медеи — запретная территория для всех обитателей дома. В семье существуют домашние традиции, знаменующие собой единство семьи, вовлеченность всех домочадцев в семейную координату, а также автономность и сингулярность семейного мира: обычай не ходить за водой после захода солнца, кормить детей за отдельным столом, традиция «семейных морских экспедиций»⁹ и др. Налицо определяющий признак счастливого семейного дома — домашний порядок, уклад «как наличие внутренних принципов организации мира», «первичного культурного Космоса», «образца мироустройства»¹⁰.

Наряду с этим образ Медеиного дома в романе вбирает в себя и другие семиотически значимые элементы, градируясь из дома-семьи в дом-род как символ единения и исторической протяженности семьи во времени¹¹. С первых же страниц романа Л. Улицкая связывает эти понятия воедино: «**Родом** она была из Феодосии, вернее, из огромного, некогда строительного **дома** в греческой колонии» (7). Более того — образуется неразрывная триада, единое смысловое поле, элементы которого взаимообусловлены и взаимообъясняемы: дом—род—Медея. Дом Медеи становится тем «центром семьи»¹² (семьи в самом широком смысле слова, ибо Медея — бездетная вдова), который по заранее составленному графику «притягивает все это разноплеменное множество — из Литвы, из Грузии, из Сибири и Средней Азии» (42). Дом диктует свои правила поведения в нем, изначально заведенные Медеей в продолжение семейных традиций, а ныне воспринимающиеся всеми приезжающими родственниками как проявление воли дома. Медея же становится своего рода медиумом дома, материализованной его душой: даже подарки гостей она «принимала <...> не от своего имени, а от имени дома» (15). Надеясь архетипическими чертами прародителя (приобщенность к исконной мудрости, обладание особым даром, признанная всеми ее исключительность, табу на вход в ее комнату), именно Медея является хранителем родовой памяти. С одной стороны, это память рода в «чистом» виде — удержание в памяти имен всех живых и усопших родственников. С другой,— в сундучке Медеи хранятся семейные реликвии, образующие материальную базу семейной памяти. Свечи, пряди волос, фотографии, письма, разложенные по годам, всевозможные документы составляют семейный архив, который «связывает поколения и свидетельствует о глубине семейной памяти»¹³.

В контексте идеи рода, связанной с образом дома Медеи, значимым оказывается сопряжение образа Медеи с архетипом дерева («<...> эта безотлучная жизнь <...> придала в конце концов Медее прочность дерева» [165]) и пространственное расположение дома на «Пупке», «в центре Земли» (60). Мифологема центра, символическая структура которого продублирована в архетипе дерева (наряду с семантически прозрачной аллюзией генеалогического дерева), наполнена сакральным смыслом. Центр одновременно является и «вершиной космической горы <...> точкой, где начиналось творение, в том числе человека», и «местом, где встречаются Небо и Земля», «переходом из одного мира в другой», и «раем»¹⁴. Обретение центра приравнивается к «посвящению, инициации», является «переходом от мирского к сакральному, от эфемерного и иллюзорного к реальности и вечности, от смерти к жизни, от человека к божеству»¹⁵. Дом Медеи, синтезируя семиотическое наполнение обеих мифологем, символизи-

рует незабываемость и незабвенность традиций, укорененность рода Синопли, проекцию его на вечность. Более того, сакральное пространство дома Медеи, «обладающее абсолютной реальностью», является одновременно той «осью разворота», относительно которой «развертывается» пространство семьи вовне¹⁶. Возникнув стараниями Медеи в Крыму, семья Синопли разрастается, постоянно образует новые «ветви»: «ташкентскую, тбилисскую, вильнюсскую, сибирскую» (248), итальянскую, корейскую, — формируя «такую большую семью, что всех ее членов даже не знаешь в лицо» (253).

Вместе с этим сакральное значение центра экстраполируется и на внутреннюю атмосферу дома — полную мирозерцательного покоя, смысла, естественных отношений между людьми. Не случайно именно у Медеи приезжающие родственники чувствуют себя «дома» (22), а соседи-постояльцы удивляются укладу жизни, царящему в доме Медеи: «Господи, какие же нормальные человеческие отношения» (70).

Органично вписаны в бытие Медеино дома детство и дети. Дети, детский смех являются главным его атрибутом: «К середине сезона теплее Медеино жилье <...> обилием детей <...> напоминало дом ее детства», «в доме негде было повернуться. Все звенело от детских голосов» (42). Поэтому летний съезд родственников именуется также «детским сезоном» (69). Отношение к детям опирается на традиции народной педагогики, о чем свидетельствует обычай кормить детей за отдельным столом, сохранение как семейной реликвии прядей волос от первого пострига — одного из важнейших обрядов «очеловечивания ребенка»¹⁷. Проекция традиций дома Медеи Синопли относительно детей на патриархальные устои еще раз — на новом уровне — акцентирует идею рода, ибо определяющим для народной педагогики является осознание того, что «ребенок осуществляет связь поколений, поддерживает непрерывность семьи, рода»¹⁸. Каждый ребенок, приезжающий в дом Медеи, оказывается «вписан» в его историю, а соответственно, и в историю рода. Семиотически значимым в этом плане местом становится дверная коробка, иссеченная зарубками — отметками роста детей. Кроме того, именно здесь дети получают «ни с чем не сравнимые уроки жизни на земле» (62), исподволь перенимают принятые в семье правила поведения, ценностные ориентиры, становятся носителями и продолжателями традиций, связующим звеном поколений.

Идея «чужого» пространства, угрожающего «безопасности и целостности семьи», являющегося «источником Хаоса в романе», связана не с московским домом детства Марии, как утверждает Т.Г.Прохорова¹⁹, а с образом Бутонова и моделью «бездомья». Поскольку семейный дом, выступающий мерилем человека и мира, в авторском сознании Л.Улицкой соотно-

сится прежде всего с понятиями семьи и рода, то другой полюс бинарной оппозиции образует модель отсутствия дома и, соответственно, безродности. Идея разрыва семейных связей, отсутствия родовой памяти осмысливается автором как «расчеловечивание, порча, вырождение»²⁰, проявление «демонического начала в самом человеке»²¹. Таким образом, универсальная модель космогонического мифа, заключенная в образе дома Медеи²², «отражается наоборот», инверсируется в образе бездомья Бутонова. Эта модель оказывается тождественной «нижнему» миру, символизируя утрату бытийных ориентиров. Прочитываемая на уровне контекста через взаимодействие определенного набора деталей, бесовская тема и знаки нечистой силы входят в содержание и поэтику романа, являясь знаками авторской позиции.

Детство Бутонова знаменует собой начальный этап «ситуации опускания в небытие», для которой, по мнению В.Н.Топорова, характерна «пустота, одиночество, выпадение из пространства человеческого общения»²³. Пространство героя — как внешнее (место обитания), так и внутреннее (пространство души) — отмечено автором отсутствием реалий, практически лишено наполнения (вещественного, пейзажного, аксиологического), и потому приобретает статус пустого. Существование героя проходит не в доме — культурном пространстве семьи, а в открытом, разомкнутом пространстве «стоптанной пригородной земли» Расторгуева (84). Вместе с периферийным расположением дома на окраине города это актуализирует символику «пустыря», «пустоши», искони считавшихся опасными местами обитания нечистой силы. Дом, наделяясь единственной характеристикой — «ветхостью» (84), что связано с семантикой смерти, близости к небытию, также промаркирован пограничностью как свойством «нечистого» пространства. Не имеет дом и аксиологического наполнения: в сознании героя он не сопряжен с понятиями семьи, семейных традиций, духовного родства. Отсутствие связей с семейным домом закреплено автором метафорой отречения Бутонова от дома — превращение его в мишень жестокой и беспощадной игры: «<...> он брал другой нож, кухонный, и выбирал другую цель. Старый материнский дом, и без того ветхий, был весь в шрамах от его мальчишеских упражнений» (84—85). Семейный дом как гарант преемственности поколений, воспитания ребенка в семейных традициях практически «изымается» из детства Бутонова, заменяется идеей беспамятства. Отца герой «не помнил» (84), о матери, единственном члене семьи, появляющемся на страницах романа, даны крайне скудные сведения.

Пустота внешнего пространства редуцируется мотивом внутренней пустоты героя. Выраженный ключевыми метафорами кино, метания ножа, он символизирует эфемерность, беспочвенность, иллюзорность су-

ществования героя и его внутреннего мира. Жизнь Бутонова с детства превращается в череду игр, метание от одного занятия к другому: гимнастика, цирковое училище, стрельба, медицина. «Пустым человеком», чувствуя его бессущность, называют Бутонова Маша и Ника (153, 189). Пустота становится знаком бездушия, нравственно несориентированного сознания, неспособности распознавать добро и зло, проявляя тем самым потустороннюю сущность героя.

В заключительных главах романа дом Бутонова, кроме ветхости и пространственного расположения на окраине, приобретает дополнительные черты inferнального хронотопа. Внутреннее устройство дома характеризует «полуразрушение», «ремонтное разорение» (216), мрак и холод: «дом тепла не держал» (230). В русской демонологии одним из временных обиталищ нечисти на земле являются разрушенные «заброшенные дома», место пребывания бесов представлено как «абсолютно темное и холодное»²⁴. Не случайно в Крыму Бутонов приходит к Маше ночью — время активизации нечистой силы, проникает к ней в дом через окно, выступающее «границей с потусторонним миром», «нерегламентированным входом» «нечистых духов, смерти»²⁵.

Детали портрета, внешнего облика героя в контексте бесовской темы имеют дополнительную смысловую нагрузку. «Длинные волосы, по-женски схваченные резинкой» (41), невидимое «под козырьком бейсбольной кепки» лицо (63), отсутствие портрета соотносятся с внешним видом демонических существ: лохматостью как одним из видов «телесных аномалий», «избыточности»²⁶ какой-либо части тела, отсутствием статического облика, способностью являться в образе «женоподобного юноши с густыми, всклокоченными волосами»²⁷. Зооморфная символика, характерная для демонологической темы, проявляется в неоднократном именовании Бутонова «зверюгой» (63), «роскошным зверем» (98).

Любовь Маши к Бутонову отмечена бесовством, неистовством: сама героиня осознает их взаимоотношения как «наваждение» (137), «сон» (191), а мудрая Медея замечает: «беснуется девочка» (71). «Хаотическое вдохновение» (189), вызванное чувствами к Бутонову, рождает стихи «всегда с каким-то изъяном, с хромотой в правой ноге» (238), заключая в себе печать дьявольского присутствия.

Всецело реализует Бутонов inferнальные функции: причинение вреда здоровью человека, разрушение семейной жизни, искушение и умерщвление человека²⁸. Встреча с ним оказывается роковой для Маши, она становится жертвой его игр: «Как шарик в детской игре, она попала в какие-то воротца, покатила по ложбинке, из которой нет другого выхода, кроме оплетенной тонкими веревочными нитями **пустой** дыры лузы» (144).

«Разумная и стройная жизнь» (141) Марии, которой она научилась в доме Сандры, сестры Медеи, рушится, попадая в призрачный мир киножизни Бугонова, ведет к потере не только семьи, бытийных основ, но и самости, целостности личности: «Кино разрешает игру, разрешает легкость <...> никакой тяжести бытия, никаких натуженных движений к самопознанию, к самосовершенствованию, к само <...>» (142). Игра, жизнь в «курортных декорациях», по «закону кино» (85) приводят к смещению границ реального и призрачного в сознании героини, к ее душевной болезни и смерти.

Таким образом, вертикаль сюжета в романе движется в двух направлениях. С одной стороны, это стремление к сакральному, к подлинной реальности человека и мира, к полноте жизни и человеческого общения. Залогом этого становится «удивительное чувство» (253) принадлежности к большой семье, наличие изначальной системы координат, с которой можно сверять свой жизненный путь. С другой,— отсутствие культурного пространства семейного дома, являющегося одним из этапов «зарождения и развития человеческого в новом существе»²⁹, приводит к духовной и онтологической пустоте. Ключевые мотивы, идеи романа сходятся в многофункциональном символическом образе семейного дома, который имеет аксиологический характер и репрезентирует авторскую идею о «непреходящем значении семьи в жизни личности и общества»³⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950—1990-е гг.: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 23—24.

² Кякшто Н.Н. Поэтика русского литературного постмодернизма // Современная русская литература (1990-е гг. — начало XXI в.) / С.И.Тимина, В.Е.Васильев, О.Ю.Воронина и др. СПб., 2005. С. 67.

³ См.: Ишкина Е.Л. Поэтика рассказов Л.Улицкой // Актуальные проблемы современной филологии: Литературоведение. Киров, 2003. С. 102—104; Лапшина М.В. Аллюзии в романе Л.Улицкой «Медея и ее дети» // Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания. Ставрополь, 2004. Ч. 1. С. 47—49.

⁴ Эстетика. Теория литературы: Энцикл. словарь терминов / Ю.В.Борев. М., 2003. С. 415.

⁵ О проявлении мифологического сознания в романе см. также: Перевалова С.В. Миф и реальность в романе Л.Улицкой «Медея и ее дети» // Фольклор: традиции и современность. Таганрог, 2003. Вып. 2. С. 181—186; Прохорова Т.Г. Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л.Улицкой «Медея и ее дети» // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра. Саратов, 2001. С. 288—292; Тимина С.И. Ритмы вечности (Роман Л.Улицкой «Медея и ее дети») // Русская литература XX века в зеркале критики: Хрестоматия / Сост. С.И.Тимина, М.А.Черняк, Н.Н.Кякшто. СПб.; М., 2003. С. 537—550.

⁶ Энцикл. символов, знаков, эмблем / Сост. В.Андреева и др. М., 2000. С. 159.

⁷ Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб., 2000. С. 31.

⁸ Плотникова А.А. Дом // Славянская мифология. М., 2002. С. 142—144; Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983; Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам. Х. Тарту, 1978. С. 65—74.

⁹ Улицкая Л. Медея и ее дети. М., 2003. С. 60. Далее ссылки на издание в тексте с указанием страниц.

¹⁰ Разумова И.А. Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М., 2001. С. 41.

¹¹ Об особенностях категории родства, формировании рода в романе см.: Савкина И. Род/дом: семейные хроники Л.Улицкой и В.Аксенова // Семейные узы. М., 2004. Кн. 1. С. 156—182.

¹² Разумова И.А. Потаенное знание... С. 229.

¹³ Там же. С.162.

¹⁴ Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость. СПб., 1998. С. 23—31.

¹⁵ Там же. С. 32.

¹⁶ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 233, 239.

¹⁷ Бернштам Т.А. Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян. СПб., 2000. С. 117—119.

¹⁸ Некрылова А.Ф., Головин В.В. Роль отца в традиционной народной педагогике // Мир детства и традиционная культура. М., 1995. С. 9.

¹⁹ Прохорова Т.Г. Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л.Улицкой «Медея и ее дети». С. 288—292.

²⁰ Савкина И. Род/дом... С. 175.

²¹ Прохорова Т.Г. Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л.Улицкой «Медея и ее дети». С. 290.

²² Л.Улицкая напрямую соотносит создание семьи с «сотворением мира». См.: Законы случая (интервью с Л.Улицкой) // Elle. 2002. Декабрь. (№ 74). С. 252—258.

²³ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 508.

²⁴ Русский демонологический словарь / Авт.-сост. Т.А.Новичкова. СПб., 1995. С. 45.

²⁵ Шапарова Н.С. Краткая энцикл. славянской мифологии. М., 2001. С. 387.

²⁶ Левкиевская Е.Е. Демонология народная // Славянские древности. М., 1999. Т. 2. С. 51—56.

²⁷ Шапарова Н.С. Краткая энцикл. славянской мифологии. С. 91.

²⁸ Левкиевская Е.Е. Демонология народная. С. 51—56.

²⁹ Новицкая М.Ю. Добрые дети — дому венец // Науменко Г.М. Народная мудрость и знания о ребенке. Этнография детства: Сб. фольклорных и этнографических материалов. М., 2001. С. 4.

³⁰ Перевалова С.В. Миф и реальность в романе Л.Улицкой «Медея и ее дети». С. 183.

Л.А.Самарова

«Слово на погребение Петра Великого»
Феофана Прокоповича и «Слово Похвальное
блаженныя памяти Петру Великому» М.В.Ломоносова:
сходства и различия



Рубеж XVII—XVIII вв. в России отмечен зарождением новой культурной эпохи, которая открыто и настойчиво выдвинула «светский, земной человеческий идеал» и отказалась от «старозаветного мировоззрения»¹. Политика, проводимая Петром, указывала на его принадлежность к веку Ренессанса². Эта идея оказалась одной из самых значимых для XVIII столетия. Как известно, русская культура обратилась к идеалам античности, а Петр I выступил последним из ее «реставраторов». Задача петровских преобразований заключалась в сотворении Нового мира из мрака исторического небытия. Данная эпоха востребовала Слово, способное непосредственно воздействовать на реальность с целью ее изменения и преображения. Это преображающее мир слово проявлено практически во всех жанрах русской литературы Нового времени.

Подобный тип слова связан, прежде всего, с архаической культурой, где слово было «смыслостроительно, промыслительно, действенно», и только оно было способно воплотить задуманное в деле-результате. Слову, или речению, приписывалась особая внутренняя сила, которая могла оказывать влияние на окружающую действительность. Произносимое с определенными намерениями, оно усиливалось в своем влиянии, достигало максимально возможной для слова энергии, и в этом случае можно было говорить о его магии и всепобеждающей силе.

Почти все поэты первой половины XVIII в. обращаются в своем творчестве к теме рождения и вечного обновления России, которая «отрекает-

ся от тьмы и причащается к свету»³. В результате происходит отказ от прошлого, старого времени и встреча с новым, соотносимым со 'светом', 'сиянием'. Космогоническая борьба света и тьмы, или, как писал В.К.Тредиаковский, «бой черного с белым»⁴, восходящие к идее первобытного хаоса, становятся в творчестве поэтов этой поры определяющими. И Ф.Прокопович, и В.К.Тредиаковский, и М.В.Ломоносов устремляют свой взгляд к тому, что было до творения, — к праистории. Соответственно, их словотворчество становится актом утверждения нового Государства.

Объектом рассмотрения в нашей работе являются «Слово на погребение Петра Великого» Феофана Прокоповича и «Слово Похвальное блаженныя памяти Государю Императору Петру Великому, говоренное Апреля 26 дня 1755 года» М.В.Ломоносова. Цель исследования заключается в сопоставлении текстов и выявлении сходств и различий между ними.

«Слово» Прокоповича представляет собой непосредственный отклик на событие (смерть Петра). Оно было произнесено «в царствующем Санктпетербурге, в церкви святых первоверховных апостолов Петра и Павла, святейшего правительствующаго Синода вице-президентом, преосвященнейшим Феофаном, архиепископом Псковским и Нарвским, 1725, марта 10 дне»⁵. «Слово» Прокоповича тесно связано с устной традицией, поскольку является секуляризированным вариантом жанра церковной проповеди. Тексты проповедей печатались лишь после их произнесения, а следовательно, были ориентированы на «живое слово». Заметим, что и сам Прокопович не рассматривал свое «Слово» в качестве литературного жанра.

«Слово» Ломоносова «говорено» в Российской академии наук 26 апреля 1755 года, спустя тридцать лет после смерти Петра, и является словом памяти. Ломоносовский текст открывал новую эпоху русской словесности и, выступая протожанром проповеди, без сомнения, принадлежит к литературной сфере. Несмотря на значительную разницу в датах написания и, как следствие, на разницу культурных традиций, можно говорить о точках соприкосновения рассматриваемых текстов.

На наш взгляд, оба «Слова» в своей основе восходят к древнейшим архаическим представлениям о слове, способном магически воздействовать на ситуацию с целью ее изменения, и носят ритуально-обрядовый характер.

«Слово» Прокоповича напрямую соотносится с жанром похоронного причитания (плача)⁶. Текст плача включает в себя риторические вопросы и восклицания, которые мы видим уже в самом начале текста: «Что се есть? До чего мы дожили, о россиане? Что видим? Что делаем? Петра Великого погребаем! Не мечтание ли се? Не сонное ли нам привидение? О, как истинная печаль! О, как известное наше злключение!» (126) — и далее: «Довольно же видим, коль прогневали мы Тебе, о Боже наш! И коль

раздражили долготерпение Твое! О недостойных и бедных нас! О грехов наших безмерия!» (126).

Ломоносовский текст также имеет заклинательную природу⁷. Риторические вопросы и восклицания являются одной из образующих и у заговорно-заклинательного текста, переход речи в действие тоже осуществляется при помощи традиционных для подобного рода текстов конструкций: «Коль чудныя Божия судьбы видим, Слушатели!»⁸; «Россияне, Россияне, Петра Великого забыли!» (588); «Возвратися, поспешно возвратися: меня терзают внутрь изменники!» (452); «Скажите, сколь много крат вы удостоились изображать вид Великого Петра в струях ваших? Скажите? Я не могу исчислить!» (455—456).

В этой связи нельзя не отметить функциональности 'имени', которое выступает в двух ипостасях: как слово вообще, и как слово, которому свойственны магизм и действенность.

Называние умершего по имени является одним из основных элементов причитаний. Еще в мифологическом сознании сложилось понимание имени как «внутренней сущности человека»⁹. Посредством именованного «ушедшего» происходит «воссоздание его существа». В результате обряда инвокации реализуется стремление воскресить, вернуть к жизни умершего. Обращаясь к магической силе имени, Прокопович «вплетает» имя Петра I в «ткань» текста: «*Петра Великого* погребаем!» (126); «...не мешает тебе быть подобной *Петру Великому*» (128); «И якова ты от всех видима была в присутствии подвигающегося *Петра...*» (128); или «не весь *Петр* отшел от нас» (128) (выделено нами. — Л.С.).

Называние имен в заговоре является ядром, наиболее интенсивной его частью, и также способствует усилению магического действия. Необходимо обратить внимание на еще одну особую функцию, характерную для ломоносовского «Слова», где имя Петра Великого является «сквозным», «наполняющим» собой текст и выступающим в качестве «перво-имени — некоей творящей субстанции, энергетического центра, от которого расходятся сюжетные линии»¹⁰: «*Петр*, сохранив Россию от расхищения, вместо мрачного страха принес безопасную и пресветлую радость» (586); «Какие восклицания, какие плески *Петру Великому* быть должныствовали» (594); «когда бы чудною Божескою судьбою не был в Отечестве нашем против Его воздвигнут *Петр Великий*» (596); «Чрез сии *Петровы* дарования приняла новой вид Россия» (606); «И так, ежели человека, Богу подобнаго, по нашему понятию, найти надобно, кроме *Петра Великого* не обретаю» (611) (выделено нами. — Л.С.). Приведенные примеры показывают, что 'имя' является текстообразующим в художественной системе «Слова», или, иначе, текст выстраивается вокруг имени.

Именованье и призыванье являются составляющими структуры гимна — одного из древних жанров обрядового происхождения, сопровождавшего религиозное действие. Прокопович совершает «обряд» инвокации посредством слова, уходя от фольклора и апеллируя к античности, тем самым предшествуя Ломоносову, а следовательно, и новому типу культуры.

Как сказано выше, «Слово» Ломоносова являлось словом памяти, которое, в свою очередь, сливалось со славословием. 'Слово' и 'слава' лингвистически тождественны. «Слава есть неумирающее, вечно живое слово»¹¹, ориентация на которое оказывается в данном случае значимой. С помощью поэтического Слова Ломоносов воскрешает Петра, дарует ему «вечную» жизнь. Его «Слово» в буквальном смысле становится гимном Петру. Прокопович же, оплакивая Петра, отдает предпочтение архаике, оставаясь приверженцем старой культуры.

Следует обратить внимание и на структурное различие двух текстов. Используя для построения своего «Слова» кольцевую композицию, Прокопович преобразует линейное время истории в циклическое время мифа. Образ Петра является отправной и конечной точкой на каждой новой «окружности» текста, которую «очерчивает» автор. 'Время', проходя круг, снова и снова замыкается на имени Петра. Образ императора соотносится с образами библейских персонажей (Самсон, Иафет, Моисей, Соломон, Давид, Константин), в результате чего еще более очевидным становится обращение автора к прошлому. Таким образом, можно сделать вывод, что Прокопович выступает вершителем «ритуализированного» бытия, в котором все «послепроисходящее» является лишь повторением «первособытия».

В «Слове» Ломоносова, напротив, выстраивается линейная концепция времени. Композиционно организуя текст, он «чертит» прямую, располагая на ней все основные события жизни Петра. Авторское время течет как бы единым непрерывным потоком, как «великия реки, Южная Двина и Полночная, Днепр, Дон, Волга, Буг, Висла, Одра, Алба, Дунай, Секвана, Тамиза, Рен и протчия» (610), «наполняя» собой пространство истории.

Таким образом, есть существенные различия между «Словом...» Ф.Прокоповича и «Словом...» Ломоносова. Вместе с тем можно говорить об общей составляющей их творчества, которая связана с единым пониманием Слова.

Основной задачей для России XVIII века было возрождение к новой жизни русской культуры в целом и литературы в частности. Ф.Прокопович и М.В.Ломоносов предприняли попытку создать посредством словотворчества новое искусство, в своих глубинных основах соединяющееся с религиозными формами жизни, утверждая нераздельность социального и сакрального, государственной жизни и космогонического бытия, способное вершить судьбу российской империи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII в. М., 1999. С. 47.

² Об этом см.: *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000.

³ *Зверева Т.В.* Ритуальные аспекты торжественной оды М.В.Ломоносова // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. трудов / Сост. Д.И.Черашняя. Ижевск, 2003. С. 86.

⁴ *Третьяковский В.К.* Избр. произведения. Л., 1963. С. 78.

⁵ *Феофан Прокопович.* Сочинения / Под ред. И.П.Еремина. М.; Л., 1961. С. 126. Далее ссылки следуют на это издание с указанием страниц в скобках.

⁶ Об этом аспекте: *Самарова Л.А.* О жанровой специфике «Слова на погребение Петра Великого» Феофана Прокоповича [в печати].

⁷ Об этом см.: *Зверева Т.В., Самарова Л.А.* «Слово Похвальное Петру Великому» М.В.Ломоносова как текст-заключение // Подходы к изучению текста: Матер. Междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых преподавателей. Ижевск, 2005. С. 15—20.

⁸ *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 587. Далее ссылки следуют на это издание с указанием страниц в скобках.

⁹ *Топоров В.Н.* Об индоевропейской заговорной традиции // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М., 1993. С. 76.

¹⁰ *Зверева Т.В., Самарова Л.А.* Указ. соч. С. 18—19.

¹¹ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М, 1997. С. 96.

Э.А.Тамаркина

ПСАЛМЫ ЦАРЯ ДАВИДА В ПЕРЕЛОЖЕНИИ Г.Р.ДЕРЖАВИНА (к вопросу о смысле жизни и бытия)



Мысли об идеальных отношениях и самосовершенствовании нашли свое отражение в переложении Державиным ветхозаветных библейских текстов. Его перу принадлежит поэтическое переложение более 20 псалмов из «Псалтири» царя Давида. Уже по названиям, которые им дал поэт, можно увидеть не только движущие мысли и переживаний поэта, но и свое видение поэтом мира и человека. Державин обращался к «Псалтири» на протяжении более чем двадцати лет: «Праведный судия» (1789, Пс. 100), «Истинное счастье» (1789, Пс. 1), «Помощь Божия» (1793, Пс. 120), «На тщету земной славы» (1796, Пс. 48), «Желание в горня» (1797, Пс. 83), «Братское согласие» (1799, Пс. 132), «Утешение добром» (1804, Пс. 71), «На безбожников» (1804, Пс. 52), «Надежда на Бога» (1807, Пс. 45), «Благодарность» (1807, Пс. 137), «Умиление»

(1807, Пс. 70), «Воцарение правды» (1809, Пс. 96), «Упование на защиту Божию» (1811, Пс. 58), «Сострадание» (1813, Пс. 41).

По словам современного исследователя М.М.Дунаева, вместе с духовными одами написанные им молитвы в стихах «...составляют единое целое — как бы одну большую оду, одну молитву, изливающуюся из сердца поэта на протяжении всей его жизни» [1; 36]. В своем творчестве Державин вышел на одну из важнейших проблем человеческого бытия — поисков земного счастья, довольства жизнью и размышлений о вечности. Оказалось, что земное счастье и время находятся во взаимозависимости. Поэт размышляет над тем, что счастье и время — как бы несовместимы, и выход он видел в поиске идеала, носителем которого являлась христианская религия.

Тема христианского идеала жизни станет одной из важнейших в его поэзии. Размышляя над земными ценностями и вечностью, поэт до конца своих дней будет искать ответы. В псалмах Давида он будет черпать мудрость и вдохновение. Но ветхозаветный Бог царя Давида приобретет у него черты Бога новозаветного. Державин приблизил библейские тексты к современной ему жизни. С помощью библейских параллелей он передал свои представления о справедливом и гармоничном устройстве общества, по сути разработав программу совершенствования как отдельной личности, так и общественных отношений в целом. Его взгляды оформились в логически упорядоченную систему, состоящую из набора дефиниций, которые выстраивались друг за другом, располагаясь в стройной последовательности.

1. Добродетели повседневного поведения. О них он говорит в переложении *Псалма 100* «Праведный судья» (1789). Державин обращается к актуальным вопросам бытия, которым придает назидательный характер. Он предлагает не только правителю, но и любому человеку общие указания для руководства в своей повседневной деятельности. Поэт переосмысляет библейский первоисточник. Так, в псалме Давида, от которого он отталкивается, развернуто рисуется образ его будущего правления, сопровождая его мучительно-тоскующим настроением от ожидания прихода Господа: «Когда Ты, Господи, придешь ко мне». Все содержание псалма представляет собой раскрытие общих оснований преобразовательной деятельности Давида. Его правление будет в «незлобии сердца», в отказе от дел противозаконных, в ненависти к совершающим преступление. Он обещает приближать к себе только достойных [3; 338, 339].

Сохранив основу содержания псалма и его общую структуру, Державин перерабатывает его, наполняя конкретным смыслом, выдвигая на первый план земные помыслы и заботы. Если псалом Давида — это обет,

который он дает Богу, и дом, о котором он говорит, — это Иерусалим и его народ, то у Державина переложение псалма наполняется личностными (возможно, и автобиографическими) элементами — размышлениями домовладельца о его жизни.

Сохраняя принцип «преподобия», он говорит о том, что прежде всего будет «как чад рабов своих любить». Мысленно нарисованная картина выходит за пределы его *дома*, но затем вновь возвращается, приобретая личностный характер: «За стол с собою не пущу / Надменных, злых, неблагодарных; / Моей трапезой угощу / Правдивых, честных, благонравных» [4; 32]. Он клятвенно обещает истреблять конкретное зло, бороться с лжецами, мздоимцами и гордецами. Здесь нет, как в *Псалме 100*, тоски по Господу, перед нами — конструктивный деятель эпохи.

2. Законопослушание. В переложении *Псалма 1* «Истинное счастье» (1789) он видит счастье в соблюдении закона. Ветхозаветная тема актуализируется, получая новое звучание. Так, в псалме Давида обобщенно дается судьба праведных и нечестивых. Кто всегда следует Закону, тот блажен (счастлив), как дерево, посаженное при воде. Нечестивые же — отвергнуты Богом, как прах, взметаемый ветром. Они не смогут «устоять» на Божьем суде. Им никогда не быть в собрании праведников, где Господь награждает их и губит нечестивых. Псалом носит назидательный характер.

Державин, сохранив основные мотивы и структуру псалма, сосредотачивает свое внимание только на Законе Божиим: «Суда Всевидца не снесут / И не воскреснут нечестивцы, / И грешники в совет правдивый / Отнюдь явиться не дерзнут» — и на Божьем величии: «Господь с превыспренных Своих / Всех наших помышлений зритель; / Он праведников покровитель, / Каратель и губитель злых» [4; 34].

3. Надежда на Бога. С мыслью о том, что залогом счастья и всего сущего является Бог, от воли и созидательной силы которого зависит бытие человека, связано переложение *Псалма 120* «Помощь Божия» (1793). Создание псалма приписывается евреям во время их плена, когда они молились, обратившись к Сиону, прося Бога о подкреплении: «Помощь моя от Господа, сотворившего небо и землю... Не вздремлет, хранящий тебя...» [3; 413]. Сохраняя основную мысль псалма, Державин усиливает его звучание, переводя суть в современный план.

4. Отсутствие привязанности к земному. Надеясь на Божью мудрость и справедливость, Державин размышляет о бренности всего земного и о необходимости сохранения своей души в переложении *Псалма 48* «На тщету земной славы» (1796). Здесь отражаются представления о душе и загробном существовании, которые есть у всех народов мира. В псалме Давида звучит призыв «к слушанию изречения мудрости», которая заклю-

чается в том, что нечестивые, думающие жить в потомстве, называют своим именем земли, но от смерти невозможно откупиться. Поэтому «жалка привязанность человека к земному <...> жалко его стремление увековечить себя». Бог «заключит (нечестивых) в преисподнюю, смерть будет пасти их» [3; 188—189]. Душу же праведника Бог примет к Себе.

Поэт в своих размышлениях обращается ко всем, живущим в мире, что он будет вещать по велению свыше — «Что свыше Дух Святой внушает, / Моя то лира днесь звучит» [4; 54]. И если в псалме преобладает тон скорбного спокойствия от сознания вечности излагаемых истин, то у Державина через земные страсти идет их постижение: «Пусть же князи процветают, / Не чая гибели своей...», «За гробом должен всяк своим / Свой сан, сокровище бесценно, / Оставить по себе другим» [4; 54].

Душевная скорбь поэта прорывается в риторических восклицаниях: «Ах, тщетно смертны мнят...», «Увы! Вся власть и честь земная / Минует с нами...», «Где звук? Где блеск? Где светлый день?» [4; 54]. Грусть псалмопевца о том, что у человека и животных одна судьба и человек «уподобится животным, которые погибают», у Державина претворяется в земное страдание: «Ах! Глупому равны мы стаду, / Косой, что гонит к гробу смерть...» [4; 55]. Но при этом он обретает мудрое спокойствие: «По смерти не возьмет с собою / Никто вещей своих драгих...». Поэт понимает, что «блаженная» (счастливая) жизнь дается только праведникам, и отсюда вывод, к которому он приходит: «От нашей воли то зависит, / Чтоб здесь и там (на этом и том свете. — Э.Т.) блаженным быть...». Последняя строфа, в отличие от эпического спокойствия первоисточника, звучит как обличение властям предержавшим: «На высшей ступени Мы власти / Свою теряем высоту. / В порочныя упавший страсти / Подобен человек скоту».

5. Желание Богообщения. В переложение *Псалма 83* «Желание в горня» (1797), отталкиваясь от канона, Державин передает молитвенную радость от возможности излить душу Творцу и найти успокоение. Содержание *Псалма 83* сводится к изображению «тяжелого состояния праведника, вынужденного жить вне привычной и излюбленной им сферы близкого единения с Богом» (вдали от Скинии, жертвенника) [3; 293] во время вынужденного его бегства из Иерусалима. Но желание возвратиться «во двory Господни» должно исполниться: «Господь Бог есть солнце и щит, изливающий блага на непорочных» [3; 293—294].

В переложении же Державина дается не только настрой праведника, но и молитва, исторгаемая из его души, причем с характерными для XVIII в. приметами: душа жаждет увидеть Божественные чертоги, но при этом и «плоть и сердце веселится». В сравнении с псалмом здесь проявляется созерцательная позиция поэта, которая разворачивается в живописной

картине: «Долину может он унылу / В луга и воды превратить, / Ненастье в ведро...» [5; 37]. Псалмопевец готов на все, выражая свое желание: «...лучше быть у порога в доме Божиим, нежели жить в шатрах нечестия» [3; 294]. У Державина эта мысль наполняется новым смыслом: «У прага храма веселее, / Чем у вельмож на пире злых». При этом поэт принимает с благодарностью то, что дает Господь: «Не оставляешь неприметным / Ты и меня в моем пути». Как аккорд звучит последняя строка, обращенная к Богу: «Блажен, блажен, коль уповает / на Бога токмо человек» [5; 37].

6. Стремление к единению сословий. В переложении *Псалма 132* от Горнего поэт переходит к размышлениям о «Братском согласии» (1799). В первоисточнике передаются события, относящиеся ко времени перенесения Кивота завета в Иерусалим — административный и религиозный центр, который должен был стать связующим звеном для всех колен (племен) и сплотить весь еврейский народ в сильную и могучую нацию. Псалом служил приглашением к братскому единению всех недовольных перенесением Ковчега: «Жизнь в единении между братьями так же хороша и благодетельна, как елей, вылитый на голову Аарона...» [3; 431], или — как елей, стекающий с головы Аарона до нижнего края одежд (занимаемая площадь), так и Иерусалим должен объединить весь еврейский народ.

В переложении сохраняется только сравнительный оборот *со стекающим елеем*. Вводя строки: «Когда верхи преклоншились вниз, / Богряным серебром сверкают» (согбенное состояние властей предержавших перед Творцом), — Державин подводит к мысли, что только при этом условии — в скромности и отсутствии гордыни — «ввек на дом их изливают / Благословенья небеса» [5; 163].

7. Установление Царства Божия на земле. Переложение *Псалма 71* носит название «Утешение добром» (1804). От Ветхозаветного руслу Державин переходит к Новозаветному, выражая мечту об установлении Царства Божия на земле, Царства Мессии. *Псалом 71* приписывается царю Соломону, который в своей молитве развертывает тот идеал царя и царствования, какой он желал бы осуществить. По сути его идеал носит преобразовательно-мессианский характер: «Царь рисуется вечным, его владения — вся земля и народы, его царство — полное воплощение, осуществление мира. Такое царство может принадлежать только Богу. Нарисованный Соломоном идеал царства нашел осуществление в Иисусе Христе...» [3; 256].

Державин использует основной мотив псалма, и его переложение только отдаленно напоминает первоисточник. Свою программу жизнедеятельности человека и установления царства справедливости на земле он начинает с напоминания о дне последнем: «Скоро Смерть серпом кровавом...

приидет поразить» — и поэтому на протяжении стихотворения не раз звучит рефреном мотив надежды на Бога: «Положись во всем на Бога», «Вышнему во всем доверься»; «Посвятясь Творцу мужайся / Будь в Его законе тверд», «Богом человек крепится, / Коль на добром он пути, / Вышнего рука поддержит», «Делай благо — Бог с тобой». Величие Бога в том, что он «... помощник людям добрым, / Воздаятель он и злым», для невинных (в стихе — «невинности») — «Бог ей щит» [5; 320].

Поэт призывает к труду как основе жизни, говорит о необходимости соблюдения нравственных законов — быть добрым, нестяжателем, независливым; предупреждает, чтобы человек не раболепствовал, не злословил и др. И тогда будет результат — «увидишь: зло поникнет, / Добродетель взлетит» [5; 319].

Так Державин противопоставил позиции нечестивых и праведников, чтобы подвести к морали: «Лучше малое стяжение, / Нажитое всем трудом, / Чем сокровищей собранье, / Скоро скопленно с грехом» [5; 319] — и к наставлению: «Ведай: честность и невинность / Увенчаются венцом; / Злость нечестных, горделивость / Кончатся своим концом» [5; 321].

8. Обличение безбожников. Царство справедливости, Царство Божие, о котором говорится в предыдущем псалме, неразрывно связано у Державина с обличением в русле ветхозаветной традиции неправедных и безбожников. Теме борьбы с ними посвящено переложение *Псалма 52* «На безбожников». В псалме Давида подвергаются критике те из окружения правителя, кто использовал свое влияние на него в личных целях. «Цели и средства для их осуществления были настолько нечисты, что не осталось ни одного делающего добро» [3; 84]. Кто не призывал Бога и не слушал его, того Бог не оставит без наказания, Он наградит только праведных.

Державин, как и в предыдущем псалме, использует прием полного переложения основного мотива. Обличая «всюду разврат», отрицание Бога, он говорит об уповании безумцев на случай: «Случай, все случай творит!» [5; 321]. В противовес этому поэт в развернутой им картине мироздания утверждает бытие Бога: «Я ли забвенным вами мог быть, / Всюду блистая в дивных твореньях? / В солнце ль меня не хотите чтить, / Звезд в миллионах, в тварях, растениях?» [5; 322]. И это переложение завершается наставлением: «Сгибнут и кости душ тех, / Кои безбожно рабствуют миру» — и призывом презреть всех кумиров, воспевая единого Бога.

9. Об установлении мира в противовес брани. Переложение *Псалма 45* «Надежда на Бога» (1887) тоже носит назидательный характер — соответственно поставленной поэтом задаче. В псалме Давида основная мысль — «Бог — наше прибежище, а потому никакие опасности... не могут нас утрашить. Бог, как река, орошает Сион и ограждает его от

врагов» [3; 182]. Кто надеется на Бога, тому « Господь оказывает помощь самую скорую в самое нужное время». Господь несет мир, «Прекращает брани до края земли». «Господь... заступник наш» [3; 183]. Данный псалом был написан в связи с нападением на евреев народов и царств и поражением последних.

Исходя в целом из первоисточника, Державин допускает отступление только в конце стихотворения, усиливая значение мира в противовес брани: «Блаженных мирных дней, деяний / Исполнит наше житие, / Мечи железны переплавит / В плуги, серпы и косы Он». Его надежда только на Творца: «Так! — Бог, Господь мой мне заступник / И на него надеюсь я» [5; 43].

10. Любовь к Господу. Логическим продолжением является переложение *Псалма 137* «Благодарность» (1807), в котором приход Мессии осмысляется в том же новозаветном аспекте. «Псалом написан после обетования Давиду о происхождении от него Великого и Вечного потомка. ...Нужно разуметь обетование о происхождении от него Мессии. ...Наступят новые пути жизни, которые обновят всех людей и весь мир...» [3; 438]. Давид славит Господа и предвидит, что славить его будут все цари земные.

Переложение, по словам поэта, является «...благодарным гимном от души и сердца за то, что Господь внял глаголу уст его. Он воспевал Бога — Бога "кроткого" и "благого" (Бога новозаветного). Поэт благодарит Его за все, что Он может дать, — за возвышение ума и сердца, за кротость и силу, которой и расширит, и наполнит грудь» [5; 435]. Одновременно благодарность — это и молитва Господу, в которой он просит любви Его, ибо только она может поддержать и оживить, если случится: «О, Всесильный, если... скорбью / Я и впредь сражусь, стена, / Оживляй Твоей любовью» [5; 436].

11. Благодарность Господу. В переложении *Псалма 70* «Умиление» (1807) Державин еще более усиливает мотив упования на Господа, на его милосердие. Псалом царя Давида был особенно распространен «после опустошения и разрушения вавилонянами Иерусалима. В нем находили пленные содержание, отвечавшее их настроению: «На тебя, Господи, уповаю, да не постыжусь вовек. ...По правде Твоей избавь меня и освободи меня... Будь мне твердым прибежищем... Не отвергни меня во время старости... Боже, не удаляйся от меня; Боже мой! Поспеш на помощь мне. И я буду славить Тебя...» [3; 250].

Державин создает вольное переложение основной темы. Если в псалме на первом плане молитвенная мольба и надежда на Господа, то у Державина основным мотивом является мотив вины перед Господом и благодарности за Его благодеяния. Через весь текст проходит изливающаяся из глубины сердца надежда на защиту Господа: «Он один хранитель, /

Защитник, покровитель...», «...Бог — мой Спас, Покров», «Он заступник, слава... Владыка и Отец». Завершается переложение обращением ко всем живущим: «О, смертные! Внимайте: / Пред Ним лишь преклоняйте / И дух ваш и главы». Поэт скорбит от суетности мира: «Ко роскоши, к богатству, / Корысти, святотатству / Летят дух, ум, сердца». Счастлив же только тот, «кто волю [Господа] / Соблюсть в сей жизни мог» [5; 437].

12. Прославление Господа. Державин продолжает эту тему в переложении благодарственного и хвалебного *Псалма 96* «Воцарение правды» (1809), посвященном прославлению новозаветного Бога — сострадающего, любящего и всепрощающего. Псалом Давида был написан еще до наступления вавилонского плена, поэтому в нем с большой силой передан подъем религиозного чувства, которым был переполнен народ: «Господь — Царь всего мира. Да радуются все народы. Правда — основание Его престола. Он уничтожит всех своих врагов ... Небеса возвещают Его правду... Все должны любить Бога, так как Он источник всякого блага» [3; 332].

В переложении Державина, при сохранении канона первоисточника, текст приобретает мессианский характер. Об этом свидетельствует описание радости по поводу исторически уже свершившегося факта: «Господь воцарился! / Земля, веселись!». Напоминанием о Вифлеемской звезде могут служить строки: «И небо всем правду / Его возвестит; / Народ в нем отраду, / Честь, славу узрит» [5; 7]. Завершается переложение призывом к радости и восхвалению Творца: «Ликуйте ж о Боге, / О добрые! Днесь, / Хвалите в восторге / Царя вы небес! / Имя и святость, и славу / Воспойте Его» [там же].

13. Упование на Господа. Переложение *Псалма 58* «Упование на защиту Божию» (1811) подводит итог всем предшествующим. В псалме говорится о стремлении царя Саула умертвить Давида, который, по предсказанию, должен был занять его царство. Давид просит Господа защитить его от незаслуженности преследований и наказать беззаконников, но не умерщвлять их сразу, а рассеять и обессилить, чтобы «своим видом они постоянно напоминали евреям о необходимости повинования Богу и той каре, которая грозит от Него злодеям» [3; 211]. При этом Давид предстает мудрым правителем, невиновным перед Богом: «Пусть они обессиленными ходят, а я буду воспевать Тебя, моего заступника» [3; 214].

Переложение Державина написано на склоне его лет, и потому враг, от которого он просит Бога защитить его, может быть понят не только как реальный, но и как метафорический. Из псалма использован только мотив, а разработка его приобрела личностный характер. Когда «Объемлет страх, — надежда Ты (Бог), / Тобой живу... Ты щит, броня и не боюся». И любой враг не страшен: «Тобой спасуся. / Твой, Боже, перст их сломит рог». Спасе-

ние — защита Божия: «...Я Тобою защищусь... На тебя я полагаюсь...». Завершается переложение славой Господу за дарованную жизнь — «лишь Ты от зол меня избавил... И продлил мой еще живот» [5; 71].

В переложении *Псалма 41* «Сострадание» (1813) Державин обращается к теме сострадания. В псалме звучит скорбное чувство Давида, который в эпоху гонений и бегства из Иерусалима принужден был жить в удалении от Храма. Воспоминание о посещении храма служит источником его страданий: «Жаждет душа моя к Богу крепкому, живому: когда приду и явлюсь перед лице Божие! (пред жертвенник храма или во святилище)» [3; 169]. Он верит, что Бог не оставит своего праведника, и ожидает от него милости, этой надеждой живет день и ночь [3; 170].

У Державина мотив сострадания, возможно, включает автобиографическое начало. Поэт говорит о сострадании ко всем обездоленным — к нищим и убогим. А тот, кто посвятил себя служению этому чувству, вознаградится Господом «в болезни даже на одре, / Когда вокруг ложа уже сверкает / Его (болящего) серп смерти...». И тогда происходит чудо: человек «вдруг воспрянувшим, здрав зрится». Поэт с удовлетворением говорит о прожитой жизни: «Так мнил, надеясь я на Бога, / И сострадателен всем был». Он удовлетворен тем, что жил праведно: «и Бог стократ мне заплатил, / Когда мне враг ковал напасти, / Сиял я паче в славе, в счастье» [5; 128]. Таков осмысленный жизненный итог, к которому приходит поэт: сострадание к ближним и надежда на Бога. В этом смысл истинного человеческого счастья.

Таким образом, в переложении псалмов Державин отработывает систему добродетелей, мечтая об установлении гармоничных отношений (в обществе и в душе человека), положив в ее основание христиански-православный идеал жизни с его основой — богообщением в процессе познания Творца.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений. М.: Изд. совет Русской Православной церкви, 2003.
2. Серман И.З. Г.Р.Державин. Л.: Просвещение, 1967.
3. Толковая Псалтирь / С подстроч. коммент. и краткой историей. М.: Изд. дом «Фавор-XXI», 2003. (Печатается по изд. преемников А.П.Лопухина. 1907).
4. Сочинения Державина. Спб., 1833. Ч. 1.
5. Сочинения Державина. 2-е академ. изд. / С объяснит. примеч. Я.Грота. Спб., 1869. Т. 2. Стихотворения. Ч. 2.

ОБРАЗОВАНИЕ ЖАНРА ОТРЫВКА ИЗ ПОСЛАНИЯ:
рукописные источники «Невыразимого (Отрывок)»
В.А.Жуковского



Монографически исследуя вслед за наблюдениями Ю.Н.Тынянова, В.Б.Сандомирской, Ю.Н.Чумакова и других ученых¹ жанр отрывка — лирические стихотворения, имеющие в названии указание на стилизованную фрагментарность («Невыразимое (Отрывок)» В.А.Жуковского, «Осень (Отрывок)» А.С.Пушкина), автор статьи подробно изучил источники, пути формирования и жанрообразующие признаки данного явления². Рассматривались русские отрывки первой трети XIX века, в отдельных случаях для полноты картины привлекались стихотворения других периодов.

Структуру и содержание жанра отрывка составляют следующие особенности:

1. Авторское указание на стилизованную фрагментарность в названии, выраженное пометами «отрывок» и «из...» в заглавии [М.Ю.Лермонтов. Отрывок («На жизнь надеяться страшась...»); Ф.И.Тютчев. Из «Фауста» Гете] и в подзаголовке [Н.М.Языков. Меченосец Аран (Отрывок); И.И.Козлов. Явление Франчески (Из «Осады Коринфа» лорда Байрона)].

2. Специфика графики:

а) графическая нерасчлененность, или отсутствие графических пробелов [К.Н.Батюшков. Воспоминания. Отрывок];

б) пропуски текста, или графический эквивалент [Д.В.Давыдов. Партизан (Отрывок)];

в) начальная и (или) финальная неполные строки [А.Н.Майков. Рассказ духа (Отрывок)];

г) начальное и (или) финальное многоточия [И.С.Тургенев. Из поэмы, преданной сожжению].

3. Специфика строфики:

а) астрофичность [В.А. Жуковский. Отрывок перевода элегии. Из Парни];

б) начальная и (или) финальная холостые строки [В.И.Туманский. Век Елисаветы и Екатерины. Отрывок из послания к Державину].

4. Специфический хронотоп:

а) художественное время, открытое в вечное [Е.А.Баратынский. Отрывки из поэмы «Воспоминания»];

б) художественное пространство, развернутое в бесконечное [А.С.Норов. Отрывок из дидактического опыта об астрономии].

5. Оптимистический финал тематической композиции [С.П.Шевырев. Елена. Отрывок из междудействия к «Фаусту»].

6. Специфика тематики:

а) тема искусства, творческого познания мира [Ф.И.Тютчев. Байрон. Отрывок (Из Цедлица)];

б) тема высокой гармонии [Д.В.Веневитинов. Отрывки из «Фауста»];

в) образ исключительного героя [А.С.Грибоедов. Юность вещего (Из пролога)].

7. Финальное сравнение «спадающего» типа [А.И.Одоевский. Отрывок (Из «Послов Пскова»)].

Рассмотрение материала в диахроническом аспекте на данный момент выявляет 8 умозрительных и конкретных источников жанра отрывка, как-то: 1) литературные манифесты западноевропейских романтиков; 2) «отрывки» из античной антологии; 3) классицистические «отрывки»; 4) «фрагменты» Андре Шенье; 5) драма; 6) поэма; 7) элегия; 8) послание. При всем своеобразии жанровых источников отрывка (жанров драмы, поэмы, элегии, послания) способы их освоения отрывком были сходными:

1) вычленение отрывка из оригинального текста: из драмы — А.С.Грибоедов. Юность вещего (Из пролога); из поэмы — А.С.Хомяков. Вадим (Отрывок из неоконченной поэмы); из элегии — К.Н.Батюшков. Воспоминания. Отрывок; из послания — В.А.Жуковский. Невыразимое (Отрывок);

2) вычленение отрывка из иноязычного текста: Д.В.Веневитинов. Отрывки из «Фауста»; К.Н.Батюшков. Сон воинов. Из поэмы «Иснель и Аслега»; В.А.Жуковский. Перевод отрывка элегии. Из Парни; В.А.Озеров. Из послания Буало к Расину;

3) стилизация отрывка под «осколок» другого жанра: А.Бестужев (Марлинский). Отрывок из комедии «Оптимист»; А.И.Одоевский. Чалма. Отрывок из повести; А.С.Пушкин. Гроб юноши; А.Полежаев. Отрывок из послания к А.П.Львовскому.

Изучая текстологические комментарии, мы обнаружили случаи, когда стихотворения, не имеющие указания на происхождение в связи с драмой, поэмой, элегией или посланием, генетически восходят к одному из этих жанров. Так, вершина жанра отрывка — стихотворение В.А.Жуковского «Невыразимое (Отрывок)» — появилось из «Первого отчета о Луне», послания Жуковского императрице Марии Федоровне. Остановимся на этом примере подробно.

Предположение о вышеуказанном происхождении знаменитого стихотворения Жуковского принадлежит С.М.Бонди и приведено в комментарии И.М.Семенко³. О вычленении «Невыразимого» из ткани «отчета» сообщает также А.С.Янушкевич⁴. По наблюдениям ученого, «послания (“отчеты”) Жуковского “прослаиваются” эстетическими манифестами в чер-

новых тетрадях; из них на правах отрывка извлекаются “эстетические концентраты”»⁵. О.Б.Лебедева также заявляет о том, что «Невыразимое (Отрывок)» генетически восходит к посланию Жуковского императрице Марии Федоровне⁶.

Заручившись гипотезой С.М.Бонди и солидаризирующейся с ним И.М.Семенко, а также наблюдениями А.С.Янушкевича и О.Б.Лебедевой, мы обратились к анализу рукописей В.А.Жуковского, должных зафиксировать процесс отделения текста «Невыразимого» от ткани «Отчета о Луне»⁷. К этим рукописям уже обращалась Э.М.Жилякова⁸, предпринявшая интересное их исследование: творческая история «Невыразимого (Отрывок)» привлекла ее в связи с влиянием Байрона на философскую лирику Жуковского. Проблему жанра отрывка Э.М.Жилякова не затрагивает, о чем, в частности, свидетельствует то, что она выводит помету «отрывок» за пределы названия текста — «Невыразимое» (отрывок). Наше обращение к рукописям Жуковского выявило детали, проливающие свет на формирование жанра отрывка.

В ходе создания «отчета» Жуковский нумеровал пятистишия-строфоиды от 1 до 50⁹. Текст будущего «Невыразимого» первоначально приходился на площадь от 5 стиха 34-го строфоида до 43-го пятистишия включительно. По своему содержанию (серьезная, философская проблема выражения «невыразимого») этот контекст, как мы увидели, чужероден общей, достаточно легкой тематике и стилистике «отчета», написанного по жанровым принципам стихотворного послания. Уже при сочинении «отчета» Жуковский, очевидно, заметил инородность этой части текста и «оформил» ее как отступление, завершив следующим лирическим признанием: «Но вдохновение опять заговорилось, / И Муза пылкая забыла свой отчет. / Прошу у Вашего величества прощенья — / Невольно за предел простого донесенья / Меня забросил мой лирический поток»¹⁰.

В дальнейшем поэт, вероятно, увидел самоценность размышления о «невыразимом» и изъял его из «отчета». Изъятие было осуществлено следующими манипуляциями: вычеркиванием изолируемого текста вертикальной жирной линией и отделением горизонтальными чертами по верхней (над 3 стихом 34-го строфоида) и нижней (под 5 стихом 44-го пятистишия) границам. Поэт начал обработку фрагмента, дополнительно зачеркнув 3 последних строки. Не учитывая нумерации изъятой части, Жуковский продолжил дальнейший текст «отчета» вновь с 3 стиха 34-го пятистишия.

Версия изолированного фрагмента с разночтениями и без первой и трех последних строк существует в писарской копии¹¹. Вероятно, Жуковский пожелал увидеть текст перебеленным, чтобы его легче было изменять и совершенствовать. Текст был переписан каллиграфическим почерком

писаря, с легким нажимом тонкого пера. Мы видим, как Жуковский работает с перебеленной копией, внося уверенным нажатием широкого пера исправления и дополнения. Поэт дает тексту заглавие («Невыразимое») и подзаголовок («Отрывок»). Кроме того, поэт вычеркивает первую строку («Сравнится ль бедный список мой?») и отказывается от двух последних («Но вдохновение опять заговорилось, / И Муза пылкая забыла свой отчет!»). В указанных первом и двух последних стихах дважды называется жанровая форма текста («список», «отчет»), из которого вышел отрывок, и сообщается о лирическом отступлении: эти строки стали неуместны в самостоятельном отрывке.

Заключительные 5 стихов («Какой для них язык? Горе душа летит, / Все необычайное в единый вздох теснилось, / И лишь молчание понятно говорит! / Но вдохновение опять заговорилось, / И Муза пылкая забыла свой отчет!») были записаны писарем на обороте листа. Жуковский переписал три из них на нижнее поле лицевой страницы, вероятно, желая увидеть новое стихотворение целиком. Автор по ходу исправил ошибки писаря (вместо «необычайное» — «необъятное», вместо «теснилось» — «стеснилось»), изменил знаки препинания («Какой для них язык?.. Горе душа летит, / Все необъятное в единый вздох стеснилось, / И лишь молчание понятно говорит»), а также провел под переписанными стихами пунктирную линию, уверенно переходящую в сплошную, подчеркивая тем самым изоляцию «Невыразимого» от последующего контекста. Текст отрывка, как видим, отсечен с начала и конца.

В писарской копии немало авторских правок. Если произвести исправления и внести дополнения автора, то перед читателем предстанет текст, близкий к окончательному варианту «Невыразимого», известному по изданиям Жуковского, публикуемым в новейшее время. Близкий, но не точный: есть разночтения, к которым мы вернемся ниже; отличием является и заключительная пунктирная линия.

Этот пунктир, на наш взгляд, можно интерпретировать как графический эквивалент, имевшийся в стихотворении на промежуточной стадии существования. Ряд точек (или, как чаще в рукописях Жуковского, ряд тире — см., например, заключительную строку эквивалента текста в рукописном «Отрывке из “Мессиады”»¹²), поставленный быстрым, размашистым движением, неизменно переходит из пунктирной, прерывистой линии в сплошную. С последним стихом отточий «Невыразимое (Отрывок)», несомненно, еще более выиграло бы в читательском восприятии:

Какой для них язык?.. Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

.....

Однако в прижизненных публикациях исследуемый отрывок Жуковского пропуска текста не имел. Видимо, первый русский романтик и, по нашим данным, основоположник жанра отрывка стремился обойтись без внешних черт отрывка, развивая внутреннюю энергию последнего.

Сопоставление писарской копии и автографа «отчета» свидетельствует о первичности текста «отчета»: практически все внесенные автором правки (кроме «графического эквивалента» и случайного исправления «удастся вдохновенью» на «удастся вдохновенье») закрепились в окончательном тексте «Невыразимого», известном ныне современному читателю. Вторая строка писарской копии («И что есть язык земной...») в видоизмененном виде становится первой в отрывке («Что есть язык земной пред дивною природой...»). Жуковский поднимает к первой строке отрывка третью строку писарской копии («Перед великою природой»), как видим, изменив этот стих. Чтобы сделать первую строку отрывка абсолютно начальной, поэт отказывается от соединительного союза, маркирующего продолжение контекста. Мы видим, как в писарской копии поэт выверяет ошибки писаря. Одни из них допущены из-за малоразборчивого почерка Жуковского: «кораллы берегов» — «картины берегов», «от луга робкого» — «от луга родины», «скромной» — «скорбном». Слова «картины», «родины» и «скорбном» в тексте «отчета», как мы увидели, относительно неразборчивы: такими они могли быть в любом оригинале, с которого был сделан писарский список. Другие ошибки сделаны по небрежности самого писаря: см. примеры «обессилено» — «обессиленно», «необычайное» — «необъятное», «теснилось» — «стеснилось», а также факт отсутствия запятой, необходимой после контекста «сие столь смутное, волнующее нас». По ходу правки Жуковский совершенствует язык, рифму, размер и метр стихотворения: «С небрежной легкою свободой» — «С какой небрежною и легкою свободой», «И присутствие Создателя в создание» — «Сие присутствие Создателя в создание», «И разнovidное с единственным согласно» — «И разнovidное с единственным согласила». Поэт также вносит смысловые нюансы («**Но** обессилено безмолвствует...» — «**И** обессиленно безмолвствует...») и корректирует знаки препинания, изменяя интонацию контекста («Святые таинства! Лишь сердце знает вас!» — «Святые таинства, лишь сердце знает вас»).

Достаточно большое количество исправлений и дополнений в авторизованной писарской копии свидетельствует о том, что текст находился на стадии обработки, на этапе жанрового осознания. Анализ рукописей Жуковского показывает, как целеустремленно и последовательно поэт создает отрывок, освобождая его от плоти другого жанра, в данном случае — послания.

Совершенствование текста «Невыразимого» продолжалось и далее. К примеру, первый стих в окончательном тексте звучит иначе, чем в рукопи-

ся: «Что наш язык...» вместо «Что есть язык...». Исследуемые редакции также не фиксируют замены в 4-й строке окончательного текста слова «единственным» на лексему «единством» с целью выравнивания метра после корректировки рифмы «согласила» (вместо «согласно») / «изобразила». В имеющихся рукописях не обнаруживается и окончательный вариант предпоследней строки «Невыразимого»: «Все необъятное в единый вздох теснится» (авторское «стеснилось» и писарское «теснилось» были рифмами к слову «заговорилось», но, поскольку последнее осталось в «затексте», Жуковский свободно изменяет глагольную форму в ставшем теперь холостым стихе). Можно предположить факт существования более поздних авторских редакций «Невыразимого».

Выскажем гипотезу, что существовала и другая, более ранняя рукопись, промежуточная между «отчетом» и писарской копией. Хотя писарская копия, как мы заметили по исправлениям, несомненно, создана позднее «отчета», мы не считаем «отчет» ее оригиналом по следующим соображениям.

Во-первых, налицо разночтения между будущим «Невыразимым» в «отчете» и писарской копии, к примеру: 1) «Сравним ли бедный список мой?» — «Сравнится ль бедный список мой?», 2) «С усилием поймать удастся вдохновенью!» — «С усилием поймать удастся вдохновенью...», 3) «Но лъзя ли в мертвое живое передать?» — «Но лъзя ли мертвое в живое передать», 4) «Спирается в груди блаженное чувство» — «Случается в груди болезненное чувство». Все разночтения нельзя отнести к небрежности писаря. Жуковский исправляет в писарской копии только 3-е из указанных разночтений — следовательно, остальные контексты его удовлетворили (тем более что варианты 2-й, 3-й и часть 4-го — автор сохраняет слово «болезненное», но возвращается к варианту «спирается» — мы находим в окончательном варианте «Невыразимого»). О тщательности переработки Жуковским писарской копии (при всей возможной увлеченности процессом создания нового текста) свидетельствуют тончайшие нюансы, к примеру, подчеркивание (маркировка) контекстов «яркие черты», «слова», «блестящей», «святая молодость», сохраненное в современных изданиях как курсив.

Во-вторых, текст будущего шедевра в послании перечеркнут: предлагать такой текст для переписывания, вероятно, было бы нецелесообразно. Текст мог быть перечеркнут позднее, но это маловероятно.

В-третьих, на месте слова «искусство» («Но обессилено безмолвствует <искусство>») писарь оставил пробел, а Жуковский затем сам дописал пропущенное слово. Этот факт можно интерпретировать так, что писарь не разобрал упомянутое слово. Тем не менее слово «искусство» в тексте «отчета», на наш взгляд, вполне разборчиво.

Таким образом, по всей видимости, существует еще один, не дошедший до нас автограф «Невыразимого». Вероятно, Жуковский предварительно сам выписал текст будущего отрывка из послания и передал его писарю. Эта авторская копия, если она существует, была бы исключительно интересна для исследования как один из этапов создания гениального стихотворения. След наличия этой промежуточной копии можно также обнаружить, если иначе интерпретировать факт отсутствия слова «искусство» в писарской копии. Возможно, этого слова не было и в оригинале. Не думаем, что добросовестный и находчивый писарь, не без творческой искры заменивший непонятные «картины» на «кораллы», а «луг родины» на «робкий луг», не смог бы разобрать слово «искусство», тем более напрашивающееся после привычной для него рифмы «чувство». Жуковский мог колебаться, прежде чем категорически констатировать: «Но обессиленно безмолвствует искусство», и временно оставить фразу без ключевого слова, возможно, планируя существенно переработать контекст. Тезис из приведенной цитаты неприемлем для оптимистической жанровой философии отрывка, декларирующего бесконечные возможности искусства, и общего идейного контекста «Невыразимого (Отрывок)», чем и объясняется, на наш взгляд, возможная нерешительность Жуковского. Однако впоследствии тезис был оставлен в стихотворении, построенном так талантливо, что вся его структура направлена, по наблюдениям Г.А.Жуковского, на доказательство возможности выразить «невыразимое»: «“Тезис” Жуковского о невыразимости души человеческим словом — лишь поэтический образ. Ведь все стихотворение создано только для того, чтобы все-таки выразить “невыразимое”, — и это главная задача Жуковского-поэта»¹³.

Анализ рукописей В.А.Жуковского, фиксирующих процесс отпочкования текста «Невыразимого» от «Первого отчета о Луне», послания императрице Марии Федоровне, показал механизм образования отрывка из плоти другого жанра, в данном случае — послания. Поэт тщательно освобождает текст своего будущего стихотворения от чужеродной по тематике и стилистике ткани, прямо придавая ему в подзаголовке статус отрывка. Изъятый из послания текст отрывка переносится в писарскую копию, где подвергается дальнейшей авторской обработке, совершенствованию и жанровому осознанию.

Этапы создания текста и манипуляции с ним, отраженные в сохранившихся рукописях В.А.Жуковского, оказываются чрезвычайно важными для анализа не только конкретного текста, но и одного из жанровых процессов романтизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 49; Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 42—51, 255—257, 263; Сандомирская В.Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкинские исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 69—82; Чумаков Ю.Н. «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра // Пушкинский сборник / Учен. зап. ЛГПИ им. А.И.Герцена. Псков, 1972. С. 29—42; Вацуро В.Э. Жанры // Лермонтовская энцикл. / Гл. ред. В.Мануйлов. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 160—161; Лебедева О.Б. Драматургические опыты В.А.Жуковского. Томск, 1992. — 206 с. и др.

² Зейферт Е.И. Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века. Караганда, 2001. — 296 с.; Зейферт Е.И. Жанр отрывка: структура и содержание. Караганда, 2004. — 200 с.

³ Семенко И.М. Комментарии // Жуковский В.А. Соч.: В 3 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. И.М.Семенко. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. Стихотворения. С. 411—412.

⁴ Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1985. С. 140.

⁵ Там же. С. 140—141.

⁶ Лебедева О.Б. Драматургические опыты Жуковского. Томск, 1992. С. 164.

⁷ Рукописи хранятся в Российской Национальной библиотеке в г. Санкт-Петербурге: РНБ, ф. 286, оп.1, ед. хр. 26, л. 45 — 45 (об.); ед. хр. 29, л. 8 (об.) — 11 (об.).

⁸ Жилякова Э.М. О философской природе лирики В.А.Жуковского // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. 4. С. 112—128.

⁹ РНБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 29, л. 8 (об.) — 11 (об.). Цитаты даются в современной орфографии.

¹⁰ РНБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 29, л. 10 (об.).

¹¹ РНБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, л. 45 — 45 (об.).

¹² РНБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 29, л. 21 (об.).

¹³ Жуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 32.

У.М.Дмитриева

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ВОДНОЙ СТИХИЕЙ ПУШКИНА (Вода текучая и кристаллическая)



Несмотря на то, что М.О.Гершензон назвал Пушкина поэтом огня («Пушкин, подобно Гераклиту, мыслил Абсолютное как огонь... жизнь как горение, смерть — как угасание огня»*), водные образы занимают не менее важное место в его творчестве. Вода у Пушкина многолика и полисемантическая. Есть вода бурная, свирепая, пре-

* Гершензон М.О. Гольфстрем // Гершензон М.О. Избранное. Москва; Иерусалим, 2000. Т. 1. С. 224—225.

одолевающая преграды, вода статичная, способная отражать, и вода замерзшая, окованная льдом.

Образ необузданной воды явлен в той части пушкинской поэзии, которая тематически связана с Кавказом. Необузданная, мятежная вода вступает в извечную схватку с неподвижным камнем. Преграда подчеркивает антиномичность двух стихий: динамичность и статичность, изменчивость и постоянство, наделенность чертами живого существа и полное их отсутствие. Борьба двух начал вечна, и победа одного из них — лишь временное явление. В «Кавказе» побеждает камень: «Играет и воет, как зверь молодой, / Завидевший пищу из клетки железной, / И бьется о берег в вражде бесполезной / И лижет утесы голодной волной... / Вотче! нет ни пищи ему, ни отрады: / Теснят его грозно немые громады».

А.Д.Григорьева в книге «Язык лирики XIX в.» описывает противоборство двух стихий как предельное противопоставление разных начал: «Начатая разливом движения, строфа кончается статикой, причем “злой” статикой. Наименование основного “деятеля” этой строфы — Терек — приходится на начало последнего стиха третьей строфы, наименование *немых* громад завершает четвертую строфу; чем как бы подчеркивается неодолимость мертвой и холодной неподвижности»*.

Эта неподвижность утесов резко контрастирует с речным потоком, подобным пленнику, зверю, заточенному в клетку. Клетка — теснящие громады — беспристрастная и неодоушвлённая. Но громады — «немые», как неподкупные и холодные стражники. Поэтому образ пленника отсылает еще и к «Узнику»: «Сижу за решеткой в темнице сырой. / Вскормленный в неволе орел молодой, / Мой грустный товарищ, махая крылом, / Кровавую пищу клюет под окном».

В двух текстах значим эпитет «молодой», подчеркивающий, с одной стороны, жажду свободной жизни, а с другой — животный голод Терек («лижет утесы голодной волной», «нет не пищи ему, ни отрады»).

В стихотворении «Обвал» вода оказывается перед двойной преградой — камня и снега. И это редкий случай, когда преграда тоже осуществляет движение, но это движение вертикальное, нисходящее, которое оборачивается потом воплощением статичности: «Оттоль сорвался раз обвал, / И с тяжким грохотом упал, / И всю теснину между скал / Загородил, / И Терек могущий вал / Остановил».

Идея движения *наперерез* отражена в системе рифм. Однокоренные рифмующиеся слова «обвал» — «вал» передают зримый образ прегражденного водного потока: второе слово укорачивается на фоне первого подобно тому, как Терек укрощается обвалом.

* Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., 1981. С. 75.

Следующая строфа построена по тому же принципу: «Вдруг, истощась и присмирев, / О Терек, ты прервал свой рев; / Но задних волн упорный гнев / Прошиб снега... / Ты затопил, освирепев, / Свои берега».

Слова «присмирев» — «рев» контрастны: одно из них характеризует смиренную ипостась воды, другое — ее страстную, бурную сущность. Они снова отсылают к идее столкновения, короткое слово «рев» как бы искусственно отсечено от многосложного — «присмирев». А набирающий силу поток обыгран последней частью этой рифмы — словом «освирепев»: несмотря на вклинившийся звук «п», слог «ре» «подтягивается» на основе инерции, заданной началом строфы*.

В «Медном всаднике» водные образы тоже носят крайне разрушительный, хаотический характер. Нева сражается с ветром. Этот образ Невы напоминает речной поток в «Обвале»: «перегражденная Нева *гневаётся* так же, как поток, *загороженный* обвалом, и так же, не найдя выхода, затопляет свои берега. И в этот момент проявляется «звериная» сущность Невы, сходная с обликом Терека из Кавказа: «Погода пуще свирепела, / Нева вздувалась и *ревела*, / Котлом клокоча и клубясь, / И вдруг, *как зверь остервенясь*, / На город кинулась» (здесь и далее в художественных текстах курсив везде мой. — У.Д.).

Нева — как заточенный зверь, как «орел молодой» в «Узнике». Рев реки переходит в птичий клеток: подбор звуков имитирует не только звук волн, но и крик птицы: «Котлом клокоча и клубясь». И в своих повадках Нева уподобляется зверю, приобретая его атрибуты. Хищность реки проявляется четче в сцене, симметричной этой, когда Евгений на краткий миг приходит в себя и вспоминает произошедшие события: «Он узнал... Где *волны хищные толпились*, / Бунтуя злобно вокруг него...».

Главный противник Невы — рукотворные гранитные берега, чугунные ограды и мосты. Столкновение стихии и человеческих творений неизбежно влечет за собой разрушение, потому что человек стремится покорить стихию, заковать ее в рамки, которые в «Медном всаднике» имеют как бы двойное значение — это и наряд, и оковы: «В гранит *оделася* Нева». В то же время здесь присутствует оттенок описания наряда красавицы: река «одета в гранит», будто в бархат, отороченный «темно-зелеными островами». На время Нева смиряется со своими оковами и нарядом, а упорядочен-

* Интересные наблюдения над рифмой и ассонансами в стихотворении «Обвал» делает А.Д.Григорьева. Так, например, рифмы первой строфы имитируют образ эха. Кроме того, первая строфа, по мнению исследовательницы, «...образуется сменяющим друг друга доминирующим звучанием стихов — то звонких, то глухих, своей мелодикой поддерживающих представление о неподвижной и звонкой мощности гор (ср. первый стих) и шумящей мощи реки (ср. второй стих). Звучание остальных объектов описания вливается в ту или иную струю» (Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Указ. соч. С. 60—61).

ность человеческой цивилизации передается стихии. Архитектурное творение становится «огранкой» природы. Нева в «Медном всаднике» стремится покинуть рамки, вырваться из границ города, преодолеть гармонизирующее начало искусства — творения человеческих рук. Стихия воды, напирющая на гранитные берега, грозит хаосом, потому что она нарушает еще и эстетическую целостность.

Г.Башляр, «воображая» воду, пишет: «Будучи неистовой, вода как-то по-особенному гневается... Вода становится злобной, она меняет пол*. Злясь, она обретает свою мужскую ипостась**». Необузданная вода у Пушкина носит ярко выраженные мужские качества: напористость, гневливость, агрессивность, бунт, предельную динамичность и стремительность. Водную стихию в ее бурном воплощении можно метафорично осмыслить как творческий процесс. Вдохновение создателя подобно беспредельному движению стихии: «Бежит он, *дикий и суровый*, / *И звуков и смятенья полн*, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы...».

В сознание поэта проникает стихия, ее атрибуты — смятенье и звуки, которые в то же время являются зарождающимися стихами. Стихия творчества, овладевшая поэтом, требует и определенного пространства: «На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы». Звучащее вдохновение окружено природными звуками. Г.Башляр писал о поэтическом «голо-соведении»: «Вода — это огромное единое пространство. Она сливает в гармонию колокольный звон жаб и дроздов. Во всяком случае, поэтическое ухо, покоряясь песне воды, как фундаментальным звукам, приводит хор нестройных голосов к единению»***.

Помимо необузданной водной стихии, в поэзии Пушкина существует другая — статичная вода, уподобленная зеркалу, стеклу или кристаллу: «И вод веселое стекло / Не отражает лик Дианы». Подвижная стихия уподобляется статичному стеклу, и летняя река как будто становится зимней, покрытой льдом. Зеркало вод может быть еще и динамичным, когда безмятежное взаимное отражение воды и неба нарушается ветром. Но чаще у Пушкина статика стихии воплощается в замерзшей воде, которая тоже сравнивается со стеклом или кристаллом: «Едва прозрачный лед, над озером тускнея, / Кристаллом покрывал недвижимые струи. / Я вспомнил опыты несмелые твои, / Сей день, замеченный крылатым вдохновеньем, / Когда ты в первый раз вверял с недоуменьем / Шаги свои волнам, окованным зимой...».

Озеро, постепенно покрываемое льдом, является той же стихией, взятой в рамки. Только теперь рамки вполне органичны и могут выступить в

* В стихотворении «Обвал», описывающем гневную воду, все рифмы мужские.

** Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи, М., 1998. С. 235.

*** Там же. С. 266.

качестве метафоры поэтического вдохновения, постепенно формирующегося в произведение искусства. И сам контекст, в котором появляется образ замерзающей воды, тесно связан с поэтическим творчеством. Кроме того, Овидий, идущий по «волнам, окованным зимой», путешествует по той же стихии, что и корабль в «Осени». Противоположность водных ипостасей не несет здесь противоречия: творчество поэта совершается, как и плавание корабля. Более того, к путешествию Овидия приобщается Пушкин.

Воды, покрытые льдом, не склонны бунтовать. Скорее, они любят свой нарядом, величии которого передается через его блеск на солнце: «Под голубыми небесами / Великолепными коврами, / Блестя на солнце, снег лежит; / Прозрачный лес один чернеет, / И ель сквозь иней зеленеет, / И речка подо льдом блестит».

Речка и лед, под которым она блестит, не создают ощущения окованной, поработанной стихии. Они выражают гармонию стихийного и космического начал. Возможность созерцания стихии сквозь лед вносит упорядоченность в мироздание. Кроме того, наблюдение объекта *сквозь* что-то является еще и принципом построения всего текста «Зимнего утра». В первой строфе «день чудесный» как бы складывается из солнца, сверкающего *сквозь* мороз. Вторая строфа — это восприятие настоящего *сквозь* прошлое, жизнерадостное настроение, которое преломляется *сквозь* воспоминание о разгуле стихий. Внешнее пространство третьей строфы видится *сквозь* окно: «А нынче... погляди в окно». И все части этого внешнего пространства преломляются *сквозь* оковы инея и льда. Их блеск — на фоне *прозрачного* чернеющего леса, напоминающего своей неподвижностью и эфемерностью летейские леса. «Домашнее» пространство четвертой строфы воспринимается *сквозь* «янтарный блеск».

Наконец, пятая строфа описывает *сквозь* внезапно появившееся намерение замысел путешествия героя, которое должно привести его к берегу. Тот ли это берег, которого достиг Автор в финале «Евгения Онегина», или тот, с которого началось путешествие в «Осени»?

Когда водный поток прячется под ледяными оковами, хаос превращается в упорядоченность. Вода — это и материал для создания, и его форма. Водная стихия всегда поражала поэтов и философов своей аморфностью и одновременно пластичностью, которая позволяет этой стихии приобрести любую форму. М.Элиаде зафиксировал такое философское «удивление» в описании символизма вод: «Их судьба — предшествовать сотворению и поглощать сотворенное, будучи не в силах преодолеть собственный образ существования, то есть облечься в какие-либо *формы*. Воды не могут, не способны превзойти виртуальное, зародышное, латентное состояние. Все, что облечено в *форму*, проявляется над Водами и отрывается от

Вод»*. Поэтому, чтобы обрести форму, вода должна «признать» ограничивающую власть другой стихии или изменить свой внешний облик, стать кристаллической.

Поэт «сковывает» стихию творчества гармонией стиха, придает форму хаосу. Апофеоз упорядоченности — стихи под цифрами, как в «Домике в Коломне», где поэт, словно полководец, ведет в боевом порядке строки, составленные из слогов и слов. Стройность стиха противопоставляется тому нагромождению чувств и мыслей, из которого он возникает. Хаос впечатлений и слов усилием поэта превращается в гармонию стихотворной формы. Творческая стихия подобна водной. Она является тем хаосом, из которого поэт-демиург творит мир. Усмиряя хаос, поэт «сковывает» его твердой формой, сквозь которую, однако, этот хаос проглядывает.

Соединение хаоса и гармонии, стихийности и упорядоченности, свободы и закономерности воплощено в образе кристалла, который часто появляется в «сугубо поэтических» стихах. Так, кристалл может быть метонимичным названием чернильницы, которая выступает не только в качестве поэтического атрибута, но и как сокровищница создателя, и как источник вдохновения: «Заветный твой кристалл / Хранит огонь небесный...» («К моей чернильнице»).

Кристалл чернильницы связывает поэта с богом-покровителем («Хранит огонь *небесный*»), и поэт черпает оттуда вдохновение. Поэтому чернильница выступает чудесным сосудом, содержание которого бесконечно разнообразно: звуки, слова, стихи, рифмы. Из этого многообразия поэт создает свое произведение, выводит на бумагу стройные стихи, придавая форму хаосу звуков и слов.

Кроме чернильницы, поэтическое вдохновение может быть заключено и в кристалле бокала, из которого пил поэт — Н.М.Языков: «Кристалл, по-этом обновленный, / Укрась мой мирный уголок...».

Формальная метонимия (кристалл — это бокал) подтверждается смысловой: «ума огонь игривый» переносится с поэта на бокал. И снова кристалл становится формой, заключающей в себе мятежные поэтические замыслы, представленные зрительным образом жара, который, как и огонь, содержащийся в чернильнице, обладает признаком божественного («жар целебный»). Кристалл, хранящий жар или огонь, — единство противоположных начал. В этом образе соединяются две разные стихии — огонь и кристалл, который произошел от первоначального значения греческого слова «*krystallos*», обозначавшего лед.

Кристалл чернильницы и бокала на волне читательских ассоциаций хочется «продолжить» образом магического кристалла в «Евгении Онеги-

* *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 84.

не»: «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал...».

«Свободный роман» — это произведение еще не созданное, но уже задуманное. Оно должно воплотиться в определенной форме. Поэтому «магический кристалл», с одной стороны, выступает оккультным предметом, в котором поэт, подобно колдуну, видит судьбу своего произведения. А с другой стороны — это та упорядоченная, симметричная, строго выверенная форма, в которой осуществился поэтический замысел.

Итак, для водных образов в поэзии Пушкина характерна некая динамичность: от бурной и необузданной водной стихии, через ее уподобление зеркалу, — к застывшей, кристаллизованной воде. Такая образная изменчивость носит архетипический характер.

В.И. Чулков

ТОЧКА ПРИМИРИТЕЛЬНОГО РАВНОВЕСИЯ

Обиды не страшась, не требуя венца...



Фраза «Пушкин — наше всё», принадлежащая Ап. Григорьеву, несет на себе налет эмоционального возбуждения и связанного с ним преувеличения. Замечаю это без желания принизить Пушкина, но лишь стремясь восстановить более или менее объективную систему координат.

Начнем со следующего: если не лукавить с собой и другими, то придется признать, что Пушкина мы *почитаем* гораздо больше, чем *читаем*. При этом почитаем довольно своеобразно и в этом смысле весьма схожи с булгаковским Рюхиным из «Мастера и Маргариты», который никак не мог понять, что такого бессмертного в строчках «Буря мглою небо кроет...». Дело не только и не столько в том, что мы продолжаем оставаться «ленивыми и нелюбопытными», но еще и в том, что литературоцентризм (и, следовательно, пушкиноцентризм) русской культуры — не от богатства нашего. Он — явление не столько исторически органичное, сколько вынужденное. Поэтому, когда русской литературе приходилось выполнять

функции и философии, и историософии, и социологии, и политологии, выполнять своими, литературными средствами, Пушкин неизбежно должен был превратиться — и превратился — в миф. В этом качестве он и присутствует в нашем культурном сознании. Можно относиться к этому мифу «самозабвенно» и, заламывая руки, стенать о недопустимости попраения, покушений на «нашу святыню». Можно — как, допустим, Д.Хармс или А.Терц, — вывернуть этот миф (подчеркиваю — *миф*) его изнаночной, иронически-эпатажной стороной. Можно, наконец, довести его до абсурда изданием каких-нибудь «Тайных дневников Пушкина» или проектом эротического фильма о любовных похождениях Александра Сергеевича. С пушкинским мифом можно проделать любой эксперимент. Результатов всегда будет два: 1) обнажится суть самого экспериментатора; 2) беспримерная податливость периферии мифа подчеркнет почти мистическую недоступность его сердцевины, его первоисточника — пушкинского творчества.

Думаю, именно в силу последнего обстоятельства укоренилось, улеглось в отечественном культурном сознании определение Ап.Григорьева, и теперь мы постоянно воспроизводим его, желая выразить, кто такой Пушкин для всех нас.

Но почему Пушкин? На этот вопрос можно ответить «провокационно», заявив: мы называем Пушкина основоположником русской культуры нового времени и великим национальным писателем лишь потому, что сами определили его на эту роль. Взяли и назначили. А могли ведь и Н.Гоголя, или Л.Толстого, или Ф.Достоевского. Тем более что они-то как раз и сами претендовали на роль владеющих истиной, знающих ответ на вопрос: «Как жить?». Однако провокации не получится, ибо в любом случае придется отвечать на другой вопрос: почему *именно его* мы «назначили» на эту роль?

Вспомним финал «Каменного гостя»:

(Входит статуя Командора. Дона Анна падает.)

С т а т у я

Я на зов явился.

Д о н Г у а н

О боже! Дона Анна!

С т а т у я

Брось ее,

Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Д о н Г у а н

Я? Нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

С т а т у я

Дай руку.

Д о н Г у а н

Вот она... о тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня, пусти-пусти мне руку...

Я гибну — кончено — о Дона Анна!

(Проваливаются.)

Насколько помню, в швейцеровской экранизации этого пушкинского шедевра, в последних кадрах, Дон Гуан, чья ладонь находится в тисках «каменной десницы», другой рукой отчаянно тянется к Доне Анне. Так М.Швейцер «реальным», зримым жестом подчеркнул то, что у Пушкина зафиксировано как жест языковой: *нераздельность*, итоговую, последнюю *нерасчлененность* всех участников «маленькой трагедии». Правота и неправота каждого из них как раз и составляют ту универсальную правоту живой жизни, которую Пушкин ставит если не выше, то и не ниже «жизни после жизни».

Вчитаемся в последние монологи Вальсингама («Пир во время чумы»):

П р е д с е д а т е л ь

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? не могу, не должен
Я за тобой идти: я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю —
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня Господь) —
Погибшего — но милого созданья...
Тень матери не вызовет меня
Отселе — поздно — слышу голос твой,
Меня зовущий — признаю усилья
Меня спасти... старик! иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

М н о г и е

Bravo, bravo! достойный председатель!
Вот проповедь тебе! пошел! пошел!

С в я щ е н н и к

Матильды чистый дух тебя зовет!

П р е д с е д а т е л ь (*встает*)

Клянись же мне, с поднятой к небесам —
Увядшей, бледною рукой — оставить
В гробу навек умолкнувшее имя!
О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище! меня когда-то
Они считала чистым, гордым, вольным —
И знала рай в объятиях моих...
Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...

Ж е н с к и й г о л о с

Он сумасшедший —

Он бредит о жене похороненной!

С в я щ е н н и к

Пойдем, пойдем...

П р е д с е д а т е л ь

Отец мой, ради Бога,

Оставь меня!

С в я щ е н н и к

Спаси тебя Господь!

Прости, мой сын.

(*Уходит. Пир продолжается.*)

Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость.)

Эти монологи свидетельствуют: Вальсингам один переживает все то, что думают и говорят разные персонажи трагедии. И здесь односторонность мировосприятия любого другого героя компенсируется универсальностью позиции Председателя, пытающегося примирить в своем сознании и высокий гуманизм песни Мери, и животный страх и жестокость Луизы, и цинизм Молодого человека, и остроумие Джаксона, и христианское смирение Священника.

Поза Вальсингама, погруженного «в глубокую задумчивость», — не менее знаковая, чем жест Дон Гуана. И тот, и другой размещаются в точке примирительного равновесия, с которой равно доступны любые варианты человеческого сознания и поведения в заданных условиях.

Эта особенность центральных героев Пушкина, как мне кажется, многое объясняет и в его жизни, и в его творчестве. Пушкина никогда не интересовали полярные явления сами по себе (говорю о привычных оппозициях ценностного типа: Добро — Зло, Грех — Святость, Дружба — Предательство, Царь — Народ и т. д.). Они интересовали его только в отношениях друг к другу. Сказать: «Пушкин прекрасно знал, что любые крайности внутренне взаимосвязаны», — недостаточно, поскольку об этом знает любой более или менее разумный человек. Обязательно нужно добавить, что Пушкину удалось преодолеть большую (в сравнении с другими) часть расстояния, отделяющего *знание* от *понимания*. И напитать этим пониманием плоть, ткань своих произведений. Для меня формула «Пушкин — наше всё» обеспечена именно этими особенностями его мышления, тем, что его интересуют не крайности, а все смысловое пространство между ними. В этом пространстве он ищет свое место и находит его в точке их (полюсов) максимально полного соприкосновения, в точке, обеспечивающей их равновесие.

Может быть, поэтому он их не боится — не чураясь, не заморожен ими. Он знает, что «есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю...», что «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья — / Бессмертья, может быть, залог!». Но с той же степенью полноты и отчетливости он знает и правду Мери, признающей: «О, если б никогда я не певала / Вне хижины родителей моих! / Они свою любили слушать Мери; / Самой себе я, кажется, внимаю, / Поющей у родимого порога. / Мой голос слаще был в то время: он / Был голосом невинности...».

В письме к А.Дельвигу от 15 февраля 1826 года, формулируя свое отношение к инциденту на Сенатской площади, поэт написал: «Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира». «Взгляд Шекспира» — это взгляд, обнаруживший нерасторжимость, внутреннюю взаимообусловленность полярных проявлений, взгляд не извне, не со стороны, а с позиции, когда снимается необходимость однозначного выбора и, как его следствие, окончательного

суда, но остается возможность «присвоения» крайностей, ощущения себя точкой их примирительного соприкосновения.

Уникальна способность Пушкина быть своим среди людей разных слоев общества: он естествен и в красной рубахе на деревенской ярмарке, и в Михайловском, где «встреча моей дворни, хамов и моей няни, — ей-богу, приятнее щекочет сердце, чем слава...», и с будущими декабристами в Каменке, и с Николаем I на аудиенции в кабинете государя-императора. Эта его черта — не всеядность, не отсутствие собственного «я», не измена некоему высшему призванию, как считали многие современники. Кстати, за это же упрекнул Пушкина и Лермонтов в «Смерти поэта»: «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной / Вступил он в этот свет, завистливый и душный... Зачем он руку дал клеветникам ничтожным, / Зачем поверил он словам и ласкам ложным...». Напротив, это особое поведение, исходящее из представлений о том, что мир органичен, и для того, чтобы его понять и оценить, нельзя пренебрегать ни одним из его проявлений, нельзя ни к чему относиться предвзято.

Это именно та черта, которая позже проявится в созданном Пушкиным образе Пугачева, которому тесен, не по плечу ни «тулупчик» беглого мужика, ни «тулупчик» самозваного царя-батюшки. Которому, как и Годунову, кажется, достигшему «высшей власти», душно: «Улица моя тесна; воли мне мало». Так и сам поэт: ему тесен «тулупчик» любой социальной роли, предлагаемой эпохой. Но если эта теснота для Годунова, Пугачева, Вальсингама была причиной внутренней драмы, то для Пушкина — источником творчества.

С этих же позиций Пушкин подходил и к политическим вопросам. Для него самодержавие было идеальным государственным устройством России, но при этом он понимал, что единый государственный организм может существовать только в том случае, если соблюдены интересы всех сословий и народов империи. Об этом он пишет, начиная с оды «Вольность»: «Владыки! вам венец и трон / Дает Закон — а не природа; / Стоите выше вы народа, / Но вечный выше вас Закон. <...> Склонитесь первые главой / Под сень надежную Закона, / И станут вечной стражей трона / Народов вольность и покой».

В написанных для Николая I «Замечаниях о бунте» («История Пугачева») Пушкин констатирует: «Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но *выгоды их были слишком противоположны*. (NB. Класс приказных и чиновников был еще малочислен и решительно принадлежал простому народу. То же можно сказать и о выслужившихся из

солдат офицерах. Множество из сих последних были в шайках Пугачева. Шванвич один был из хороших дворян»).

Выделенный мной фрагмент свидетельствует: Пушкин прекрасно понимает, что истоки бунта не в чьей-то злой воле, не в чьих-либо субъективных намерениях, а в объективных обстоятельствах. Но это для него вовсе не значит, что пугачевский бунт, как и всякий другой неорганичный, неестественный, незволюционный поворот российской истории, не может быть предотвращен властью, умеющей сохранить разумный баланс интересов различных социальных групп, любая из которых жизненно необходима государственному организму. Поэтому он заключает «Замечания о бунте» так: «Нет зла без добра: Пугачевский бунт доказал правительству необходимость многих перемен, и в 1775 году последовало новое учреждение губерниям. Государственная власть была сосредоточена; губернии, слишком пространные, разделились; сообщение всех частей государства сделалось быстрее etc.».

О преимуществах эволюционного, органического исторического развития Пушкин напомним читателю и в «Капитанской дочке»: «Не стану описывать нашего похода и окончания войны. Скажу коротко, что бедствие доходило до крайности. Мы проходили через селения, разоренные бунтовщиками, и поневоле отбирали у бедных жителей то, что успели они спасти. Правление было повсюду прекращено: помещики укрывались по лесам. Шайки разбойников злодействовали повсюду; начальники отдельных отрядов самовластно наказывали и миловали; состояние всего обширного края, где свирепствовал пожар, было ужасно... Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»

В другом месте впечатление, которое произвел на Гринева вид изуродованного «башкирца», заставит его через много лет написать: «Когда вспомню, что это случилось на моем веку, и что ныне дожил я до кроткого царствования императора Александра, не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия. Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений».

Были ли эти прямо, открыто сформулированные позиции данью цензуре? Свидетельствовали ли они, что Пушкин пытается «притереться» к власти? Думаю, что нет.

Чрезвычайно любопытен и показателен спор Пушкина с Великим Князем Михаилом Павловичем, случившийся 19 декабря 1834 года и попавший в пушкинский дневник:

Потом разговорились о дворянстве. Великий Князь был противу постановления о почетном [Дворянстве] Гражданстве: зачем преграждать заслугами высшую цель

честолюбия? Зачем составлять tiers état (третье сословие. — В.Ч.), сию вечную стихию мятежей и оппозиции? Я заметил, что и Дворянство не нужно в Государстве, или должно быть ограждено и недоступно иначе как по собственной воле Государя. Если во дворянство можно будет поступать из других сословий, как из чина в чин, не по исключительной воле Государя, а по порядку службы, то всякое Дворянство не будет существовать или (что все равно) всё будет Дворянством. Что касается до tiers état; что же значит наше старинное дворянство с именьями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу Аристокрации, и со всеми притязаниями на власть и богатство? Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни Дворяне. [Что же]. Сколько же их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много.

Спор развернулся вокруг учрежденного в 1832 г. звания потомственного почетного гражданина, открывавшего выход в дворянское сословие любому, этого заслужившему. Спор любопытен в той же мере, в какой и парадоксален: Великий Князь недоволен *недостаточностью* этой демократической уступки, а Пушкин выступает *против нее!* Но это мнимый парадокс, поскольку Пушкин ратует за неприкосновенность института потомственного высшего дворянства не из спеси (его представления о древности собственного рода были сильно преувеличены), а лишь потому, что эта неприкосновенность позволяла дворянину оставаться лично свободным, не быть обязанным Государю своим положением. Потомственность дворянства выступает здесь гарантией его независимости!

О таком дворянстве он пишет в другом месте: «Что такое дворянство? Потомственное сословие народа высшее, т. е. награжденное большими преимуществами касательно собственности и частной свободы. Кем? народом и его представителями. С какой целью? с целью иметь мощных защитников или близких ко властям и непосредственных представителей... Чему учится дворянство? Независимости, храбрости, благородству (чести вообще)».

С этой точки зрения понятно, почему в «Родословной моего героя» Пушкин с горечью вздыхает: «Мне жаль, что тех родов боярских / Бледнеет блеск и никнет дух; / Мне жаль, что нет князей Пожарских, / Что о других пропал и слух <...> Что в нашем тереме забытом / Растет пыльная трава, / Что геральдического льва / Демократическим копытом / Теперь лягает и осел...».

Но эта же точка зрения помогает понять позицию Пушкина конца 1825 — первой половины 1826 гг. В это время в его письмах наиболее близким друзьям (В.А.Жуковскому, П.А.Вяземскому, А.А.Дельвигу, П.А.Плетневу) мотивы неприятия политически мотивированного насилия («...я заговору не принадлежу, и с возмутителями 14 декабря связей политических не имел»; «...никогда я не проповедовал ни возмущений, ни революций»; «Бунт и революция мне никогда не нравились») сочетаются с искренним сочувствием «заговорщикам», с многими из которых он был тесно связан

узами многолетней дружбы, общностью духовных, литературных интересов, кто были его благодарными (а к 1825 году — и не очень благодарными) читателями: «Я... был в связи с большей частью нынешних заговорщиков...»; «Мне сказывали, что А.Раевский под арестом. Не сомневаюсь в его политической безвинности. Но он болен ногами и сырость казематов будет для него смертельна»; «...неизвестность о людях, с которыми находился в короткой связи, меня мучит»; «С нетерпением ожидаю участи несчастных»; «20, т. е. сегодня участь их должна решиться — сердце не на месте».

Зимой 1825—1826 гг. в сознании Пушкина окончательно выкристаллизовалось: впервые в истории России раскол такой глубины и ожесточенности произошел не между сословиями, а внутри одного — дворянского — сословия; разрушение дворянского единства аномально, катастрофично, но законное с формально-юридической точки зрения наказание «заговорщиков» не снимает, а закрепляет и углубляет это противоестественное состояние.

Выходом из исторически сложившегося тупика для Пушкина оказывается право Государя миловать подданных. Милование — точка примирительного равновесия! — и оказывается для него единственно приемлемой формой отступления от Закона, совершаемого во имя торжества высшей справедливости. Той справедливости, которая обеспечивает существование России как государства-семьи, национально-государственного единства, достигаемого разумным балансом сословных интересов, наличием гуманной власти, способной переступить через политические амбиции и сословные границы, «одушевляя» Закон тогда, когда приходится выбирать между «бунтом» и естественным развитием национальной истории.

Надежда на снисходительность, трезвость и душевную широту Николая — вот что питает Пушкина в начале 1826 года: «Надеюсь для них [декабристов] на милость царскую...»; «Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя...»; «...крепко надеюсь на милость царскую... Правительство может пренебречь ожесточение некоторых обличенных...». Надежда эта так велика, что и 14 августа 1826 года, уже *после* казни пятерых зачинщиков восстания, он пишет П.А.Вяземскому: «Еще-таки я надеюсь на коронацию. Повешенные повешены, но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна».

С этой темой Пушкин уже больше никогда не расстанется. Он будет возвращаться к ней в стихотворениях «Стансы» (1826), «Друзьям» (1827), «Пир Петра Первого» (1834), обращенных прежде всего к Николаю и настойчиво напоминающих ему о его праве помиловать осужденных декабристов В стихотворном послании «В Сибирь» он предложит обитателям «каторжных нор» хранить «гордое терпенье», поскольку, с одной стороны, они, действительно, «бунтовщики», «возмутители», чья деятельность должна

быть пресечена и осуждена, а с другой — «мощные защитники» народа, чьи помыслы чисты и благородны. Трагедия декабристского движения, таким образом, проистекает из противоречия между общим его пафосом, который Пушкин разделял и за который декабристам нет оснований стыдиться, и избранной их лидерами тактикой, которая достойна осуждения и для него неприемлема.

И вновь перед нами жест Дон Гуана: Пушкин одновременно обращен и к Николаю — с призывом не держать зла на декабристов, найти в себе силы простить их и вернуть к полноценной гражданской жизни на благо России, и к декабристам — с надеждой на то, что они поймут разницу между целями и избранными средствами, т.е. свою неполную правоту и неполную неправоту власти.

Кажется, услышал его только И.И.Пушин, который 13 декабря 1827 года, накануне второй годовщины восстания, писал сестрам: «...то, что мы сделали, перед законом — **худо**, мы преступники, и постигшая нас гибель справедливая. Но, признавая пагубные последствия наших необдуманных начинаний, я не могу не надеяться на того судию, который судит не по тому, что **делают** слабые, слепые смертные, а по тому, что **хотят** они делать. Он нам судия!»

Позже Пушкин уйдет от «злобы дня», расширит исторический контекст и сделает милование как способ выявления в человеке его человеческого содержания, преодоления сословных различий и достижения разумного сочетания межличностных и социально-политических интересов, одной из главных тем «Капитанской дочки». Наконец, в «Памятнике» он поставит себе в заслугу: «...чувства добрые я лирой пробуждал... В мой жестокий век восславил я свободу / И милость к падшим призывал».

Интересно, что этот принцип примирения полярностей проявляется и в поэтике Пушкина, в избранном им способе изображения мира и человека. И в лирике, и в прозе Пушкина, при всей стремительности его творческой эволюции, остается неизменной установка автора на то, чтобы скрыть свое «я» за разными масками. В его стихотворениях, как ни у кого из современников, множество биографических подробностей, но читателя не оставляет чувство, что между ним и поэтом всегда сохраняется некая дистанция, скрывающая от нас то, что мы привыкли называть «обнаженностью поэтической души». Его лирика — это сложная система качественно различных точек зрения, мироотношений, разных типов сознания. Об этом прекрасно сказал Вл.Соловьев, сравнивая Пушкина с Лермонтовым: когда Лермонтов пишет о других, он все равно пишет о себе, когда Пушкин пишет о себе, он все равно пишет о ком-то другом.

То же и в прозе: то автор прячется за Белкина, а Белкин, в свою очередь, — за рассказчиками, то скрывается под маской простака Гринева... И

все это ради того, чтобы найти в разных, часто противоположных позициях то, что их объединяет, примиряет и составляет не «рисунок» и даже не «грунт», а сам «холст» живой жизни.

С другой стороны, в пушкинской художественной системе мы постоянно сталкиваемся с проявлениями того, что условно можно назвать «подвижным, плавающим контекстом», в соответствии с которым слово оказывается «обратимым», готовым в любой момент повернуться иным, иногда прямо противоположным содержанием. Очень часто Пушкин намеренно обнажает эту особенность своего стиля. Вот несколько примеров.

В 1817 г. он пишет оду «Вольность», ставя перед собой задачу — не более и не менее! — просветить и «владык» мира сего, и «народ». А в начале 1818 — «Кн. Голицыной, Посылая ей оду “Вольность”»: «Простой воспитанник Природы, / Так я бывало воспевал / Мечту прекрасную свободы / И ею сладостно дышал. / Но вас я вижу, вам внимаю, / И что же?.. слабый человек! / Свободу потеряв навек, / Неволю сердцем обожаю».

Этот принцип, когда один (высокий, поэтический) текст находит собственное «искривленное», иронически вывернутое отражение в другом тексте (или наоборот?), примененный последовательно, может вызвать у читателя недоумение, граничащее с шоком. Безусловный пушкинский шедевр — послание А.П.Керн «Я помню чудное мгновенье...». Но хотим мы этого или нет, с ним соотносится фрагмент письма С.А.Соболевскому: «Ты ничего не пишешь мне о 2100 р., мною тебе должных, а пишешь мне о М-ме Керн, которую с помощью Божией я на днях ----». И дело вовсе не в том, как *реально* складывались отношения между Пушкиным и Керн (не нам о них судить и судачить), а в том, что это «ироническое отражение» одного текста в другом (письма Пушкина — это художественные тексты) подрывает достоверность, однозначность, окончательную определенность и того, и другого. Создается та самая ситуация зыбкого равновесия, удержать которое крайне трудно, но необходимо, поскольку малейший перевес, малейшее предпочтение какого-то из текстов мгновенно разрушает его, а вместе с ним и порождаемую ими смысловую глубину.

Вот он пишет исполненное горького протеста стихотворение «Свободы сеятель пустынный...», но предваряет его эпиграфом из Евангелия от Луки («Изыде сеятель сеяти семена своя»), о котором известно, что это — Евангелие о прощении за веру. Но и этого ему мало, и он включает стихотворение в контекст письма А.И.Тургеневу, в котором и стихотворение, и его «первоисточник» — Евангелие — прокомментированы весьма иронично: «подражание басне умеренного демократа Иисуса Христа».

Вот в 1823 году во время южной ссылки пишет: «В чужбине свято наблюдаю / Родной обычай старины: / На волю птичку выпускаю / При светлом празднике весны. // Я стал доступен утешенью; / За что на Бога

мне роптать, / Когда хоть одному творенью / Я мог свободу даровать!». А в самом конце 1836 года: «Забыв и роццу и свободу, / Невольный чижик надо мной / Зерно клюет и брызжет воду, / И песнью тешится живой».

Что это — противоречие? Нет, разница в содержании стихотворений лишь кажущаяся. А объединяет их представление о внутренней, духовной свободе как залого возможности видеть и принимать мир во всем его живом многообразии, в его универсальном единстве, несущем человеку благо.

Он может ввести принцип «подвижного, плавающего контекста» непосредственно в текст. На это обратил внимание А.Терц в книге «Прогулки с Пушкиным»: «Или — Пушкин бросает фразу, решительность которой вас озадачивает: "Отечество почти я ненавидел" (?!). Не пугайтесь: следует — ап! — и честь Отечества восстановлена: "Отечество почти я ненавидел — / Но я вчера Голицыну увидел / И примирен с отечеством моим". И маэстро, улыбаясь, раскланивается».

Думаю, что здесь же лежит причина, по которой Пушкин отказался от роли пророка, духовного отца нации, претендовать на которую у него было гораздо больше оснований, нежели у Гоголя, Толстого или Достоевского. Даже в зацитированном почти до дыр стихотворении «Пророк» «воззвание» «шестикрылого серафима» к поэту («Восстань, пророк, и виждь, и внемли, / Исполнись волею моей, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей») так и остается не более чем пожеланием. Внять «неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье» у Пушкина как раз и значит: видеть всё, внимать всему, не узурпируя истины, не превращаясь в человекобога.

Способность воспринимать жизнь как живое начало, как естественный, органичный процесс, в котором все деления и дробления вторичны, — эта способность помогает и героям Пушкина, и ему самому преодолевать все, что разделяет, дробит отношения человека с человеком и миром. Его герои, и он вместе с ними, пусть только в вымышленном им мире, умеют сохранить в себе человеческое содержание вопреки собственным социальным ролям и политическим пристрастиям, найти эту точку примиряющего равновесия в раздираемой противоречиями действительности, увидеть, что за всеми разъединениями, враждебными позициями, непониманиями стоит единый, абсолютно органичный монолит российской жизни. Шире — Божьего мира.

Это удалось только ему, и именно поэтому «Пушкин — наше всё». И пока мир будет удерживать заданное Творцом единство, у нас будет наш Пушкин.

Проблема **адресата** в стихотворении А.С.Пушкина «Друзьям» (1828)



Дата написания «Пророка» многоговорящая — 8 сентября 1826 года. В этот день состоялся разговор Пушкина с Николаем, вернувшем поэта из ссылки, полной долгих месяцев тревог, и не только о себе. Еще в августе Пушкин писал Вяземскому: «Еще таки я все надеюсь на коронацию: повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна». Тогда же была написана первая редакция «Пророка» с началом: «*Великой скорбью* томим...» — и концовкой-призывом «предстать грозным судьей пред царем-губителем <...> И Пушкин, по вескому свидетельству современников, собирался реализовать это: направляясь из ссылки в Москву, он захватил рукопись первой редакции с собой во дворец»*.

И вот разговор, после которого сразу, в тот же день, возникает окончательная редакция программного произведения, где высшей властью над собой поэт-пророк признает только волю Бога и этой волей дарованную ему и ничем не ограниченную свободу высказывания («И, обходя *моря и земли*, / Глаголом жги сердца людей»).

Общая атмосфера и личная ситуация Пушкина отразились в его письмах осени 1826 г.: «Много говорят о новых, очень строгих постановлениях относительно дуэлей и о новом цензурном уставе» (П.А.Осиповой 15 сентября); «...ради Бога, как можно скорее остановите в московской цензуре все, что носит мое имя — *такова воля высшего начальства*; покамест не могу участвовать и в вашем журнале» (М.П.Погодину 29 ноября) и мн. др. Что же на этом фоне появилось в лирике Пушкина после «Пророка», с его чудом *обращения?*

Хронологически к «Пророку» ближе всего послание «И.И.Пушину» (декабрь), «Стансы» (первый отрывок датирован 23 дек.) и «Зимняя дорога». Первое и третье стихотворения лексически прямо или *эмоционально* открыто отзываются на участь друзей: «Да голос мой душе твоей / Дарует то же утешенье... / Да озарит он заточенье...» и: «Ни огня, ни черной хаты... / Глушь и снег... Навстречу мне / Только версты полосаты / Попадаются одне...».

* *Благой Д.Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 62.

В «*Стансах*» же слово поэта поднято НАД современностью и звучит в историческом измерении с устремленностью ВПЕРЕД, «В надежде славы и добра». Представлен идеализированный образ великого *пращура* в качестве высокого образца для подражания (идеализация Петра проявилась в оглядке на позитивный пример: не на *стрельцов*, а на *Долгорукого*). Высокости риторического сравнения соответствуют серьезность содержания разговора и его цель: не лесть, а самый авторитетный прецедент царской милости; не прошение о помиловании несчастных, а призыв: «Во всем будь пращуру подобен...».

Интонационно это разговор **на равных** (в отличие от одической традиции, с ее жанровой ролью поэта — *воспевать*). Исполнившись волей Бога, пророк обращается к помазаннику Божию *в надежде славы и добра*. Миссия пророка исключительно нравственная. Его побудительный призыв направлен не на конкретный поступок царя, а на его умоперемену. От зачина (*надежды славы и добра*) стихотворение стремится к венчающей его строке: «*И памятью, как он, незлобен*». Тут открывается сквозная пушкинская тема *милости к падшим* как н о р м е царствования вообще. Сравним с письмом к П.А.Вяземскому от 9 ноября 1826 г. из Михайловского: «Няня моя уморительна. Вообрази, что 70-ти лет она выучила наизусть новую молитву о *умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости*, молитвы, вероятно, сочиненной при царе Иване» (курсив мой. — Д.Ч.).

Высшая отмеченность пушкинского *поэта* (как пророка) не ведет к противопоставленности его людям. Романтическая оппозиция снимается раздвоением поэта на *человека* и *пророка*, как это произойдет в стихотворении «*Поэт*» (15 августа 1827), где единство личности сохраняется, но формы и сферы ее самореализации различны.

Характеризуя *поэта* в минуты вдохновения, Пушкин включает в текст ряд образов из «Пророка»*, воссоздавая при этом вроде бы тот же метафорический образ *пустыни* — места духовных исканий («На берега *пустынных* волн»). Однако условно-поэтический пейзаж конкретизируется: «В широкошумные дубровы», — отражая реальные черты Михайловского. Так и воспринимали эти стихи пушкинские современники — сквозь призму реальных событий его жизни: «Я убежал в деревню, почуя рифмы», — писал поэт М.П.Погодину во второй половине августа в письме, включающем в себя полный текст «Поэта».

Поэтический пейзаж противостоит *заботам суетного света*, но для героя он является продолжением жизни *в том же мире*, только вне его *забав*. Те же «широкошумные дубровы» в 1836 году трансформируются в

* Современникам поэта предстала иная последовательность, так как, *написанное после* «Пророка» стихотворение «Поэт» было *опубликовано раньше*.

символический образ при описании родового кладбища: «Стоит широко дуб... Колебясь и шумя...».

Итак, герой-поэт един, но ему присущи в разных сферах этой жизни разные типы поведения и самореализации, в своем сочетании отражающие его суть и неповторимость.

Не случайно субъектно текст организован так, что о герое-поэте говорится в 3-м лице, объектно, со стороны; при этом лирический субъект *безличен*. Его монолог предстает как непосредственно авторское *размышление* о поэте, о двоякой природе творческой личности, о феномене поэта вообще, о совмещении в нем того, что с бытовой точки зрения кажется несовместимым и несогласимым.

В отличие от будущего лермонтовского *пророка*, этот *поэт-пророк* «быть может, всех ничтожней» не потому, что он *пророк*, а потому, что он — человек, такое же ничтожное *дитя* мира, что и все другие. Отличие его от остальных людей только в том, что иногда до его *слуша чуткого* касается *божественный глагол*. Ничего себе — только!

Но одно дело — размышлять о двойственной природе *поэта* со стороны; другое — выразить самого себя от первого лица, как *пророка* и как *человека* в едином тексте. Творчески эта задача представлялась невыполнимой, но Пушкин осуществит ее в 1836 году — в «Памятнике».

А первым движением к тому было в начале 1828 г. стихотворение «*Друзьям*», созданное вскоре после *опубликования* «Стансов» (в «Московском вестнике» № 1). Трудность восприятия этого стихотворения и споры о нем в пушкинистике вызваны, на наш взгляд, не только его сложной субъектной организацией, но и *очевидным* несоответствием содержания заявленному в названии *адресату обращения*. Попытаемся понять причину несоответствия.

Хронологически стихотворение воспринимают как ответ Пушкина неким *друзьям* на их ответную (опять же) реакцию в связи с названной публикацией «Стансов» к царю. Да вот нестыковка! «Стансы» написаны еще в *декабре 1826 года* и в пушкинском кругу (поскольку речь идет об оценке *друзей*) были известны ДО опубликования. Во всяком случае можно утверждать, что с августа 1827 г., после представления текста высшему цензору, они распространялись в списках и обсуждались, например, в письмах к М.П.Погодину (от 31 августа и около 17 декабря 1827 г.), не отягощенные ни упреками поэту в лести, ни обидой самого поэта на друзей. Даже напротив, Н.М.Языков, получивший список «Стансов» от своего брата, счел, что стихи, которые «...написал наш Байрон к государю, ныне благополучно царствующему» — «слишком холодны»*. А отчего «слишком холодны», Язы-

* Лернер Н.О. Примечания к стихотворениям 1826—1828 гг. // Пушкинь: В 4 т. СПб: Изд. Брокгауз—Ефрон, 1908. (Б-ка великих писателей под ред. С.А.Венгерова). Т. 4. С. XXI.

кову было понятно, в том числе из письма к нему Пушкина от 9 ноября 1826 г.: «...Царь освободил меня от цензуры. Он сам мой цензор. *Выгода, конечно, необъятная.* Таким образом, “Годунова” тиснем. *О цензурном уставе речь впереди...*»*.

В ноябре 1826 г. ситуация Пушкина еще более усложнилась. Освобожденный из михайловской ссылки, он оказался в новой западне: под неусыпным надзором властей. Так, при посылке рукописи трагедии на просмотр царю пришлось Пушкину объясняться за то, что без высшего ведома читал ее** «некоторым особам»: «...не из ослушания, но только потому, что худо понял высочайшую волю государя» (см. его письмо к А.Х. Бенкендорфу от 29 ноября 1826 г.), а при этом соблюдать этикет: «Конечно, никто живет меня не чувствует милость и великодушие государя императора, так же как снисходительную благосклонность Вашего превосходительства» (там же). Через два дня он со всей откровенностью напишет другу С.А. Соболевскому: «Вот в чем дело: освобожденный от цензуры, я должен, однако ж, прежде чем что-нибудь напечатать, представить оное выше; хотя бы безделицу. Мне уж (очень мило, очень учтиво) вымыли голову» (1 декабря 1826 г.). В том же декабре, как мы помним, появились «Стансы», где, ПОВЕРХ личных обид, на языке высокой поэзии Пушкин по сути продолжил личный свой разговор (8 сентября) с молодым царем — «В надежде славы и добра».

Итак, в начале 1828 г., вскоре после публикации «Стансов», создается стихотворение «Друзьям». Заметим: в переписке самого Пушкина с *друзьями* оно НИ РАЗУ не только не обсуждалось, но даже не упоминалось.

Отправив это стихотворение (через Бенкендорфа) царю, Пушкин получил **5 марта** 1828 г. следующий ответ: «Что касается до стихотворения “Друзьям”, то его величество совершенно доволен им, но не желает, чтобы оно было напечатано»***. Н.О.Лернер приводит и резолюцию царя: «cela peut courir, mais pas être imprimé», — что означает: «Это может иметь хождение, но не может быть напечатано»****. Как видим, поэту было высочайше дозволено читать (NB!) свое стихотворение друзьям. Что же *друзья*? Вот, к примеру, мнение Н.М.Языкова от 22 сентября 1828 г.: «Стихи Пушкина к друзьям просто дрянь <...> **этакими стихами никого не хвалить, никому не польстишь**, — доказательство тонкого вкуса литера-

* Новый, очень жесткий устав был опубликован в нач. сентября 1827 г.

** См. у Лотмана о нагоняе «...по совершенно несслышанному поводу: ему было запрещено не только публиковать, но и читать друзьям непроцензурованные свыше произведения» (Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство, 1995. С. 120).

*** Лернер Н.О. Примечания... С. LXII (со ссылкой на: Русская старина. 1874. Т. X. С. 701 и др.).

**** За консультацию в связи с переводом благодарю Ирину Борисовну Ворожцову (Ижевск).

турного в ныне царствующем государе есть то, что он не позволил их напечатать»* (выделено мной. — Д.Ч.). Думается, что и Языков, и царь (каждый по-своему) отреагировали на очевидное (или *преднамеренное?*) несоответствие в тексте слов и смысла.

Тем же числом (**5 марта**) Пушкин отвечает Бенкендорфу:

Позвольте мне принести Вашему превосходительству чувствительную благодарность за письмо, которое удостоился я получить.

Снисходительное одобрение государя императора есть ЛЕСТНЕЙШАЯ для меня НАГРАДА, и почитаю за СЧАСТИЕ обязанность мою следовать высочайшему его соизволению.

С чувством глубочайшего почитания и СЕРДЕЧНОЙ преданности, честь имею быть... (выделено мной. — Д.Ч.)

Исходя из сказанного, уточнение адресатов «дружеского» послания проблематично, и уж вовсе непонятно, для чего бы Пушкину понадобилось объясняться со своими *друзьями* (буде речь идет о таковых) через печать, что в его новой ситуации означало: через царя и Бенкендорфа.

Суть нашего предположения состоит в том, что стихотворение лишь по форме, то есть условно, является *дружеским* посланием. Несмотря на заглавие и внутритекстовое обращение (*с вами снова я; братья*), у него — по существу содержания и н о й , **внетекстовый**, адресат, а именно: *тот*, кто это послание будет читать в п е р в ы м .

Мы считаем, что стихотворение представляет собой очередную пушкинскую литературную мистификацию, наподобие <Воображаемого разговора с Александром I>, хотя в обоих случаях смысл ее для поэта серьезен и жизненно важен.

Если принять нашу гипотезу, то уже название «Друзьям» для «первого» читателя могло звучать как вызов: *вам угодно знать, что я намерен сказать моим друзьям, прежде чем это узнают они? Извольте*. Два светских человека обменялись любезностями, и каждый понял другого сполна. Что последовало за этим для Пушкина, известно **.

Но форма интимного послания как таковая открывала возможность не только явить своему цензору неприличие ситуации, в которую тот сам себя поставил (читать интимные послания), и тем выразить отношение к беспрецедентной слежке, но и, говоря словами А.Ухтомского, *вопреки препятствиям, повернуть их в пользу дела****. Пушкин продолжил свой *личный разговор*

* Лернер Н.О. Примечания... С. LXII.

** См., напр., письма поэта Бенкендорфу от 18 и 21 апреля 1828, Н.М.Языкову от 14 июня 1828, Бенкендорфу во вт. пол. августа 1828, П.А.Вяземскому от 1 сент. 1828.

*** Ср. с письмом поэта А.Вульфю в 1827 г. по поводу своей записки «О народном воспитании» (15 ноября 1826): «Я был в затруднении, когда Николай спросил мое мнение о сем предмете. *Мне бы легко было написать то, чего хотели, но не надобно же пропускать такого случая, чтоб сделать добро*» (курсив мой. — Д.Ч.) (Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 6. С. 399).

с царем^{*}, но сменил временную направленность: вместо *исторического* измерения (прошлое → будущее, минув настоящее), как это было в «Стансах», он обернул разговор к *современности*, которая здесь удостоверена дважды: фактом биографии поэта (возвращение из ссылки) и отзвуком кавказских войн.

Обратимся же к содержанию текста в целом и к вопросу о мучительном сочетании в одном лирическом монологе автора-человека и автора-пророка. Что дает наша гипотеза об адресате для понимания смысла послания?

Разговорность и диалогичность его внешне проявляются в тройном повторе: *Нет; О нет! и Нет, братья*, — что, поверх строфического членения, придает стихотворению смысловую трехчастность. Рассмотрим последовательно каждую часть.

В первой части (строфы 1 и 2) масштаб разговора сразу же выходит за пределы Я и дружеского круга: «Он бодро, честно, правит НАМИ». Лирическое Я предстает как часть всеобъемлющего Мы (населения России), в свете чего и *хвалы* царю, характеризуя говорящего как одного из *верноподданных*, не содержат ничего личного, что бы не укладывалось в этикетную форму обращения к государю.

Аналогично, кстати, начинаются все письма Пушкина к царю *через посредство* шефа жандармов, где *о царе тоже говорится в 3-м лице*: «Конечно, никто живее меня не чувствует милость и великодушие государя императора...» (29 ноября 1826); «...о всемилостивейшем отзыве его величества, касательно моей драматической поэмы...» (3 января 1827); «...с благоговением и благодарностью получил <...> отзыв государя императора. Почитаю за счастье во всем повиноваться высочайшей его воле...» (10 сентября 1827). Как считал сам поэт, «...предполагать унижение в обрядах, установленных этикетом, есть просто глупость. Английский лорд, представляясь своему королю, становится на колени и целует ему руку. Это не мешает ему быть в оппозиции, если он того хочет. Мы всякий день подписываемся *покорнейшими слугами*, и, кажется, никто из этого еще не заключал, чтобы мы просились в камердинеры»^{**}.

Если видеть в стихотворении обращение *к друзьям*, то «Нет, я не льстец» предстает как самооправдание, в котором слово *льстец* является отраженным *чужим* словом, т. е. словом *друзей*.

^{*} Стихотворение «Друзьям» будет публиковаться **начиная с 1880 г.** и займет свое хронологическое место, подобно другим *частным* посланиям поэта, извлеченным из его писем, вроде «В глуши, измучась жизнью постной...» (П.А.Вяземскому) или «Проклятый город Кишинев!» (Ф.Ф.Вигелю) и др., которые станут читать и изучать *наравне* с произведениями поэта, предназначенными им самим широкому читателю, т. е. без учета авторской воли Пушкина.

^{**} Пушкин А.С. Путешествие из Москвы в Петербург // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 6. С. 203.

Но если это *послание царю*, то и смысл отрицания иной: в том, чтобы заранее исключить для царя самой *возможность видеть* в поэте одного из *льстецов*, приближенных им к престолу. *Свободная хвала* (этикетность обращения) и *смелость чувств* — две предпосылки, чтобы разговор вообще состоялся. Не более того. Но лицеприятен ли он для внетекстового адресата?

В строфах 3—5 очередное *нет* усилено междометием и окольцовывающими этот фрагмент восклицаниями-отрицаниями: «О нет!» и «Я льстец!». Здесь, в отличие от первой части, тема царя развивается локально, в аспекте его отношений с Я-*поэтом*. О реальном факте возвращения из ссылки сказано пиететно и прямо: «Но он мне царственную руку / Простер...»*. Строфически же это место окружено такими похвалами, которыми «никого не выхвалишь»: они чрезмерны до иронии, рассчитанной как раз на «первого» читателя, который не мог не понять, что его царские «явно» и «тайно» поэт поменял местами**; а воздав хвалу: «Но *не жесток* в нем дух державный», — несколькими строчками ниже опровергает ее, говоря будто бы о *льстеце*, т. е. опосредованно: «Он из его державных прав / Одну лишь милость *ограничит*».

Аналог сказанному можно увидеть (опять же опосредованно) в письмах Пушкина к царю через шефа жандармов, а именно: в *переходах* от этикетности к существу дела. Так, в ответе на отзыв царя о «Борисе Годунове» читаем: «*Согласен*, что она более сбивается на исторический роман, нежели на трагедию, как *государь император* изволил заметить. *Жалею*, что я не в силах уже переделать мною *однажды написанное*» (3 января 1827) (курсив мой. — Д.Ч.).

С учетом отмеченной двусмысленности 3—5 строф, замыкающий их вопрос: «И я ль в сердечном умиленье / Ему хвалы не воспою?» — и восклицание: «Я льстец!» — звучат со всей горечью сарказма, предвосхищая финальный образ *молчащего певца*.

* Ср.: «Полагаю, сударыня, что мой внезапный отъезд с фельдъегерем удивил вас столько же, сколько и меня. Дело в том, что без фельдъегеря у нас грешных ничего не делается; мне также дали его для большей безопасности. Впрочем, судя по весьма любезному письму барона Дибича, — мне остается только гордиться этим» (из письма П.А.Осиповой от 4 сент. 1826).

** Ср.: «...шум и сутолока Петербурга мне стали совершенно чужды — я с трудом переносу их» (П.А.Осиповой 24 января 1828); «Разные заботы, огорчения, неприятности и т. д. более чем когда-либо удерживали меня вдали от света» (Е.М.Хитрово 6 февраля 1828); «Осмеливаюсь беспокоить Вас покорнейшей просьбою: лично узнать от Вашего превосходительства будущее мое назначение» (Бенкендорфу **5 марта 1828**); «По приказанию Вашего превосходительства, являлся я сегодня к Вам, дабы узнать решительно свое назначение, но меня не хотели пустить и позволить мне дожидаться» (ему же; 18 апреля 1828), — о просьбе Пушкина ехать на Кавказ, в действующую армию, о чем, в частности, см. ранее брату Л.С.Пушкину: «...не для твоих прекрасных глаз, а к Раевскому» (18 мая 1827).

В третьей части (от «*Нет, братья*») *царь* становится фигурой неглавной, пассивной и даже страдательной («Он горе на царя накличет»). *Я-поэт* здесь не субъект речи, а герой-*певец* в 3-м лице. Соответственно возникает необходимость в *говорящем о нем*, т. е. в еще одном авторском голосе. Этот голос *б е з л и ч е н* и потому к ситуации *Я-поэта* не прикован, возвышается *над* ней и обладает провидческим даром («*Беда стране*, где раб и льстец...»).

Тональность и стиль его речи отличаются также и от *Я* начальных строф текста — ясностью, прямоотой, убежденностью *мысли* (в отличие от: «*Я смело чувства выражаю*»), развернутой аргументацией с логическим выводом. Возникает знакомая *стансовая* структура.

Этому безличному голосу принадлежит обращение *братья*, которое поначалу (в *единстве и тесноте* стихового ряда) воспринимается как синоним к *друзьям*, однако, в свете вышесказанного, оно скорее продолжает строфу 2: «Он бодро, честно правит НАМИ; *Россию* вдруг он оживил...» (здесь: «*братья*» и «*Беда стране*»), вследствие чего в *братьях* актуализируется, на наш взгляд, одно из основных значений этого слова: *все мы друг другу* (по Далю).

В обобщении: «Беда стране, где...» — выражается не только приподнятость над современностью, но и понимание ее сквозь опыт истории. Однако пророчество этого безличного голоса не фатально. Он предупреждает, как избежать *беды*, указывая на ее причины. Избранному на царство напоминает об иерархии власти: «...раб и льстец / Одни ПРИБЛИЖЕНЫ К ПРЕСТОЛУ». Чья же в этом вина? Пророческий голос по сути замещает с о б о й «небом избранного певца», который не вправе *молчать, потупя очи долу*.

Если «Стансы» являли *высокое наставление* новому государю на высоком примере (*Будь*), то в «Друзьях» разговор носит *обучающий* характер: как разумнее править страной. При этом наглядно демонстрируются ошибки, неудачи, неумение, недалёковидность молодого царя. Правда, все они списываются на *приближенных*, чем царю словно дается шанс — возможность (пока не поздно) что-то переменить во избежание *горя* себе и *беды* стране.

Кроме того, читаемое как *послание царю*, это стихотворение со всей очевидностью, подтверждаемой цитатно, воссоздает сцену из «Спасской Полести» радищевского путешествия, где Страница-Истина, ниспосланная с *небесных кругов*, высказывает ту же правду «великому государю», окруженному *рабами и льстецами*.

А о том, что это не просто обращение к царю, но и скрытый *д и а л о г* с ним, свидетельствует двусубъектное слово будто бы *льстеца*, а на самом деле — самого царя, если напомнить о его ответе на упомянутую выше записку Пушкина «О народном воспитании». Приведем тогдашний устный

отзыв Николая на эту записку, изложенный Бенкендорфом в письме к Пушкину от 23 декабря 1826: «Его величество при сем заметить изволил, что принятое вами правило, будто бы *просвещение* и *гений* служат исключительно основанием совершенству, есть *правило опасное* для общего спокойствия, *завлекшее вас самих на край пропасти* и повергшее в оную толикое число молодых людей. Нравственность, прилежное служение, усердие *предпочтеть должно просвещению* неопытному, *безнравственному* и бесполезному. На сих-то началах должно быть основано благонаправленное воспитание. Впрочем, рассуждения ваши заключают в себе много полезных истин»*. Курсивом мы выделили те моменты, которыми определяется двусубъектность слова «льстеца» в стихотворении «Друзьям» («*просвещения* плод — Разврат и *некий дух мятежный*») и автоцитатного слова в концовке («*небом избранный певец / Молчит*»)***.

Зафиксируем также плотность переключек с этим стихотворением в будущем «Памятнике»: «Но *не жесток* в нем дух державный», «...*некий дух мятежный*...» — «Что в *мой жестокий век* восславил я *свободу*»; «Одну лишь *милость ограничит*» — «И *милость* к падшим *призывал*»; «презираи *народ*» — «Не зарастет *народная тропа*», «И долго буду тем *любезен я народу*»; «*Глуши* природы голос нежный... *небом избранный певец*» — «то чувства добрые я лирой *пробуждал*»; *Молчит* — *пробуждал, восславил, призывал*; «Нет, я не льстец... О нет!.. Я льстец! Нет, братья...» — «Хвалу и клевету *приемли равнодушно, / И не оспоривай* глупца».

Подытожим сказанное о субъектной организации стихотворения «Друзьям». Автор тройко присутствует здесь:

как *Я-верноподданный*, один из нас, кем правит царь;

как *Я-поэт* конкретной эпохи, зависящий от нее и связанный с ней многими узами и отношениями, включая личные отношения с царем;

и как *свободная*, ничем не скованная *мысль* автора о настоящем и будущем страны, выраженная *безлично* и потому воспринимаемая как голос свыше — как пророчество и предупреждение. Возникает вертикаль личности, которая равноуровнево реализует себя в *современном* ей мире.

* Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 6. С. 399.

** На несобственно-прямую речь царя, чего *сам он* не мог не узнать в этом стихотворении, указал Н.О.Лернер (*Лернер Н.О.* Примечания... С. LXIII), связав также — в восприятии современников Пушкина — мысль «об ограничении "льстецом" царской милости» с докладом «государю верховного уголовного суда» по делу декабристов и «...требовавшего для них кары без милосердия <...> Этим суд, — благородно негодовал (в 1826 г.) кн. П.А.Вяземский (Сочин. IX, 87), — "предписывал закон государю... <...> в докладе следственной комиссии не хотели и побоялись оставить вопль жалости <...> чтобы обратить сострадание государя на многие жертвы...» (*там же*).

В «Пророке» (1826) авторская личность осуществляет себя в своем абсолютном (духовном) измерении. В «Поэте» (1827) она выражена как лирически (*безлично*), так и в форме объектного героя, раздвоенного на *человека* социального и поэта-*пророка*. В «Стансах» (1826, 1828) предстает как Я, *исторически мыслящее* в масштабах России, *поверх* текущего момента и личного самочувствия. В стихотворении «Друзьям» (1828), напротив, мы увидели ее погруженной в *современность* в виде двух содержательно разных Я, а также (в продолжение «Пророка» и «Стансов») в возвысившейся над своей эпохой *безличной*, над-личной оценке современности и роли в ней *небом избранного певца*.

В совокупности перечисленных текстов состав авторской личности не меняется, но варьируется и получает разные структурные воплощения. И всякий раз Автор находит способ подняться *над* картиной жизни и *над* конкретным изображением самого себя введением в текст еще одного своего голоса, еще одной точки зрения, жизненными обстоятельствами не ограниченной.

Г.В.Мишина

О СПЛЕТЕНИЯХ ТРЕХ СКВОЗНЫХ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А.НЕКРАСОВА



Проблема значения и места религиозных образов в литературном творчестве в последнее время активно разрабатывается. Данная проблема вытекает из глобального вопроса о взаимодействии религиозной и светской культур, возникшего с момента расхождения Церкви и искусства. Разнонаправленность путей не исключает диалога между Церковью и художественным творчеством. Более того, подобный диалог в той или иной степени присутствует в творчестве каждого писателя. Показной, агрессивный атеизм (как у некоторых футуристов) порой лишь свидетельствует о глубокой религиозной прапа-

мяти. И наоборот, «христианские воззрения писателей, адекватно отразившиеся (а порой и никак не присутствующие) в их творчестве, еще не означают обязательной их церковности. Научные исследования последних лет показывают, что с христианством в культуре часто связано то, что к Церкви не имеет никакого отношения, например, аскетические темы и настроения у большинства писателей XIX века, в том числе и у тех (Н.А. Некрасов, Н.Г. Чернышевский), кто был далек от церковного сознания» [1; 11—12].

Христианские мотивы появляются в творчестве Некрасова на самом раннем этапе. Уже в первом сборнике стихотворений «Мечты и звуки» встречаем образы, традиционно относящиеся к пространству христианской эстетики.

Примеры показывают, что образы, относящиеся к семантическому полю «вера», носят у раннего Некрасова больше эстетический, нежели собственно религиозный характер. Тем более что символы веры нового времени часто соседствуют с античными.

Интересно, что иногда это происходит в рамках одного стихотворного текста. Амбивалентность образной системы свидетельствует о хорошо известном и многими подмеченном подражании молодого Некрасова романтикам, особенно Жуковскому и Гюго. А также подтверждает мысль о том, что интерес к христианской символике являлся у раннего Некрасова скорее результатом следования традиции в искусстве.

В книге «Мечты и звуки» мы обнаружили четыре случая использования лексемы «храм» (в стихотворениях «Колизей», «Землетрясение», «Могила брата», «Час молитвы»). В первых двух случаях под словом *храм* мог подразумеваться языческий храм или, скорее, некое специальное место, где ощущается присутствие Бога на земле. «Час молитвы» — подражание «Песне» Е.А. Баратынского. Фактографической основой стихотворения «Могила брата» стала смерть в 1838 г. родного брата Некрасова Андрея. Это трагическое событие заставляет поэта ввести в традиционно романтический фон черты реального сельского кладбища: «Храм Бога высокий, часовня, ограда, / Кресты да курганы — кругом тишина».

В двух строках 1838 г. заявлены мотивы, которые станут центральными для зрелого творчества поэта. Это мотив *Храма*, мотив *природы*. И здесь же трогательное воспоминание о *детских* годах, проведенных в семье, как о времени радости и света. Три мотива обозначают в творчестве Некрасова те ценности бытия, благодаря которым возможен выход из «общего ощущения неблагополучия» [2; 27]. Поэт намечает два выхода в свободное пространство: церковь и природа, а условием правильного движения становится как детский возраст, так и «детскость» сознания.

Юные герои Некрасова ощущают свое родство с миром, единение людей и природы. В чувстве такого всеединства — важнейшая особенность русского национального характера. В позднем творчестве всеединство проявлено гораздо ярче, так как субъектом сознания во многих текстах выступает народ, точнее — его представители. Художественной системе позднего Некрасова становится присуще «чувство социальности», проявленное, в том числе, и в стихотворениях, посвященных русским детям.

Как только в текст вводится образ ребенка, это означает наступление момента истины, ситуации оценивания поступков героев с высоты младенческой наивности и близости Богу. Отношения детей и родителей — показатель личностной и нравственной ценности обеих сторон

Все в жизни вырастает из детства. Вспомним Шкурина из «Современников», который начал зарабатывать в детстве продажей свиной щетины, причем для лучшего качества (а значит, большей прибыли) выдирает щетину из живых свиней. Мальчик вырос в беспощадного предпринимателя: «Ты ребенком рвал щетину / У живых свиней, / А теперь ты жилы тянешь / Из живых людей».

Некрасов предлагает в том же тексте неожиданный поворот в устоявшейся модели биографии успешного торговца. Кульминационное публичное покаяние миллионера Зацепы звучит после известия о гибели сына. Покаяние страшное, глубокое, но не завершающееся катарсисом и прощением, потому что самое страшное уже свершилось: сын погиб по вине отца. Не случайно В.Н.Топоров писал о детстве «как зоне повышенной и открытой опасности, как о поре, находящейся под неусыпным вниманием смерти» [3; 445].

Есть в творческом наследии Некрасова стихотворение, удивительным образом выразившее соединение природосообразности бытия, народной веры и детского мировосприятия. Это стихотворение 1876 г. «Детство», оставшееся без пристального внимания литературоведов.

Лирическая героиня, от имени которой ведется рассказ, — дочь сельского священника, вспоминающая детство. Первое, о чем свидетельствует тип героини, — детскость, искренность, природность представлений народа о служении Богу. Сам Некрасов стремился к такой вере, которой изначально обладал русский крестьянин: «Его ли горе не скребет? — / Он бодр, он за сохой шагает. / Без наслажденья он живет, / Без сожаленья умирает» («Тишина»).

Такое мировоззрение, или скорее мирозерцание, по мысли Некрасова, является преимуществом лишь людей, по-детски наивных, не испорченных сытостью и праздностью. Эти люди психологически бессмертны и бесстрашны, как дети. Поэтому и писал Некрасов о детях как о маленьких святых больше, чем кто-либо в русской литературе.

В сознании Параши как представительницы народа религиозное чувство слито с природным. Старая церковь будто выросла из земли (крыша покрыта мхом, сквозь трещины купола видно небо) и после оставления ее прихожанами вновь в землю уходит. В этом особое русское понимание христианства: преодоление язычества и обращение к природе новым взглядом, рожденным верой в Христа.

Опустевшая старая церковь едва ли не более священна, чем новая. В ней царит особая, намоленная пустота. «Подобная телесная “пустота” непредставима в язычестве, неприемлема им. Природа не терпит пустоты и абсолютного покоя. Они для нее — знак безжизненности. Для отождествления пустоты с благодатью, для ощущения их как пред-полноты потребно иное, христианское чувство жизни», — пишет В.Н.Сузи [4; 137].

Православному христианину важны душевные силы, вложенные в вещь. В религиозной культуре есть понятие намоленности, относящееся к святыням. Намоленной называют икону, к которой обращались поколения верующих и которая действительно дарила избавление. Запечатленные лики святых, как и Храмы, обладают способностью сублимировать страдание в Благодать.

Новой церкви, заслонившей старую, Некрасов посвятил лишь четверостишие. И эпитеты «красивая», «новая», «кирпичная» отнюдь не являются свидетельством положительной характеристики, так как новая церковь пока еще только здание, а не Храм.

Взгляд на события из прошлого, как бы на расстоянии и сверху, позволяет рассказчице не только осознать детские переживания, но и высветить главные из них. Поэтому в тексте, занимающем четыре страницы, время то замедляется, давая возможность рассмотреть мелкие детали, то убыстряется, позволяя перескочить несколько лет, во время которых была построена новая церковь, а старая успела разрушиться и вратиться в землю.

Главное запечатлелось в памяти, как на киноплёнке, в разных ракурсах и с яркими деталями. Девочку поражают лики святителей, проявившиеся на иконах после омовения дождем. Почти кинематографическая картинка: «Синее небо виднелось / В трещины старого купола, / Дождь иногда в эти трещины / Падал: по лицам молящихся / И по иконам угодников / Крупные капли струилися». Это одновременное омовение делает прихожан и девочку Парашу сопричастными Божественной благодати, именно в этот момент становятся ясно видны лики угодников, ранее скрытые временем.

Сила молитвенного слова в данном эпизоде проявилась с особенной силой. Верующий человек своей открытостью миру и Богу неосознанно совершает чудо соединения земли с небом. И чем человек ближе к земле,

к природе, чем менее его ум заполнен всевозможными теориями, тем более он способен к подобному соединению.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Осанкина В.А.* Библейско-евангельская традиция в эстетике и поэзии русского романтизма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2001.
2. *Гаркави А.М.* Лирика Н.А.Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. Калининград, 1979.
3. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
4. *Сузи В.Н.* Принцип «двойного бытия» в лирике Ф.И.Тютчева (К проблеме античной и христианской традиции): Дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 1996.

О.В.Молодкина

О МОТИВЕ ИГРЫ У Н.А.НЕКРАСОВА И Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО («Кому на Руси жить хорошо» и «Бесы»)



Рассмотрим некоторые сходные черты функционирования мотива игры в романе «Бесы» и в одной из частей поэмы «Кому на Руси жить хорошо» («Последыш»). И у Н.А.Некрасова, и у Ф.М.Достоевского мир воссоздается в двух вариантах: как серьезное жизненное пространство и как игровое пространство, причем эти варианты обладают свойствами взаимоперехода и взаимопревращения.

В «Последыше» крестьяне разыгрывают театральное действо для своего бывшего барина. По окончании спектакля актеры должны получить плату от наследников старика, которые обещают вотчине: «Мы вам луга поемные / По Волге подарим».

Обозначены временные рамки (границы) представления: два-три месяца, из которых перед глазами зрителей — семерых странников — разворачивается один, последний, день. Сигналом к окончанию спектакля становится смерть *последыша* — событие серьезное, выводящее за пределы игрового пространства, заставляющее тех, кто смеялся над юродивым поме-

щиком, вспомнить о Боге и о душе: «Крестьяне пораженные / Переглянулись... крестятся... / Вздохнули... Никогда / Такого вдоха дружного, / Глубокого-глубокого / Не выпускала бедная / Безграмотной губернии / Деревня Вахлаки...».

Этот вздох знаменует собой не только конец игры, но и конец той эпохи, символом которой был последыш, — эпохи крепостного права. Театральная игра повторяет недавнее серьезное прошлое, и этим провоцирует взаимопроникновение игрового и действительного миров. Выясняется, что не все могут быть актерами, то есть сохранять внутреннюю дистанцию между собственным *я* и разыгрываемой ролью. Агап, «виртуально» возвращенный в ушедший мир насилия, не выдерживает и умирает: дистанция между реальным и вымышленным мирами «схлопывается».

Князь Уятин и Агап сходны в том, что оба играют всерьез. Ставка в этой игре — жизнь, а не поёмные луга и наследство, как у других персонажей «Последыша».

Уятин, образ сниженный и сатирически осмеиваемый, тем не менее, несет в себе отблеск идеала, искаженного, но не вовсе забытого. Не случайно на нем «шапка белая, высокая, с околышем из красного сукна» — форменная дворянская фуражка, «в петлице крестик беленький» — крест Георгия Победоносца, который можно было заслужить только за участие в военных действиях. В идеале дворянин — опора государства и отец своих крестьян. Удар, поразивший князя при известии об отмене крепостного права, объясняется не только дворянской спесью. Уятин сознает себя существенной частью некоего миропорядка, системы. Он не может существовать вне ее и ощущает свою ответственность за нее. Свою, своей семьи, своего сословия. Он называет своих сыновей *подкидышами* и хочет лишить их наследства, поскольку они не смогли сохранить основу миропорядка и, как дворяне, за него в ответе.

Когда серьезный миропорядок рушится, игра тоже нарушает отведенные ей границы. Театральная игра в «Последыше», исполняемая столь массово и сопровождаемая постоянным смехом актеров над единственным зрителем, трансформируется в карнавальную и выходит из-под контроля участников и режиссеров: «Шутили мы, дурачились, / Да вдруг и дошутились / До сущей до беды...».

Когда карнавальная стихия затопляет жизнь действительную*, она приводит к ряду катастроф, и в первую очередь гибнут те, кто пытается ей сопротивляться. Такое взаимопроникновение игры и жизни И.В. Пешков считает одним из законов национального бытия:

* Об этих свойствах карнавала см: Кантор В.В. Карнавал и бесовщина // Вопросы философии. 1997. № 5. С. 44—57.

Если взглянуть на русскую историю с точки зрения обоснованных М.М.Бахтиным (на материале европейского средневековья и Возрождения) категорий карнавала и ритуала, игры и серьеза, то выявляется не то чтобы отсутствие этих категорий на русской почве, но их отраженный, зазеркальный характер. Четкая понятийная оппозиция и соответствующее ей в жизни противопоставление смехового и серьезного по времени (часу карнавальнoй потехи посвящаются специальные дни года), месту (карнавальная площадь и театральные подмостки), социальной роли (есть серьезные люди, а есть актеры, шуты в широком смысле слова) превращаются у нас в неведомо как плывущую континуальность, где карнавальная игра оборачивается дико серьезной жестокостью, а серьезное оказывается как бы шуткой...*

В романе Достоевского представлен следующий акт российской исторической трагикомедии. И вновь логика игры требует смертей-жертвоприношений. В «Бесах» разрушение прежнего миропорядка оказывается еще более катастрофическим: люди потеряли опору, у всех «точно пол из-под ног выскользнул». Карнавальная игра диктует серьезной жизни свои законы:

Странное было тогда настроение умов. Особенно в дамском обществе обозначилось какое-то легкомыслие, и нельзя сказать, чтобы мало-помалу. Как бы по ветру было пущено несколько чрезвычайно развязных понятий. Наступило что-то развеселое, не скажу чтобы всегда приятное. В моде был некоторый беспорядок умов. Потом, когда всё кончилось, обвиняли Юлию Михайловну, ее круг и влияние; но вряд ли все произошло от одной только Юлии Михайловны. Напротив, очень многие сначала взапуски хвалили новую губернаторшу за то, что умеет соединить общество и что стало вдруг веселее. Произошло даже несколько скандальных случаев, в которых вовсе уж была не виновата Юлия Михайловна; но все тогда только хохотали и тешились, а останавливать было некому**.

Юлия Михайловна, воображающая себя властительницей умов, сама становится жертвой ловкого манипулятора — Петра Верховенского, который пытается стать режиссером грандиозного политического спектакля. Игра, затеянная главным «бесом», направлена на достижение власти. Но уже в процессе игры он наслаждается сознанием своей власти над людьми, которыми управляет (или думает, что управляет). О Петре Верховенском как режиссере марионеточного спектакля пишет Р.Х.Якубова:

В романе «Бесы» показан процесс превращения человека в куклу, марионетку, а также исследованы те обстоятельства, при которых возможно подобное превращение. Этот процесс захватывает не только тех, кто разыгрывает роли в грандиозном спектакле, но и того, кто претендует на роль кукловода — Петрушу Верховенского.

Верховенский-младший является тайным вдохновителем всех вспыхнувших в городе «веселых случаев»: от «невинных» шалостей до кощунственного обращения с иконой. Он именно режиссер-вдохновитель, который, нащупав определенную точ-

* Пешков И.В. Трагедия русской истории в исполнении декабристов // Апокриф 2: Культурологический журнал. М.: Лабиринт, 1990. С. 91.

** Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 249. Далее роман цитируется по этому изданию. Страницы указаны в скобках.

ку в характере человека, навязывает ему роль, внушает нужный образ мысли, создает фон, окружает партнерами и толкает к действию*.

Манипулятором иного плана, но также получающим удовольствие от сознания своей власти, является «игровой» бурмистр Клим в «Последыше»: «А не взял бы, свидетель Бог, / Я за такую каторгу / И тысячи рублей, / Когда б не знал доподлинно, / Что я перед *последышем* / Стою... что он куражится / По воле по моей...».

Интересно, что и у Некрасова, и у Достоевского лучшим актером и манипулятором становится человек, в серьезном мире ничтожный и ни к чему не способный. Клим говорит о себе: «Мужик я пьяный, ветренный, / В амбаре крысы с голоду / Подошли, дом пустехонек...».

Петр Верховенский характеризует себя так: «Ну-с, какое же мое собственное лицо? Золотая середина: ни глуп, ни умен, довольно бездарен и с луны соскочил, как говорят здесь благоразумные люди...» (175). Появляясь в городе, он сознательно играет роль, но в разговоре со Ставрогиним признается, что играет... самого себя: «Самое бы лучшее совсем без роли, свое собственное лицо, не так ли? Ничего нет хитрее, как собственное лицо, потому что никто не поверит» (175). И действительно, шутовская маска обманывает многих. Одним из тех, кто не поддается обману, является отец Петруши, Степан Трофимович Верховенский: «О карикатура! Помилуй, кричу ему, да неужто ты себе такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь? Il rit. Il rit beaucoup, il rit trop**. У него какая-то странная улыбка. У его матери не было такой улыбки. Il rit toujours***» (171). Постоянный смех — одна из основных черт Петра Верховенского, это свойство ужасает Степана Трофимовича и описывается им в одном ряду с дьявольским стремлением подменить высший идеал. Отношение к смеху как к бесовскому атрибуту было традиционно для древнерусской культуры (влияние которой на творчество Достоевского неоднократно отмечалось): «Во многих древнерусских текстах, — пишет А.М.Панченко, — смех есть примета беса — вплоть до «Повести о Савве Грудцыне», где мнимый брат героя смеется...»****.

Петр Верховенский обладает многими чертами беса: «дар бездарности» — серость, посредственность; искривленная улыбка (кривизна, асимметрия лица — признак нечистой силы), постоянный смех, способность втираться в доверие и манипулировать людьми. И вот оказывается, что бесовская маска***** совпадает с истинным лицом героя. Впрочем, лица у

* Якубова Р.Х. Традиции балаганного искусства в романе Ф.М.Достоевского «Бесы» // Фольклор РСФСР: Межвуз. науч. сб. Уфа, 1991. С. 49.

** Он смеется. Он много смеется, он слишком много смеется (фр.).

*** Он всегда смеется (фр.).

**** Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 64.

***** О мотивах маски и самозванства как знаках одержимости бесами см.: Смирнова В.В. Роман Достоевского «Бесы» и проблемы гротеска: Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1985. С. 199—200.

него как бы и нет, вместо души — пустота. Петр Верховенский исчерпывается своей ролью, внешней оболочкой: в романе нет ни одного внутреннего монолога героя, свидетельствующего о размышлениях, чувствах, сомнениях, — только краткий план действий.

Он нищ, ибо утратил контакт с «прекрасным и высоким», не способен на мечту о «золотом веке» (ср. исповедь Ставрогина). Он всегда стилизуется, у него нет своего слова, он пуст, как дьявол, и сам говорит, что без Ставрогина он «муха, идея в склянке, Колумб без Америки» (X, 324). Иными словами, Петр Степанович — духовный приживальщик. <...>Достоевский не раз изображал шутов и приживальщиков, эта тема у него особая: в конце концов, сам дьявол — тоже приживальщик, ненавидящий хозяина и злоупотребляющий его бесконечным терпением*.

Бесовские черты есть и у героя Некрасова. Не случайно Клим назван «анафемой», проклятым (одно из имен дьявола), именно он — основной виновник смерти Агапа. Клим постоянно играет роль шута: «Горазд орать, балясничать, / Гнилой товар показывать / С хазового конца. / Нахващает с три короба, / А уличишь — отшутится / Бесстыжей поговоркою, / Что “за погудку правую / Смычком по роже бьют!”». Возникает ассоциация со скоморошеством, которое считалось на Руси занятием бесовским.

Клим успешно играет роль бурмистра, используя свою «маскирующую» внешность, причем маска эта обманывает только *последыша*: «У Клима совесть глиняна, / А бородачи Минина, / Посмотришь, так подумаешь, / Что не найти крестьянина / Степенней и трезвей. / Наследники построили / Кафтан ему: одел его, / И сделался Клим Яковлич / Из Клима бесшабашного, / Бурмистр первой сорт».

«Совесть глиняна»: совесть — соединение души с истинным знанием, которое от Бога, — отсутствует, утрачена. В описании героя противопоставлены сущность и видимость, лицо и маска. Характерно, что обман не приносит Климу никакой выгоды: «Умен, а грош не держится, / Хитер, а попадается / Впросак! Бахвал мужик!»

Точно так и хитроумные интриги Петра Верховенского в романе Достоевского не приводят его к желаемому результату: события выходят из-под контроля и начинают развиваться совсем не так, как он планировал.

Режиссеры-манипуляторы, разыгрывая спектакли, пытаются управлять сознанием тех, кто им необходим для достижения определенных целей. Но манипулятор сам оказывается жертвой собственного сценария, теряя способность видеть реальное положение вещей, потому и проигрывает. Е.В.Лютикова утверждает:

Сама маска воспринимает окружающих людей как объекты, как средства для достижения нужной ей цели. Этот основополагающий стереотип существенно деформирует механизм собственного ей восприятия. Маска может закрывать мир от

* Назиров Р.Г. Петр Верховенский как эстет // Вопросы литературы. 1979. № 10. С. 245.

своего носителя, во всяком случае, исказить его: может превратиться не в зеркальное стекло (как хотелось бы носителю), а в черные очки или хуже — в почти непроницаемую стену*.

Такую уязвимость позиции Петра Верховенского хорошо понимает Федька Каторжный:

Петр Степанович — астролом и все Божии планиды узнал, а и он критике подвержен. <...> У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его. <...> Петру Степановичу, я вам скажу, сударь, очинно легко жить на свете, потому он человека сам представит себе, да с таким и живет (205).

Человек из народа, хотя и сбившийся с пути по вине своих хозяев, лучше понимает сущность Петруши, чем все городское общество, поддающееся обману. В поэме Некрасова крестьянская община хорошо понимает сущность Клима, но позволяет ему стать своим представителем, соблазнившись посулами сыновей Утятина. Разыгрывая *последыша*, община выступает в роли коллективного манипулятора и тоже не достигает цели: «А за луга поемные / Наследники с крестьянами / Тягаются доднесь».

Это одна сторона общины — корыстная и неразумная, глухая к интересам отдельной личности, та, о которой «надумался» Агап в последний день своей жизни: «Упрешься — мир осердится, / А мир дурак — доймет!».

Другая сторона — то соборное единение, которое выражается в реакции крестьян на смерть Утятина. Это соборное сознание основано на христианском миропонимании, от которого большею частью далеки герои «Бесов». Но и в романе Достоевского законы высшего миропорядка вступают в свои права, когда разрушение достигает своего предела. Автор выводит своих героев на новый уровень сознания. Залогом возможности соборного единения является переворот в душе Степана Трофимовича Верховенского, который в конце романа возвращается к христианской вере и приходит к прозрению о судьбе России и собственной провиденциальной роли в ее истории.

Подводя некоторые итоги размышлениям о мотиве игры в художественных мирах Ф.М.Достоевского и Н.А.Некрасова, необходимо сделать два вывода:

1. Театральный спектакль, разыгрываемый героями в серьезном жизненном пространстве, неизбежно приобретает черты карнавальная игры, а карнавал, выходя за отведенные ему рамки, влечет за собой гибель людей. У Некрасова карнавальная игра, проникая в жизнь действительную, приводит к трагедии (смерть Агапа). У Достоевского она превращается в разгул бесовских сил, в результате которого погибает треть персонажей «Бесов».

* Лютикова Е.В. Маска как функция текста в романной прозе Г.Джеймса и Ф.М.Достоевского (Романы «Княгиня Казамассима» и «Бесы»): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 126—127.

2. Преодоление последствий губительного проникновения карнаваль-ной игры в серьезную жизнь возможно благодаря вмешательству сил высшего миропорядка, которые осмысляются и у Ф.М.Достоевского, и у Н.А.Некрасова в контексте христианского мироощущения.

А.С.Акбашева

К трансформации художественного сознания и читательского восприятия в культуре начала XX века



Портрет читателя «рисует» эпоха, наделяя его своим особым сознанием и восприятием. Однако вести речь о трансформации читательского восприятия прозы и поэзии в переломную эпоху нельзя, не выделив своеобразные черты культуры начала XX века.

Художественное творчество переломной эпохи в соответствии со своей природой и характером этой эпохи выражало себя напряженно острым переживанием динамично меняющегося времени, обостренным чувством личности, мыслящей широкими и менее нормативными категориями, поисками новых способов постижения мира и человека, новым осмыслением слова. По насыщенности событиями, менявшими сознание отдельного человека и общества в целом, по сгущенности этого сознания год равнялся прежним десятилетиям, застойным и гнетуще устойчивым (каким, к примеру, было восприятие жизни героями Л.Н.Толстого, А.П.Чехова). Значимым для всех (прямо или косвенно) становилось не только происходящее в социальной жизни, но и выдающиеся открытия в науке, пошатнувшие прежние представления о мире (теория относительности А.Эйнштейна, прежде всего).

Интенсивность исторического и духовного развития России в начале века проявилась в интересе к мировой культуре: античности, Возрождению, западному искусству, Востоку, к русскому фольклору, древнерусской иконописи; в обилии литературных, художественных школ и течений; в религиозно-философских исканиях; в идее всеединства; в сотворении новых мифов и др.

Говоря об атмосфере мифотворчества, писатель В.Маканин заключает, что XX век стал активным творчеством масс по сотворению своих героев,

богов, квази религии¹. Ключевым словом становится «творение». Оно отвечает духу и сути не только, например, В.Хлебникова или М.Волошина, а и всего искусства названного периода, и не только искусства, поскольку мифологическое мышление соединяет различные сферы духовной культуры, не допускает разъятия ее на нравственные, религиозно-философские, художественные начала. Все было слитно, взаимно переплеталось, преодолевая разрыв, но отчетливо обнажая своеобразие этих сфер.

Характеризуя переходные эпохи, Ю.Тынянов писал и говорил о рождении новых форм, о выработке «нового художественного зрения»². Разрушаются каноны жанра; утверждаются новые жанровые образования, жанровая стилизация как одна из форм практического осуществления художественного синтеза; взаимопроникновением различных видов искусства создаются уникальные произведения. Происходит радикальная трансформация «акта созидания художественного знака, с одной стороны, и художественного восприятия — с другой», «мутация семиозиса»³, отвергаются или претерпевают изменения неприкосновенные стиховые, стилевые, жанровые нормы и непреложные условия, которые начинают стеснять свободное художественное творчество.

Ведущим жанром в прозе становится рассказ. Как замечает И.Минералова, «крупномасштабный роман толстовского типа оказался у Чехова, а затем у его последователей сжат до размеров небольшого рассказа»⁴. Подобные процессы происходят и в поэзии. Если рассказ И.Бунина, Л.Андреева, А.Куприна, Б.Зайцева создается с учетом художественного опыта А.Чехова, то поэзия символистов, что очевидно, рождается из лирики А.А.Фета, Ф.И.Тютчева. Суть тютчевского стиха Ю.Тынянов выразил в следующей образной характеристике: «Словно бы на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве»⁵. *Пространство текста* уменьшается и в прозе, и поэзии (Ю.Тынянов о «тесноте стихового ряда»), а процесс смыслопорождения становится динамичным и расширяющимся.

Проза начала XX в. испытывает мощное влияние поэзии, у целого ряда художников она создается по законам поэзии. Ю.Б.Орлицкий отмечает «активизацию экспериментов на стыке стиха и прозы»⁶. Синтез поэзии и прозы проявился в творчестве И.Бунина, А.Белого, М.Цветаевой, их проза — это *проза поэтов*, что существенно меняло читательские ожидания, восприятие, предпочтения. М.Горького, высоко оценившего повесть И.Бунина «Деревня», не устроила излишняя густота написанного, хотя как раз в этом было достоинство прозы Бунина. Концентрация смысла бунинской прозы сближает ее с поэзией.

В целом проза и поэзия начала XX века предъявляют к читателю новые требования, что читателем не сразу было воспринято и осмыслено. Ф.Степун писал: «...мы читаем невнимательно, неряшливо и приблизительно,

не погружаясь в отдельные слова, а лишь скользя по ним, то есть читаем вовсе не то, что написано, а нечто лишь отдаленно на написанное похожее... Бунин такого чтения не переносит. При приблизительном чтении от него почти ничего не остается... Читать его надо медленно и погруженно, всматриваясь в каждый образ и вслушиваясь в каждый ритм»⁷. Бунин намеренно отказывается прямо высказать свое отношение к тому, о чем пишет, предлагая читателю свободу сотворчества. Подчеркнутая объективность, за которой — разностороннее художественное исследование объекта, не сводимое к одной точке зрения, — позиция Бунина-художника. Примечательна в контексте интересующей нас проблемы и мысль Л.Андреева: «...я совершенно спокойно рассказываю о беспокойных вещах, и не лезу сам на стену, а заставляю стену лезть на читателя»⁸.

Специфичным для культуры начала XX века явилась бурная «активность художественной семиотики в сферах, которые до этого не были ни художественными, ни семиотическими. Как полнокровные искусства начала восприниматься *балаган, цирк, народная ярмарка* со всем комплексом входящих в нее структур, *выкрики уличных торговцев* и т. д. Наиболее ярким результатом этого процесса явилась реабилитация *кинематографа*»⁹ (курсив наш. — А.А.). Футуристы, дерзко отрицавшие нормы и законы в поэзии, разбивают на куски привычную картину мира и затем из этих частей komponуют новую, неожиданную, предлагают заумный язык, подчеркивая особый смысл звучания стиха и адресуя его читателю-слушателю. Отсюда — важное значение, которое придавали они турне по России с пропагандой футуризма (как новой формы общения с читателем), чтению стихов с подмостков. По замечанию В.С.Баевского, опыт заумной поэзии напомнил о важной роли звуков, открыл новые возможности языка и поэта. После В.Хлебникова поэзия уже не вернулась в прежние границы; все значительные поэты стали широко использовать непосредственное воздействие звуков поэтической речи на читателей и слушателей¹⁰. Особым даром такого воздействия обладал А.Н.Вертинский, положивший начало жанру, который впоследствии получил широкое развитие. «Сочетание стихов, не сложной, но выразительной мелодии и замечательного актерского дара давало необыкновенный эффект»¹¹. В уникальной культуре начала XX в. на первый план выходит поэзия: и в самой литературе, и в читательских предпочтениях, именно она прежде всего воздействует на мысль и сердце человека переломной эпохи. Одна из причин: поэзия как знак гармонии, к которой стремились дисгармоничный, перевернутый мир и человек, с его тягой к преобразованию мира.

Атмосферу русской культуры начала XX века воссоздает И.Бунин в рассказе «Чистый понедельник», заглянув в нее из эмигрантского 1944 года. В детально воссозданной атмосфере можно представить и тогдашнего читателя, утонченного, божемного. Герои читают Гофманстала, Шницлера,

Тетмайера, Пшибышевского, делятся впечатлениями об «Огненном ангеле» В. Брюсова («до того высокопарно, что совестно читать»), читают А. Белого, Л. Толстого, Л. Андреева, русские летописи, сказания. За пределом этого круга оказываются духовные искания безымянной героини, испытывающей чувство вины за происходящее в России. Катастрофизм эпохи, ощущение мира на грани безумия уводит ее в мыслях в допетровскую Русь, а сюжетно — в монастырь.

В воспоминаниях о Блоке разрыв культуры народа и культуры интеллигенции отмечает Е. Кузьмина-Караваева (Мать Мария): «*Мы жили среди огромной страны, словно на необитаемом острове. Россия не знала грамоту, — в нашей среде сосредоточилась вся мировая культура — цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали философию и богословие, поэзию и искусство всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества. Это был Рим времен упадка. Мы не жили, мы созерцали все самое утонченное в жизни...* Мы были последним актом трагедии — разрыва народа и интеллигенции»¹².

Яркий пример наивно-реалистического восприятия демонстрирует неграмотный герой М. Горького Коновалов, который слушает чтение книг о подлиповцах Решетникова, о «Бунте Стеньки Разина» Костомарова, о «Муму» Тургенева, «Тарасе Бульбе» Гоголя. Живо воспринимающий текст, он определяет свои читательские предпочтения и убеждения: ему интересны книги о мужике и крестьянской жизни, непонятен и смешон язык писем Макара Девушкина и Вари в «Бедных людях» Достоевского, не приемлет он Пугачева, который «царским именем прикрылся и мутит».

В свое время в письме к Л. Н. Толстому В. П. Боткин фиксировал появление нового типа читателя: «...явились читатели, которые прежде и книги в руки не брали. Ведь душевные драмы, поэзия, художественный элемент всегда были доступны самому малейшему меньшинству»¹³. Факт рождения нового читателя отмечают и многие деятели культуры XX века. Но этот новый читатель, как нам представляется, не только народный: «новым» стал и вчерашний избранный читатель.

Характеризуя публику начала XX века, Е. Г. Эткинд отмечает, как она «...не услышала символистов, хохотала над Хлебниковым, презирала молодого Маяковского и Блока... позднее топтала Пастернака, издевалась над Ахматовой и, как все непонятное, ненавидела Мандельштама. Казавшееся темным — просветляло, недавний бред оказался здоровой речью»¹⁴ (курсив наш. — А. А.). А кто составляет эту публику? Она неоднородна.

С другой стороны, искусство начала XX века рождало в читателе вдохновение (об этом свидетельствуют многие воспоминания, анализ ряда журналов, таких, как «Современник», «Русская школа» и др.). Это побуждало к собственному творчеству — и в начале века в литературу пришло

беспрецедентно большое число поэтов и писателей. Многообразие новых лиц укрепляло установку на «портретирование» индивидуальной поэтической системы и часто отказ от подражательства, что облегчало узнавание поэта массовым читателем. Рождался новый взгляд на русскую классику XIX века Осознавалась значимость индивидуальности читателя (характерны названия книг М.Цветаевой, В.Брюсова «Мой Пушкин» с ударением на первом слове, утверждающим право читателя на свое прочтение, на присвоение автора). Читательская аудитория привлекает многообразием читательских типов, представляющих широкие социальные слои. Внутри прежде однородной группы избранных читателей — хранителей дворянской культуры наблюдается дифференциация. Когда Н.Гумилев называет разные типы читателей: «наивный, сноб, экзальтированный, читатель-друг»¹⁵, — он видит перед собой не народного, а избранного читателя как необходимого собеседника.

Пока еще недостаточно в научной литературе трудов, исследующих характер и динамику читательского восприятия, мотивы чтения и читательские предпочтения, своеобразие и неоднородность широкого читателя в начале XX века. Предметом всестороннего и специального изучения не стал пока и элитный, избранный читатель, и сами поэты, писатели начала XX века как читатели. Разрозненные сведения можно почерпнуть из биографии и воспоминаний деятелей культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Маканин В.* Квази. Эссе // Новый мир. 1993. № 7. С. 221.

² *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 169.

³ *Нире Л.* Единство и несходство теории авангарда // От мифа к литературе. М.: Изд-во Рос. ун-та, 1993. С. 322.

⁴ *Минералова И.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. М.: Изд-во Лит. ин-та им. М.Горького, 1999. С. 169.

⁵ *Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 47.

⁶ *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в культуре серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века: Третьи Дягилевские чтения. Пермь: Арабеск, 1993. Вып. 1. С. 106—114.

⁷ *Степун Ф.* Встечи. Мюнхен, 1962. С. 101—102.

⁸ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. С. 212. (Лит. наследство. Т. 72).

⁹ *Лотман Ю.М.* О динамике культуры // Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство — СПб, 2001. С. 660.

¹⁰ *Баевский В.С.* История русской литературы: Компендиум. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 96.

¹¹ Там же. С. 74—75.

¹² Там же. С. 30.

¹³ *Милюков П.И.* Очерки по истории русской культуры: В 3 т. М.: Прогресс-культура, 1994. Т. 2. Ч. 1. С. 301

¹⁴ *Эткинд Е.Г.* Взять нотой выше... // Часть речи: Альманах литературы и искусства. Нью-Йорк, 1980. Вып. 1. С. 37—41.

¹⁵ *Гумилев Н.С.* Читатель // Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 61—63.

ПОЭТИКА ЗАПАХА В ЛИРИКЕ К.БАЛЬМОНТА

Цельность и множественность



К числу самых знаменитых символических образов Константина Бальмонта относится «аромат солнца». Фактически, по замечанию Н.А.Кожевниковой, он так и остался единственной в русской поэзии Серебряного века «попыткой приписать запах предмету, который лишен этого свойства» [3; 92]. Но, видимо, необычность поэтического «аромата» заключена не столько в единичности символа, сколько в особенностях его структуры, основанной на синтезе тактильных, акустических, зрительных, вкусовых и обонятельных ощущений: «В солнце звуки и мечты, / Ароматы и цветы, / Все слилось в согласный хор, / Все сплелось в один узор»* (I; 85).

Запах символизирует реальность как целое. И в то же время, являясь элементом множества, запахи входят в парадигматический ряд, составленный на основе пяти основных характеристик чувственно воспринятой реальности. По существу, в «аромате солнца» нашло адекватное образное выражение то поэтическое мировидение, которое (применительно к стихотворению А.Белого) С.Н.Бройтман определил как «неклассический» тип художественной целостности, имея в виду опыт эстетического завершения самого состояния недовоплощенности, одержимости бытием [2; 234]**.

* Стихотворения К.Д.Бальмонта цитируются по изданиям: *Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи / Сост., вступ. ст. и коммент. Д.Г.Макогоненко. М.: Правда, 1990. — 608 с. (в тексте — I; номер страницы); *Бальмонт К.Д.* Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи / Сост. В.Бальмонт; Вступ. ст. Л.Озерова; Примеч. Р.Помирного. М.: Худож. лит., 1983. — 750 с. (в тексте — II; номер страницы).

** О необходимости обращения к неклассическим формам описания художественного мира К.Бальмонта говорил С.Н.Тяпков, ссылаясь на принцип дополнительности Нильса Бора. Правда, исследователь ограничился постановкой проблемы амбивалентности бальмонтовских образов, не предложив ее методологического решения [7; 69—80].

Один из самых пронизательных современников Бальмонта Ин.Анненский назвал его поэзию «абсурдом цельности»: «Я измеряется для нового поэта не завершившим это я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения. Оно является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым жизнь старательно возвела свою культурную клетушку, — а цельность лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет». «Идеальный момент цельности», замечает И.Ф.Анненский, достигается лишь «экстатическим изображением» и опровергается «реальностью совместительства, бессознательности жизнью, кем-то помещенных бок о бок в призрачно-цельном я» [1; 109].

«Безраздельная цельность», о которой говорит поэт-импрессионист в стихотворении «Далеким близким», была для него абсолютной истиной. По словам И.В.Корецкой, «нерв поэзии Бальмонта — бурное переживание самого феномена существования как бытия-в-природе, бытия-в-любви, бытия-в-творчестве. Одним из первых Бальмонт давал, сразу на уровнях содержания и формы, своего рода поэтическую транскрипцию “философии жизни”» [4; 258]. За этой, на первый взгляд, сугубо индивидуальной особенностью поэтики Константина Бальмонта скрывается одна из ключевых проблем мироощущения и стиля символизма — проблема соотношения двух континуумов: континуума бесконечного разнообразия чувственно данной реальности и континуума сознания, находящегося в процессе непрерывного становления.

Стоит предположить, что в поэтическом мире Бальмонта существуют структуры, символы, равновеликие целому и его части. И, судя по автохарактеристикам поэта, к таким структурам относятся запах и обоняние как путь распознавания реальности.

Ольфакторное пространство

Запах является постоянной характеристикой вещного образа в лирике Константина Бальмонта. При этом одорические признаки служат и для конкретизации, и для развеществления предметного образа: «Признаки вещи коррелируют с органами чувств человека, и для человека в вещи открывается лишь то, что может быть принято человеком в силу возможностей его восприятия. Поэтому в признаках вещи-объекта человек в известной степени, как в затуманенном зеркале, узнает и самого себя, субъекта восприятия признаков вещи» [6; 28—29].

Ограниченность чувственного познания Бальмонт выразил метафорой «пяти пещер, в которые душа заключена» (I; 267). Варьируя этот образ в стихотворениях «Путь правды» и «Пять пещер», он иерархически расположил ощущения: на нижней ступени находится осязание, поскольку оно передает внутриутробное чувство жизни: «биение животной теплоты». Далее вкус, связанный с ощущением материнского молока: «Млечная и нежная в ней дышит белизна, / С миром созидающим связует нас она». Разумный космос ограничен обонянием, слухом и зрением: «Третья и четвертая и пятая горят, / Ароматом, звуками и светом говорят». Запах расположен на границе между довербальным и языковым восприятием мира.

Запахи формируют единое ольфакторное пространство поэзии Бальмонта, границы которого определены исчислимостью предметно-вещного мира, окружающего человека, логической сочетаемостью одорического признака (предиката) и предмета, а также тем узким кругом лексических

единиц, которые предназначены в русском языке для передачи восприятия запахов. В рамках этой предзаданной ограниченности мир запахов Константина Бальмонта является одним из самых объемных в русской поэзии Серебряного века.

Одорический признак чаще всего отмечается у образов, относимых к миру природы, то есть в действительности обладающих запахом: *душистые* травы, леса, цветы (сирень, ландыш, фиалка, черемуха); *запах* ландыша, орхидеи; *аромат* цветов, лип; *дух* клевера. Значительно реже запах ассоциируется с пищей: *смадный* адский хлеб. Негативные коннотации свойственны достаточно редким в поэзии Бальмонта указаниям на запах бытовых предметов: «*зловонье* пороха и дыма», «*исчадья* вечно *душиных* комнат».

Запах обладает семиотической природой, в метафорических и метонимических конструкциях он выступает как иносказательная форма душевных переживаний лирического Я Бальмонта. При этом одорические определения состояния также находятся в границах логически мотивированных сочетаний. Например, «душистые сны» на основании метонимического переноса могут пониматься как сны, наполненные воспоминаниями о запахах, и как метафора эротического влечения.

На метафорическом языке запахов поэт выражает любовное чувство: «Любовь — цветок, лишенный аромата», «Со всех цветов собирая аромат» в стихотворении «Дон-Жуан» представляют собой риторические формулы любовных отношений, правда, данные в обратной проекции. Цветок без запаха лишен тайны, его смысл очевиден. Аромат же — символ неполной воплощенности, загадки. Знаком любовной темы могут быть известные афродизиаки, например, широко применяемый в парфюмерии мускус: «Пьянящий мускус. Смыты берега / Бесстрастия. Любовь здесь будет плата» (*Шествие кабарги*) (II; 337).

К метафорическому языку запахов Бальмонт прибегает для того, чтобы передать восприятие произведений живописи, поэзии и музыки: «Гневающий *воздух ладанных* огней / Излил душой он сжатою своей» (*Микель Анджело*) (II; 350); «Во всех его созданных есть струя — / *Дух белладонны, ладана и нарда*» (*Леонардо да Винчи*) (II; 351); «Он мог соткать такой дремотный стих, / Что до сих пор там *дышит дух мимозы*» (*Шелли*) (II; 353); «Есть в мире розы. Дышат *ароматно*. / Цветут везде. Желают светлых глаз» (*Лермонтов*) (II; 355) и др.

Художник, невосприимчивый к ароматам реальности, не может претендовать на этическую и эстетическую цельность творчества: «Ты не был знаком с *ароматом* / Кругом расцветавших *цветов*. / Жестокий и мрачный анатом, / Ты жаждал разъять основ» (*Рибейра*) (I; 184)

Общей для лирики Бальмонта тенденции к абстрагированию состояний Я и мира соответствует аромат без атрибуции — представление о

запахе не как признаке предметного образа, а как явлении, наделенном собственным бытием. Поэтому ароматы могут включаться в ряды однородных членов с лексикой конкретного и абстрактного значения: «ароматы и цветы» (*Аромат солнца*); «Если ей дарит лилея / Много снов и аромата» (*Фея*) (II; 221). В составе развернутого сравнения действие аромата уподобляется действию цвета, света, сказки, мечты, и в то же время — выступает как метафора особой атмосферы инобытия, экстатического состояния: «И в этом безмерном просторе / Дышали почти невидимкой, / Как дышат мечты в ароматах, / Бесплотные образы снов» (I; 152).

Самыми частотными в лирике Бальмонта являются сочетания предметной лексики с предикатом «душистый». Они представляют собой род тавтологических суждений, поскольку «душистый» уже входит в семантическое поле тех понятий, к которым относится эпитет. Запахи, по существу, не выделяют одорический признак как что-то особенное, практически никогда не дифференцируют его: признак лишь удваивает уже заложенное в предметном образе значение «обладающий запахом», «воспринятый обонянием». Назначение подобных тавтологий, основанных на архаических представлениях, в том, чтобы маркировать одорический признак как сущность предмета, его бытийную основу: предназначение цветов, трав, деревьев в том, чтобы изливать аромат в воздух, говорить о себе на языке запахов. Существенную роль играет здесь паронимия: дух (запах) — душа. Мифопоэтическое тождество понятий запаха и души может только подразумеваться, но может и разворачиваться в самостоятельный лирический сюжет или мотив (*В столице, Осенний воздух, Орхидея* и др.). Тем самым запах указывает на сущность предметного символа, его жизненную силу, одушевленность. Отсутствие запаха в свою очередь означает отсутствие души, жизни: «Нет в цветах благовонья» (*Осень*, 1905).

Характер запаха в поэзии Бальмонта обычно, как и вообще в русском языке, определяется указанием на источник аромата: «тиной запахло», «воздушность фимиама», «нет в цветах благовонья», «запах ландыша», «дух цветка», «воздух весь ладанный», «дух смолистой благодати», «Пахнет грибами, листом перепрелым, / Пахнет и чем-то другим, / Точно горелым». Эпитеты, которыми отмечается многообразие запахов, повторяются в ряде разновременных текстов: пряный (чампак, «цветы дышали пряно», «ветер... прян»), пьяный («дышат пьяные цветы», «пьянящий мускус»), медвяный (минуты, «пленительно медвяный аромат»). Постоянные эпитеты подчеркивают неопределенность языка запахов: *пряный, пьяный и медвяный* — атрибуты символического «мирового вина», дионисийского опьянения бытием, погружения в стихию: «Вот этот запах орхидеи / Пьянит, пьянит и волю пьет» (II; 265).

В стихотворении «Терцины» (1902), отсылающем к пушкинскому «Цветку», смысл речи цветка обусловлен индивидуально-ассоциативной приро-

дой воспоминаний: «Но, Боже мой, как тот безумно-жалок, / Кто не узнает прежний *аромат* / В забытой сказке выцветших фиалок». Однако существование общего значения запаха проблематично: в стихотворении, посвященном Сергею Прокофьеву, где запах входит в цельный симфонический образ мироздания, он получает определение «невнятный»: «Ты солнечный богач. Ты пьешь, как мед, закат. / Твое вино — рассвет. Твои созвучья, в хоре, / Торопятся принять, в спешащем разговоре, / Цветов загрезвивших невнятный *аромат*» (*Ребенку богов, Прокофьеву*) (II; 343)

Знаковая, языковая природа запаха подчеркивается олицетворением, заменой пропозиционального глагола передачи запаха глаголом «дышать», указывающим на нерасчлененность признака и его восприятия: «Я хотел бы дышать белоснежным цветком, / Но в душе лепестки раскрываются алые...» (*Жемчуг*); «Цветы цветут, их чаши дышат страстно, / Желанны их цветные лепестки, / И роскошь их оттенков полновластна» (*Отречение*). Отождествление дыхания и запаха сказывается в сочетаниях одорических образов с эпитетом *живой*: «И зачем истомленную грудью / Я вдыхаю *живой* аромат»; «Розы любя, в их *живом* благовонии...». Понимание этого языка зависит от провидческих способностей человека и от интенсивности аромата, свидетельствующего об устремлениях души, которую он символизирует: «Среди цветов стройна Лилея, / Но в ландыш дух сильнее влит; / Он чаровнически пьянее / И прямо в сердце он звонит» («Средь птиц мне кондор всех милее...») (II; 455).

Система языковых приемов, характеризующих различие запахов, различие их действия, в поэзии Бальмонта указывает на речевую природу ароматов, на их способность передавать сообщение и на способность лирического Я это сообщение воспринимать. Однако семантика одорического образа чаще всего определяется как невнятная, поскольку запахи — голос иного, нечеловеческого мира, мира стихий.

Запах и стихии

Множество предметов и состояний образуют импрессионистическую картину мира, герметичность которого на языке запахов отмечена смертностью человека и культуры. Телесное существование человека протекает в духоте замкнутого пространства-времени, отсюда — постоянное определение «душный» по отношению к земле, дому, телу и времени жизни: «среди могильной душной тьмы», «во днях пустынно-душных» и др. Но и мир, освобожденный от чувств, безрадостен, сер, неподвижен, погружен в «безглагольность покоя»: «Там не звенят и не мелькают пчелы. / Там снежные безветренные доли, / *Без аромата льдистые цветы*» (I; 247).

В пространственном измерении всякая глубина (будь то глубина колдца, моря, дома, тела) чревата духотой — запахом разлагающейся плоти,

всякая высота (гора) лишена жизни. Два предела пространственно-временного континуума объединены общностью смысла и обозначают смерть, конечность исчислимого и безгласность беспредметного бытия: «Не теперь, а когда, потеряв — / Себя потеряв без возврата, / Мы будем любить истомленные стебли седых шелестящих **трав**, / Без **аромата**, / Тонких, высоких, как звезды — печальных...» (I; 146).

Но, как пишет Бальмонт в уже цитированных стихотворениях «Пять пещер» и «Путь правды», кроме пяти физических ощущений, есть еще шестое и седьмое чувство: «Кроме тех пяти пещер, есть в сердце глубина, / Есть для взора скрытого простор и высота...».

Целое ощутимо в момент неуловимого перехода от одного (пространственного) измерения в другое (временное). Задача символического искусства — связать два неслиянных множества, найти язык для выражения их единства, превратить «реальность совместительства» (И.Ф.Анненский) в реальную цельность, перейти от счетности и раздельности пространства к длительности времени: «Жизнь прядет, шумит, поет, к примеру льнет пример, / Радуйся, о мыслящий, ты гений высших сфер, / Вольны крылья легкие, разбиты пять пещер» (I; 268).

В поэтическом мире Бальмонта запах является качественной характеристикой воздуха — единственной стихии, которая обладает не пространственной, а временной природой: «Воздух — всеокружающая колыбель-могила, саркофаг-альков, легчайшее дуновение Вечности и незримая летопись, которая открыта для глаз души», «В Воздухе тонут взоры, и душа уносится к Вечному, в белое царство бестелесности» (II; 31). Всепроницающий воздух несет весть о довременном существовании и будущем безвременье*, поэтому запах становится голосом инобытия: «Слышу, слышу — волны звона, то двенадцать бьет часов. / С голубого небосклона льются хоры голосов, — // Возрастающих в безгласьи, ясно внятных для души, — / Гул растений ароматных, расцветающих в глуши. // Море времени и мысли бьется в бездне голубой, / О пределы пониманья ударяется прибор» (I; 283).

Каждый из одорических образов Бальмонта хронотопичен, совмещает пространственные и временные смыслы. Он может служить формой временного целого (души) и пространственного целого (тела), может символизировать их нераздельность. Постоянным эпитетом души (и лирического героя) в стихотворениях Бальмонта стало определение «воздушная», равно как определение поэзии — «воздушные песни» (I; 154). Движение души между полюсами смерти — буддийским онемением и подавленностью плотью — соотносимо с ритмическим колебанием мира от небытия к небытию.

* Сравним в эссе Ж.-П.Сартра о Шарле Бодлере: «...умея безраздельно отдаваться, они [запахи] в то же время умеют вызвать представление о недоступном далеке. Они телесны и вместе с тем отвергают телесность, в них таится некая неудовлетворенность, сливающаяся с неизбывной потребностью Бодлера быть не здесь» [5; 435].

Поэтика соответствий

Опираясь на опыт романтической английской и русской поэзии, опыт французского символизма, Константин Бальмонт создал органическую поэтику, в основу которой положены два базовых принципа. Во-первых, синтез ощущений и синестезия образности (поэтика соответствий), во-вторых, многократный повтор и вариации тем, мотивов, предметных символов.

В поэтике соответствий запаху отведена особая роль. На нее указывает Ж.-П.Сартр в эссе о Шарле Бодлере: «запахи — тайны всякой вещи» [5; 438], «овеществленные мысли — свои собственные мысли, обретшие плоть» [5; 436]. В стихотворении «К Бодлеру» Бальмонт писал: «Ты, в чей богатый дух навек перелита / В одну симфонию трикратная мечта: / *Благоухания, и звуки, и цвета!*» (I; 93).

Непосредственно к поэзии Бодлера отсылает уподобление мыслей видимым испарениям: «Где те же мысли — вот, уже не те. / Так серые пары, покинув травы, / Возносятся к безмерной высоте» (I; 98).

Движение в глубину души и к высотам разума достигается не отказом от эмпирического соприкосновения с реальностью, а суггестией ощущений, которая выражена в синтезе звука, цвета, вкуса, осязания и запаха: «И запах ландышей — *медвян, певуч и густ*» (II; 308), запаха и цвета: «И *душисто синели* сирени» (II; 279), запаха, цвета и вкуса: «В *многокрасочной пряности* пышных... стран» (II; 230). Синестезия обнажает визионерскую природу души, способной собирать множество мгновенных впечатлений в один голос мироздания, улавливать длительность, становление: «Так и молви всем слепцам: / Будет вам! / Не узреть вам райских врат, / Есть у солнца аромат, / Сладко внятный только нам, / Зримый птицам и цветам!» (I; 112).

Синестезия делает зримой, осязаемой и слышимой невидимую ткань жизни, сплетает в один узор линии, звуки и запахи: «И свод небес, как купол вырезной, / Не звездами *заискрился* впервые, / А *гнилостью*, насмешкой над весной» (*Конец мира*). Действие, обозначенное глаголом зрительного восприятия «заискрился», в сочетании со словом «гнилостью» передает восприятие запаха. В «Аромате солнца» запах также назван «зримым». В обоих случаях запах символизирует слияние стихий огня и воздуха.

По наблюдениям А.Ханзен-Лёве, «у Бальмонта мотив “ткани” сводится непосредственно к отвлеченному принципу “узрности”, в котором все плетение мира приобретает полуприродную (биосфера), полусемиотическую (семиосфера) знаковость, или сигнификативность. Орнаментальный узор в мифопоэтической биоэстетике становится связующим звеном между художественным и жизненным текстами, равно как между созданием искусства и мирозданием, микро- и макрокосмосом...» (2003).

Взаимное отражение цвета и запаха, запаха и звука, запаха и тактильного ощущения создают не только синтетический образ пространства, но

и сворачивают время так, что мгновенное ощущение «сквозит» вечностью: «И стебель зеленый с душистым цветком — прекрасен, прекрасна минута. / Не странно ли было б цветку объявить, что он только средство к чему-то» (I; 200).

Запах (душа предмета) рождается в глубине воды, земли и космоса, поэтому его изливание в воздух может быть приравнено к голосу довременного, внепространственного существования. В запахе сосредоточено взаимодействие стихий воздуха и огня, воздуха и земли. Даже водная стихия, в принципе лишенная ароматов, через языковую метафору «изливания», участвует в построении одорического образа. Общеязыковая метафора текучести душевных состояний реализуется в целые лирические сюжеты и мотивы отдельных стихотворений Бальмонта, где запах интерпретируется как эманация души предмета и человека. Одушевление предметов с помощью метафор запаха. Поэзия же предназначена для того, чтобы дешифровать несотворенный язык и перевести его на язык человека: «Чтоб дух цветка на версты лился всюду. / Чтоб в душу стих глядел и пал на дно» (*Поэт*) (II; 334).

Мифопоэтика запаха

Итак, запах становится формулой перехода пространственного измерения во временное, внешнего признака в его ощущение; эманации предмета в его сакральный образ; претворения тела в эфирное тело. Отсюда ритуальный характер запаха и интерпретация запахов природы как жертвенных благовоний: «Икона пашни, луга, / Церковность аромата». Ароматы растений, подобные храмовым курениям, превращают землю в сакральное пространство: «А развесистые липы, все в цвету, / Затаили многоцветную мечту. / Льют пленительно медвяный аромат, / Этой пряностью приветствуют закат» (II; 128).

Положительными коннотациями обладают в лирике Бальмонта все церковные запахи, смысл которых исторически обусловлен ритуалом жертвоприношения, даже в том случае, если изливание аромата сопровождается мотивом сжигания (*Береза*).

Запах обладает способностью погружать человека в мир наркотических видений, причем длительность путешествия сквозь слои пространства-времени равна длительности действия (ощущения) аромата цветка: «Тигры стонали в глубоких долинах. / Чампак, цветущий в столетие раз, / Пряный, дышал между гор, на вершинах. / Месяц за скалы проплыл и погас. / В темной пещере задумчивый йоги, / Маг-заклинатель, бледней мертвеца, / Что-то шептал, и властительно строги / Были черты сверхземного лица» (I; 108—109).

Свою способность чувствовать неуловимый аромат и претворять его в словообраз Бальмонт подвергает амбивалентной этической интерпрета-

ции: его лирическое Я уподобляется теургу, визионеру, и в то же время — вампиру, который, умерщвляя жертву, дарует ей вечную жизнь. Только объектом вампира является не тело (кровь), а душа как текучая субстанция. Логика бесконечного мира, основания которого слиты с основаниями многоликой души, ведет к трансформации мотива жертвы в мотив самопожертвования во имя высшей красоты и истины: «Кровью я каждый цветок расцвел / Или слезою воздушною, / Дал им вкусить от сверкающих сил, / Вырастил в бездне послушной» (I; 284).

Идея временности запаха как качественной характеристики души, находящейся в процессе непрерывного становления, сказывается на временных характеристиках лирического Я Бальмонта, на его известном тяготении к символике юности, весеннего цветения, растительной орнаментике. Временным коррелятом образа жизни-цветения является в поэзии Бальмонта «священная весна», наполненная ароматами любви-страсти: запахами цветов, трав, деревьев, мускусным духом кабарги.

В образе весны находит свое символическое воплощение «безраздельная цельность» лирического Я Бальмонта: его весенняя душа претворяется в ряд бесконечных метаморфоз весенней природы, объединив пространственное и временное начала: «Я свет весны», «Я золотоцвет» (I; 166), «Я весь — весна, когда пою, / Я — светлый бог, когда целую!» (I; 171); «Я тихо сплю, — я тот же и никто, / Моя душа — воздушность фимиама» (I; 187). Причем символ «вечной весны» получил в поэзии Бальмонта трагико-эсхатологический смысл: «Колдунья, как прежде, всегда — молода, / И разум мой — вечно с весной» (I; 208); «Я был вам звенящей струной, / Я был вам цветущей весной, / Но вы не хотели цветов, / И вы не расслышали слов» (I; 245).

Его «весеннеликий Христос» «созидает из темных душ блестящий стих»: «Он так красив, так мудр, спокоен, / Держа все громы в глубине. / Он притягателен и строен, / И вечно нас ведет к Весне» (I; 279).

«Аромат» представлен и как одна из пяти качественных характеристик мира, то есть часть целого, и как мощность континуума всего бесконечного множества предметов, качеств, состояний мира и человека.

Поэзия Бальмонта заняла исключительное место в русской лирике Серебряного века. Она синтезировала основные мотивы и образы русского символизма, связав его с европейским — английским и французским. Явив инвариантную модель символического мира, Бальмонт стал тем центром, от которого отталкивались и младшие символисты, и постсимволисты. Он создал систему, которая подлежала преодолению — через иронию, непосредственное отталкивание, но при этом систему, которую невозможно было отменить.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Анненский И.Ф.* Книги отражений / Подгот. изд. Н.Т.Ашимбаевой, И.П.Подольской, А.В.Федорова. М.: Наука, 1979. — 680 с.
2. *Бройтман С.Н.* Стихотворение А.Белого «Мне грустно... Подожди... Рояль...» и русская поэтическая традиция (к вопросу о «неклассическом» типе художественной целостности) // Андрей Белый: Публикации. Исследования / Ред.-сост. А.Г.-Бойчук. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 228—234.
3. *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. — 256 с.
4. *Корецкая И.В.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995. — 380 с.
5. *Сартр Ж.-П.* Бодлер // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе / Сост., вступ. ст. Г.К.Косикова; Комментар. А.Н.Гиривенко, Е.В.Баевской, Г.К.Косикова. М.: Высш. шк., 1993. С. 318—449.
6. *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс. Культура, 1995. С. 7—111.
7. *Тяпков С.Н.* Творчество К.Бальмонта в свете принципа дополнительности Нильса Бора (К постановке вопроса) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. трудов / Ивановский госуниверситет. 1999. Вып. 4. С. 69—79.

Е.А.Тузова

ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ И СОЦИУМА В ЛИРИКЕ В.ХЛЕБНИКОВА



В последние десять лет сохраняется тенденция, игнорируя социально-исторические мотивы хлебниковских творений, сосредоточивать внимание на выявлении мифологических и литературных аллюзий. Мы будем рассматривать историософскую лирику поэта, которая представляется нам недостаточно изученной.

Традиционно поэзию Хлебникова называют философской благодаря затронутым в ней темам и проблемам (см., например, монографии Н.Л.Степанова, Р.В.Дуганова, статьи М.В.Полякова, В.Л.Скуратовского, Е.Р.Арензона). Однако специфическая структура стихотворений, позволяющая отнести их к разряду философских, во внимание не принималась. Ни в одной из известных нам на сегодняшний день работ не проводился целостный анализ лирики Хлебникова как особой жанровой структуры (или философс-

кого метажанра), обеспечивающей специфическую целостность художественной системы поэта. В выборе термина «философский метажанр» и в его трактовке мы опираемся на работу Р.С.Спивак «Русская философская лирика», согласно которой своеобразие философского метажанра заключается прежде всего в выборе в качестве предмета художественного изображения «родовых, сущностных особенностей сознания и поведения человека как социального существа»*.

Специфика сюжета философской лирики выражается в характере сюжетобразующих оппозиций и логике движения авторской концепции. <...> В основе сюжета философской лирики лежат нравственно-философские, натурфилософские или социально-философские оппозиции. Сюжет строится на сопоставлении понятий, которые отличаются всеобщностью, общезначимостью содержания, обозначают субстанциональные начала жизни. <...> Что касается системы образов в философской лирике, то художественная обобщенность достигает здесь допустимого предела. <...> Время и пространство в произведениях философского метажанра тяготеют к всеохватности**.

С точки зрения принадлежности к философскому метажанру мы рассмотрим далеко не программное стихотворение В.Хлебникова «Обед» <Октябрь 1921>.

Со смехом стаканы — глаза!
Бьется игра мировая!
Жизни и смерти жмурки и прятки.
Смерть за косынкой!
Как небо, эту шею бычьую
Секач, как месяц, озарял.
Человек
Сидит рыбаком у моря смертей,
И кудри его, как подсолнух,
Отразились в серебряных волнах.
Выудил жизнь на полчаса.
Мощным берегом Волги
Ломоть лежит каравая —
Укором, утесом, чтобы на нем
Старый Разин стоял,
Подымаясь как вал.

И в берег людей
Билась волна мировая.
Мяса образа
Над остовом рта:
Храмом голодным
Были буханки серого хлеба.
Тучей
Смерти усталой волною хлестали
О берег людей.
Плескали и бились русалкой
В камни людей.
В тулупе набата
День пробежал.
В столицы,
Где пуль гульба, гуль вольба,
Воль пальба,
Шагнуть тенью Разина³.

Предметом поэтического осмысления оказывается «игра мировая», то есть бытийные закономерности, «жизни и смерти жмурки и прятки». Непросто заметить, что перед нами предельно обобщенная картина мира. Поэт высказывает свое отношение к мировым закономерностям: ход жизни представляется ему произвольным, никак не зависящим от человека, враждебным ему.

* Спивак Р.С. Русская философская лирика. М.: ЭКСМО, 2003. С. 7.

** Там же. С. 18, 19, 28, 36—37.

*** Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 155—156. Далее цит. по этому изд.

На фоне грандиозной «игры мировой» человеческая фигурка выглядит особенно беспомощной и одинокой. И поэт усиливает впечатление, замечая, что «человек сидит рыбаком у моря смертей...». Это, разумеется, человек вообще, так называемый *everyman*, человек как форма существования, повторяющий судьбу каждого представителя *homo sapiens*. И судьба его в осмыслении поэта оказывается трагической. Человек «выудил жизнь» совершенно случайно и всего на полчаса. Его жизнь не более, чем песчинка в огромном «море смертей», и ему нечего противопоставить этой беспощадной игре, нечем от нее защититься. Отдельная человеческая жизнь на весах мироздания в интерпретации Хлебникова ничего не весит. В его философской системе один человек противостоять стихии «игры мировой» не может.

Но человечество способно атаку небытия отразить. Возникает явная оппозиция: смерти как стихии (в данном случае морской) — человечеству как некой устойчивой массе. Это противопоставление реализуется в столкновении моря («море смертей», «волна мировая», «смерти усталой волною») и земли («мощным берегом Волги / Ломоть лежит каравая», «берег людей», «камни людей»). Стихия смерти бьется в берег, хлещет, плещет и снова бьется, но, несмотря на все ее усилия, берег остается устойчивым и непоколебимым. Слово «бьется», во-первых, отражает атакующую силу, враждебность стихии смерти, а во-вторых, ставит словосочетания «море смертей» и «игра мировая» в один ряд, так как «бьется» относится к ним обоим. Более того, в этом случае жизнь и смерть не противопоставляются, а сопоставляются и подводятся под родовое для них понятие «мировой игры». Из этого можно заключить, что человечество в художественном мире Хлебникова противопоставлено не только смерти, но и самому бесчеловечному принципу, лежащему в основе нашего существования. Таким образом, основной сюжетообразующей оппозицией в стихотворении оказывается не традиционное «жизнь — смерть», а характерное уже как раз для Хлебникова — «человечество — универсум». Это выражено и в подборе сказуемых, относящихся к человеку. Все они имеют семантику устойчивости, основательности. Человек в стихотворении поэта «сидит»; ломоть каравая (принадлежащий человеку атрибут жизни) «лежит»; Разин на утесе должен «стоять», то есть тоже не двигаться. Образы «берега», «камня», «утеса», «вала» символизируют силу человечества и его способность противостоять набегам стихии. Закономерно в таком контексте возникает фигура Степана Разина, символизирующая необоримую человеческую мощь, богатырство. Для поэта в Разине воплощается огромная и тоже стихийная сила, которая одна и может устоять против всеразрушающего мирового закона. Фигура эта по масштабам соизмерима со всеми враждебными человеку стихиями. Разумеется, Разин тоже не конкретный исторический деятель, а персонализация величественного в человеческой истории.

Принадлежность стихотворения к философскому метажанру не вызывает сомнения ни с точки зрения центральной оппозиции, ни с точки зрения пространственно-временной системы. Однако остается нерешенным вопрос о его типологической отнесенности уже внутри самого философского метажанра, поскольку противопоставление «человечество — универсум» может быть сюжетообразующим как в натурфилософской, так и в социально-философской лирике. Аргументом в пользу того, что «Обед» относится к социально-философской лирике, является параллель в системе образов этого стихотворения и стихотворения того же года «В море мора! в море мора!..»*, где вновь возникает «море смерти», которое здесь получает очень конкретное смысловое наполнение: это море государственного террора, море политических убийств и насилия. Не случайно это стихотворение впервые опубликовали только в 1991 году (в рамках Хлебниковских чтений). Сопоставление текстов нагляднее демонстрирует своеобразие именно философского метажанра. В стихотворении «Обед» события в Поволжье служат поводом (пусть и чрезвычайно важным) взглянуть на судьбу человека и человечества в этом мире. И взгляд этот в большой степени отстраненный, поэт смотрит на происходящее из некоторой внешней точки.

Иначе дело обстоит в стихотворении «В море мора!..», где поэт высказывается с полной эмоциональной определенностью. Это не осмысление закономерностей, а крик отчаяния человека, страдающего за свою Родину. Поэт выступает как очевидец происходящего. С почти жестокой откровенностью он рисует «приметы своего времени» («тропы трупов», «горы трупов»), натуралистическими деталями намеренно усиливает ощущение абсолютности творимого зла («..И подушкой черной глины / Успокоит мертвецов, / И под ногти бледно-синие / Гвозди длинные вобьет...»), прибегает к риторическим восклицаниям и прямо апеллирует к слушателям («Разве эти смерть и цепи победителя венки?», «Кто расскажет, кто поверит... Кто узнает, кто поверит...»). Напряженность интонации, памфлетность, выраженность авторского Я, конкретная система образов выводят это стихотворение за пределы философского метажанра.

Историко-философская концепция Хлебникова начинает формироваться во время мировой войны, но окончательно складывается в послереволюционные годы. Именно в этот период творчества создано большинство произведений, которые безоговорочно можно отнести к философскому метажанру, чем, по всей видимости, и объясняется, почему история, за редким исключением, показана поэтом «в минуты роковые», в пламени войн и ужасах голода. Для Хлебникова характерно при изображении войн, реп-

* Хлебниковские чтения: Матер. конф. 27—29 ноября 1990 г. СПб, 1991. С. 13.

рессий, революций рисовать самые мрачные картины кровопролития и убийств. Например, в стихотворении «Обед» возникает жуткий образ «месяца-секача», нацелившегося на «бычью шею неба». В стихотворении «Жизнь» «кровавой жертвой выстрела ложится жизни черепаха» и слышен «смех палача». В художественном пространстве стихотворения «Всем» поэту видятся «везде зазубренный секач», «Везде, везде зарезанных царевичей тела, везде, везде проклятый Углич!» (179). Таким образом, история человечества для Хлебникова представляет собой отнюдь не поступательное движение к светлому будущему, это скорее бесконечная череда трагедий. Интересно в этом отношении стихотворение «Па-люди», где поэт выводит своеобразную формулу войны: «Когда у народа нет души, он идет к соседу и за плату приобретает ее — он, лишенный души!..» (76). И плата за бездушие народа столь велика, что поэт на протяжении всего творчества не престаёт ею ужасаться. Важно то, что Хлебников не бесстрастно фиксирует те или иные исторические катастрофы, но даёт им моральную оценку: Углич назван «проклятым», а война, голод и власть деэстетизируются и постоянно морально разоблачаются. В этом смысле концептуально стихотворение «Отказ» (1922), где поэт манифестирует свои взгляды на приходу власти.

Стихотворение может показаться психологическим, поскольку лирический субъект выражен явно и заявляет как будто о собственной, глубоко индивидуальной точке зрения на мир. Но предельная обобщённость системы образов, очевидно построенной по принципу оппозиции, свидетельствует, по нашему мнению, и о «всеобщности» смысла. В «Отказе» явлено резкое идейное и образное противопоставление звезд и цветов (традиционных этических и эстетических универсалий) и — смертного приговора, темных ружей, убийств как атрибутов всякой власти. Парадоксально звучат строки: «...стражи, убивающей тех, / Кто хочет / Меня убить» (173). Здесь мы наблюдаем цепь убийств: герой, который может подписать кому-то смертный приговор, какие-то *ме*, которые хотят убить героя, и стража, их убивающая. Таким образом, Хлебников в нескольких словах заключает всю свою философию власти: это эскалация насилия и жестокости, которая не может быть прервана. Единственный способ ее остановить — «не быть Правителем». Слово «правитель» написано с заглавной буквы, что, безусловно, подчеркивает всеобщность заключенного в нем смысла. Обращает на себя внимание тройное отрицание: «...я никогда, / Нет, никогда не буду Правителем!» (173), — в такой форме поэт настаивает на своей правоте, во всеуслышание заявляя, что его позиция абсолютна и незыблема, что только она соответствует общечеловеческому нравственному идеалу.

Противопоставление вечных, непреходящих ценностей и власти возводится поэтом к общефилософскому противопоставлению добра и зла.

Для Хлебникова в этом, как и большинстве других его историко-философских произведений, главной ценностью остается человеческая жизнь. Хлебниковская историософия подчеркнута миротворческая, поэт категорически не приемлет кровопролития, ради чего бы оно ни совершалось. Человечество и отдельные люди, страдающие от войн, голода, тоталитарного террора, — вот постоянные темы историко-философской лирики Хлебникова. Провозглашенная им система этических ценностей жестко императивна, нравственный релятивизм для него неприемлем. Свобода, созидательная мощь человечества, любовь к природному миру в его произведениях всегда активно противостоят «проклятому триумвирату» войны, голода и власти. В своем творчестве Хлебников выступает как последовательный гуманист самой высокой пробы.

Г.Ф.Ситдикова

Образ странника как реализация мотива одиночества в лирике М.Ю.Лермонтова и М.И.Цветаевой

В лирике М.Ю.Лермонтова и М.И.Цветаевой одним из вариантов мотива одиночества является образ странника. Это путник, идущий всякий раз *мимо* устоявшихся величин.

Обратимся к строчкам М.И.Цветаевой:

Тоска по родине! Давно	Быть, по каким камням домой
Разоблаченная морока!	Брести с кошелюкою базарной
Мне совершенно все равно —	В дом, и не знающий, что — мой,
Где совершенно одинокой	Как госпиталь или казарма.

Мне все равно, каких среди
Лиц — ошетиливаться пленным
Львом, из какой людской среды
Быть вытесненной — непременно —

В себя, в единоличье чувств...

1934

Это стихотворение сплошь построено из знаменитых цветаевских анжамбеманов. «Срывающаяся» интонация все равно длится тонкой ниточ-

кой, «нарастает» в конце стиха, чтобы потом, не поместившись в строке, всю мощь опорного слова сосредоточить в первой стопе следующей строки. Цветаева четко обозначает, что местоположение абсолютного одиночества («совершенно одинокой») ей безразлично. Помимо повторов наречий «совершенно», выделено курсивом местоименное наречие «где». Особенно значимое для всей картины мира М.И.Цветаевой слово «быть» перенесено в другую строфу. Двойной анжамбеман (межстиховой и межстрофный) акцентирует внимание на этом слове дополнительно. В этой же строфе находим любопытную мысль о том, что не только хозяйка должна ассоциировать себя со своим домом, но и дом должен идентифицировать себя с хозяйкой. В стихотворении дом «не знает», что он — ее, как не обладают принадлежностью кому-то «госпиталь или казарма»*. Таким же нежизнеспособным пространством для героини Цветаевой оказывается людская среда, которая выталкивает (снова через анжамбеман) «в себя, в единоличье чувств». Эта растворимость в себе, в своем мире, оказывается для всего творчества М.И.Цветаевой основополагающей.

Заметим, что одиночество понимается М.Ю.Лермонтовым и М.И.Цветаевой неоднозначно. Существует, если можно так сказать, «причинное», онтологическое одиночество и «следственное», бытовое. Разительная уникальность духовного мира Лермонтова и Цветаевой порождает непонимание и неприятие со стороны человеческого сообщества. Единичность оборачивается одиночеством. Быстро становящаяся душа ведет к вечному поиску уникального собеседника, поэт ищет «ухо», но тщетно. И тогда появляется особый тип диалогизированного монолога, ориентированного на себя. Собеседником становится одно из проявлений поэтического «я». Об этом качестве поэта применительно к М.Цветаевой замечательно сказал И.Бродский:

...Цветаева силой обстоятельств была вынуждена прибегнуть к той же механике, которая является самой сущностью фольклора: к безадресной речи. Как в стихах, так и в прозе мы все время слышим монолог; но это не монолог героини, а монолог как результат отсутствия собеседника. Особость подобных речей в том, что говорящий — он же и слушатель. Фольклор — песнь пастуха — есть речь, рассчитанная на самого себя, на самое себя: ухо внемлет рту**.

Отсутствие достойного собеседника и стремительно растущая душа являются благотворным фоном для возникновения *диалога с самим собой*. В лирике М.Ю.Лермонтова мы найдем великолепный образец подобного диалога. Речь идет о стихотворении «Сон» (1841): смертельно раненный герой видит сон о возлюбленной, которой снится то, как «знакомый труп лежал в долине той». Лирическая ситуация разворачивается в сознании

* Ср. сходную позицию М.И.Цветаевой в «Поэме Конца» (1924): «Эх, проигранное / Дело, господи! / Все-то — пригороды! / Где же города?!»

** Бродский И. Поэт и проза // Новый мир. 1991. № 2. С. 156.

лирического субъекта. Подобные диалогизированные монологи мы встретим и в стихотворениях «Смерть» (1830—1831), «Ночь. I» (1830). И не случайно именно пограничные ситуации сознания, когда происходит осмысление собственной смерти, оказываются в центре внимания поэта. В поэтической системе М.И.Цветаевой большое место занимают подобные стихотворения, как, например, «Идешь, на меня похожий...» (1913), «Настанет день — печальный, говорят!..» (1916), «Тебе — через сто лет» (1919). В них умерший автор ведет насыщенный диалог с миром живых. В «Новогоднем» (1927), написанном на смерть немецкого романтика Р.М.Рильке, М.И.Цветаева на равных общается с ушедшим любимым поэтом. В этом «письме», как характеризует свое стихотворение сам автор, мы видим не только пронзительную боль осиротевшего без Рильке земного мира, но и обнаруживаем подробную цветаевскую модель инобытия. *Это вечно растущий космос звука, отождествленного с вездесущей душой.* Поэтическая душа Цветаевой «видит» душу Рильке, которая, в свою очередь, одновременно «глядит» на чернильный след на руке и крошечное блюдце Средиземного моря.

В «ночных» стихотворениях раннего М.Ю.Лермонтова мы обнаруживаем то же свойство вездесущности поэтической души. «Я зрел во сне, что будто умер я; / Душа, не слыша на себе оков / Телесных, рассмотреть могла б яснее / Весь мир — но было ей не до того...» (*Ночь. I, 1830*).

Фигура изгнанника появляется у М.Ю.Лермонтова тогда, когда речь идет о поэте, не принятом толпой. Эта ситуация типична для литературы эпохи романтизма. «...Провозглашать я стал любви / И правды чистые ученья; / В меня все ближние мои / Бросали бешено камня...» (*Пророк, 1841*).

Подобная тема актуальна и в творчестве М.И.Цветаевой. Показательны в этом отношении «Поэма Конца» (1924), стихотворения «Тоска по родине! Давно...» (1934), «Читателям газет» (1935) и др.

Однако здесь мы видим и существенную разницу между мироотношением М.Ю.Лермонтова и М.И.Цветаевой, разницу, обусловленную скорее культурной ситуацией каждой эпохи. Образ пустыни, куда бежал пророк М.Ю.Лермонтова, — один из любимейших образов поэзии его времени. *Поэтому путешествие в себя лермонтовский поэт начинает в пронизанной космическими коммуникациями пустынной земле.* «... Завет предвечного храня, / Мне тварь покорна там земная; / И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя...» (*Пророк, 1841*).

Что касается М.И.Цветаевой, то в Серебряном веке были популярны идеи о том, что микрокосм человеческого сознания равновелик внешнему миру, более того — даже интереснее его. Для поэтики Цветаевой эта мысль чрезвычайно актуальна. И героиня погружается «в себя», в свой духовный

мир, игнорируя даже собственное тело: «...В теле — как в трюме, / В себе — как в тюрьме...» («Жив, а не умер...», 5 января 1925).

Подобную идею о раздельности тела и собственного Я находим у раннего О.Э.Мандельштама: «Дано мне тело — что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим...» («Дано мне тело...», 1909).

Растворенность души во внешнем мире, в космическом времени и пространстве выявляет парадоксальность: мотив одиночества неразличимо соединяет в себе начала пограничности и всеобщности. Как сформулировал В.И.Тюпа, мотив «гносеологически дискретен <...> однако по своей онтологии он континуален»*. В этой связи вновь вспоминается О.Э.Мандельштам: «Она еще не родилась, / Она и музыка и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь...» (*Silentium*, 1910).

Подобная идея «ненарушаемой связи» (Мандельштам) и «единоличья чувств» (Цветаева), думается, базируется на *универсальном принципе всеединства* Вл.Соловьева, основанием чего является как анализ ранних стихотворений М.И.Цветаевой, так и свидетельства увлеченного чтения О.Э.Мандельштамом произведений этого философа.

Однако в мире абсолютного синтеза и растворенности во всем нет места для *конкретного Другого*. Во внешнем мире он необходим только для опорного толчка, чтобы легче было отторгнуть и уйти в свое одинокое путешествие. «Но тесна вдвоем / Даже радость утр. / Оттолкнувшись лбом / И подавшись внутрь // (Ибо странник — Дух, / И идет один)...» (М.И.Цветаева. *Берегись...* 8 августа 1922).

В лермонтовском «Выхожу один я на дорогу» (1841) *идея одинокого пути связывается с творчеством*: «...Я б желал навеки так заснуть... <...> Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной чтоб вечно зеленея / Темный дуб склонялся и шумел».

Сладкий голос напрямую ассоциируется с творчеством. В лирике М.И.Цветаевой в цикле «Стол» (1933) встречается мысль о том, что *написание стихов есть буквальное освоение пространства белого листа. Перопахарь странствует по бумаге*: «...Ты стоя, в упор, я — спину / Согнувши — пиши! пиши! — / Которую десятину / Вспахали, версту — прошли...» («Тридцатая годовщина...», 1933—1935).

Образ странника в лирике М.Ю.Лермонтова и М.И.Цветаевой, являясь прямым проявлением мотива одиночества, расширяет понимание этого мотива до инварианта творческой парадигмы.

* Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс (Новосибирск). 1996. № 2. С. 53.

СТАНОВЛЕНИЕ ПОЭТА:
КОСМОГОНИЧЕСКИЙ И БИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ
(на примере творчества М.И.Цветаевой)



Актуальность поставленной проблемы проявляется при обращении к исследованию творчества М.И.Цветаевой. Все больше становится работ, синтезирующих биографический и литературоведческий принципы в изучении творчества поэта (И.Д.Шевеленко, О.В.Калинина, И.В.Маслова, Н.Арлаускайте и др.). Биографический подход следует понимать не как толкование творчества, исходя из биографических данных. По этому поводу Н.Арлаускайте делает следующее замечание: «Одно из направлений в изучении биографии и автобиографии — это формы (модусы), фигуры биографического воображаемого, реализуемого преимущественно в первичных текстах — мемуарах, письмах, дневниках, собственно автобиографиях, а также в других текстуальных формах» [1; 148].

Как отмечает Ю.М.Лотман,

естественная предпосылка информационного акта состоит в том, что понятие текста и того, кто создает этот текст, разделены. Далеко не каждый реально живущий в данном обществе человек имеет право на биографию. Каждый тип культуры вырабатывает свои модели «людей без биографии» и «людей с биографией». Однако между тем, «кто имеет биографию», и тем, кто ее не имеет, но будет читать, должно появиться еще одно лицо — тот, кто ее напишет. В архаических культурах и культурах средневековья тот, кто пишет биографию, сам биографии не имеет. Однако он часто имеет имя, память о котором включается в текст. Положение его промежуточное... [4; 806].

Высказывание Ю.М.Лотмана родственно мысли М.Цветаевой о себе и поэте вообще как о человеке промежутка.

Согласно М.М.Бахтину, для автобиографии характерны особый тип биографического времени и специфически построенный образ человека. Автобиография представляет собой повествовательный текст с ретроспективной установкой, посредством которой реальная личность рассказывает о собственном бытии, в особенности, об истории становления своей личности [3; 3].

В статье М.Духаниной «Нецелованный крест» [2; 157—166] содержится замечание о том, что по текстам М.Цветаевой можно написать несколько биографий как будто совершенно разных людей. Книги о М.Цветаевой, написанные в биографическом ключе (А.Цветаева, А.Саакянц, М.Разумовская, В.Швейцер и др.), действительно во многих моментах взаимооспоривают друг друга. Но то, что на первый взгляд кажется парадоксальным, на самом деле закономерно. В данном случае воедино слиты «факт» и «вы-

мысел», причем преимущество явно на стороне последнего (наверное, как и у всякого поэта).

Восприятие факта в творчестве М.Цветаевой представлено в сложном единстве его достоверности, лирического и мифологического преобразований [3; 11]. Согласно М.Цветаевой, вымысел (миф) — есть то, что скрыто от глаз других, но доступно поэту. Вспомним ее высказывание о мифе из эссе «Дом у Старого Пимена»: «...все — миф, так как не-мифа — нет, вне-мифа — нет, из-мифа — нет, так как миф предвосхитил и раз навсегда изваял — все...» [7; 47].

Миф оказывается сильнее поэта. Формируется образ поэта из мифа. Потому и творчество М.Цветаевой предлагаем рассматривать как единый сюжет о Поэте в ее творчестве. Он включает в себя следующие события: рождение поэта — его становление — смерть поэта, которая является кульминацией, но не финалом сюжета. Далее следует жизнь после смерти, смысл ее — обретение истинной сути.

Трагической коллизией данного сюжета становится «уживание» в одной личности человека и поэта. Поэтому и свою биографию М.Цветаева приравнивает к мифу, становясь в позицию создателя мифологемы собственной судьбы, пытаюсь осмыслить ее как судьбу поэта. Из сказанного следует взаимодействие не только факта и вымысла, но и индивидуального и типологического.

Отметим, что создание биографии-мифа было широко распространено в литературном процессе начала XX века. Причиной, по-видимому, была постановка знака равенства между жизнью и творчеством. В начале XX века, на переломе эпох, происходит смена парадигм: социально-политической, научной, художественной. Проза уступает свое место поэзии. Е.Г.Эткинд писал, что в начале века «...интерес переносится на Вечность. Одиноким человек, стоящий перед лицом Вечности, Смерти, Вселенной, не может стать героем романа. Только поэтическое слово способно выразить его внутренний мир» [8; 9—24]. Возникает вопрос о месте и роли поэта в мире и об отношениях: Поэт — Бог, Поэт — Человек, Поэт — Поэт.

В наследство поэту оставлен Хаос. Поэт занимает место Бога-теурга, его миссией становится сотворение нового мира. Основополагающая роль отводится первоначальному времени. Любой миф, повествующий о происхождении чего-либо, предполагает и развивает, прежде всего, космогонические представления. Космогония — акт творения, упорядочение мира, первоначально представляющего Хаос. Художественная космогония — акт художественного творчества, создание художественного образа человека и мира в рамках пространства художественного текста. Для М.Цветаевой это была своеобразная форма компенсации неполноты и несовершенства жизни [6; 18—32].

Процесс формирования и становления поэта изображен в автобиографической прозе М.Цветаевой («Мать и Музыка», «Дом у Старого Пимена», «Мой Пушкин», «Живое о живом»).

Как отмечает О.В.Калинина, в эссе «Мать и Музыка» (1934) процесс становления творческой личности обобщен в изображении сменяющихся «ролей», в движении от Рояля (музыкальный материнский мир) к Столу (мир поэтический). Остановимся на этом подробнее.

«Мать и Музыка» начинается со строк: «Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего Я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: “По крайней мере, будет музыкантша”» [7; 5]. Само рождение поэта уже трагично. Оно совершается вопреки, по принципу невмещаемости. Далее события будут развиваться согласно первым строкам эссе «Мать и Музыка».

М.Цветаева размышляет об истоках творческого начала в их семье. Вывод вполне определен: Творческое (в понимании Цветаевой идеальное) рождается из трагического, рокового. Мать, негодую из-за того, что первым словом маленькой Аси было «нога» (а значит, будет балерина!), восклицала: «"У меня — дочь балерина? У дедушки — внучка балерина? У нас, слава Богу, в семье никто не танцевал!" (В чем ошиблась: был один роковой, в жизни ее матери, бал и танец, с которого все и пошло: и ее музыка и мои стихи, **вся** наша общая лирическая неизбывная беда <...>» [7; 7]. Образ Матери в становлении поэта является ключевым, даже решающим: «После такой матери мне оставалось только одно — стать поэтом... Мать — залила нас музыкой. (Из этой Музыки, обернувшейся Лирикой, мы уже никогда не выплыли — на свет дня!)» [7; 10—17]. Цветаева стремится охватить натуру Матери в ее цельности и масштабности, приравнивая ее к Вселенной. Мать за роялем вырастает в образ дерева и становится символом Мироздания, из которого ребенок восходит к собственному призванию и судьбе [3; 60].

Но почему же дочь становится поэтом? Ответ М.Цветаева дает такой: «Она [мать] не учитывала, что собственной, певучей, лирической, одностийной, она сама же противопоставила во мне браком — другую, филологическую и явно-континентальную, с ее кровью, — неслиянную — и неслившуюся» [7; 17]. Речь идет и о значимости отца в становлении поэта. Материнской Музыке противопоставлено отцовское Слово, которые органично сливаются в образе будущего поэта. Биографический миф трансформируется в космогонический. Образы родителей следует рассматривать как основные символы этого мифа [5; 18—32]. Но, кроме родителей, было еще что-то — *заданное*: «...с музыкой несравненное и возвышающее ее на ее настоящее во мне место: общей музыкальности и “недюжинных” (как мало!) способностей. Есть силы, которых не может даже в таком ребенке осилить даже такая мать» [7; 31].

Это «заданное» просыпается очень рано. В эссе «Мой Пушкин» (1937) М.Цветаева пишет: «Первое, что я узнала о Пушкине, это — что его убили. Потом я узнала, что Пушкин — поэт <...> Дантес возненавидел Пушкина, потому что сам не мог писать стихи, и вызвал его на дуэль, то есть заманил на снег и там убил его из пистолета в живот. Так я трех лет твердо узнала, что у поэта есть живот <...> С пушкинской дуэли во мне началась *сестра*. <...> Нас этим выстрелом всех в живот ранили...» [7; 401—402]. Так происходит осознание своей причастности ко всем, отмеченным поэтическим даром, а образ Пушкина становится символом этого осознания.

Когда выходит первая книга стихов М.Цветаевой «Вечерний альбом» (1910), то вожатым ее в мир поэзии становится поэт М.Волошин. В очерке «Живое о живом» (1932) Цветаева рассказывает, как Волошин первым и впервые назвал ее поэтом: «И неужели никто никогда не полюбопытствовал узнать, какая у вас голова? Голова, ведь это — у поэта — главное» [7; 118].

Волошин представляется Цветаевой то неким античным героем из мифа, то шаром универсума, планетой, то духом земли: «Макс мифу принадлежал душой и телом. Макс был миф...» [7; 157].

Не случайно свои первые шаги в поэзии Цветаева связывает с М.Волошиным и Коктебелем — киммерийской землей: «Киммерия. Земля входа в Аид Орфея... — А это, Марина, вход в Аид. Сюда Орфей входил за Эвридикой. — Входим и мы... — В Аид, Марина, нужно входить одному. И ты одна вошла... Я не в счет, я только средство... Макса, введшего меня в Аид на деле, введшего с собой и без себя — мне никогда не забыть» [7; 157—158].

Синтез биографического и древнегреческого мифа об Орфее продолжают космогонический миф Цветаевой о становлении поэта. Один поэт ведет другого, начинающего, к истоку поэтического вдохновения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арлаускайте Н. Поэтика частного пространства Марины Цветаевой: пространство неповседневности // Новое литературное обозрение. 2004. № 68.
2. Духанина М. «Нецелованный крест» // Новый мир. 2005. № 3.
3. Калинина О.В. Формирование творческой личности в автобиографической прозе М.Цветаевой о детстве поэта: Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2003.
4. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования. СПб.: Искусство, 2005.
5. Серова М.В. Автобиографическая проза в общем контексте поэтического самоопределения М.Цветаевой // Вестник Удмуртского ун-та. Ижевск, 1999. № 9.
6. Полежаева М.М. Прерванный полет в «огнь — синь». Марина Цветаева: художественная космогония. М.: Прометей, 2000.
7. Цветаева М. Пленный дух. М.: Ермак, 2003.
8. Эткинд Е.Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб.: Максима, 1997.

Библейско-евангельский компонент ранней лирики Н.Заболоцкого в контексте символистской традиции



Рассматривая особенности литературы первой трети XX века, исследователи обращают внимание на важность религиозных исканий в творчестве поэтов. В этот период функционирование евангельского сюжетно-образного материала исключительно многообразно, а тема Бога «присутствует как центр или фон почти у всех поэтов эпохи»¹. Особая роль в разработке библейско-евангельских мотивов принадлежит символистам.

Говоря о включенности раннего творчества Н.А.Заболоцкого в эстетику и художественную практику символизма, уместно поставить вопрос о библейских мотивах в творчестве поэта. Хотя исследователи подчеркивают, что Н.А.Заболоцкий «всегда тяготел к мифу, к библейскому сюжету»², но в целом данному комплексу мотивов уделено чрезвычайно мало внимания.

Необходимость обратиться к данному вопросу обусловлена еще и тем, что, несмотря на «промежуточность» своего положения в поэзии первой трети XX века, Заболоцкий находился под влиянием не только символизма, но все-таки и обэриутов, для которых «время, смерть, Бог <...> были «окончательные», непреходящие темы»³.

Действительно, осмысление религиозной образности вызывает некоторые затруднения, так как «мысли о религии, о Боге едва ли не самые потаенные и сокровенные в поэзии Заболоцкого»⁴, и тем труднее провести параллели или наметить точки расхождения в разработке этих мотивов у Заболоцкого и у поэтов-символистов.

Предметом нашего исследования является цикл «Городские столбцы». Литературоведы обращали внимание на некоторые смысловые компоненты библейских мотивов в цикле, в частности, К.Ф.Пчелинцева усматривает параллели с Вавилонским столпотворением, А.Н.Силантьев указывает на связь с Ветхим Заветом, с изгнанием из рая⁵. Данные наблюдения только подтверждают, что «Городские столбцы» требуют прочтения на фоне библейских текстов и христианской традиции. Напомним, что первоначально сборник Н.Заболоцкого назывался «Арарат», так что само название говорило о включенности цикла в библейский контекст⁶. Наряду с этим религиозные мотивы «Городских столбцов» — «это сложные шифры, скрытые <...> не в сплетениях историко-культурных, философских ассоци-

аций, а в загадочной, почти необъяснимой связи между мыслью и ее образным выражением»⁷. Цель нашей статьи заключается в попытке расшифровать и осмыслить библейско-евангельские образы и мотивы в раннем творчестве Н.Заболоцкого, одновременно введя их в круг символистской образности.

Поэтика заглавия, являясь ключом ко всему произведению, побуждает исследователей извлекать все новые смыслы в его символике. На наш взгляд, смена названия не исключила отсылки к Библии. Понятие *столбец* семантически и образно связано со словами *столб, столп, столпник*, которые восходят к библейской традиции, открывая возможность прочтения цикла через символику *огненного столпа, отшельничества, столпничества*. Подобные наблюдения встречаются в исследованиях о Заболоцком, но трактуются таким образом, что «поэт использует символику мирового столпа пародийно»⁸. На наш взгляд, это лишь одна сторона, не исчерпывающая всех смыслов. Приведем размышления самого Н.Заболоцкого, свидетельствующие о серьезном отношении поэта к данной теме и раскрывающие один из смыслов названия цикла: «Искусство похоже на монастырь, где людей любят абстрактно. Ну и люди относятся к монахам так же. И, несмотря на это, монахи остаются монахами, т. е. праведниками. Стоит Симеон Столпник на своем столбе, а люди ходят и видом его самих себя — бедных, жизнью истерзанных, утешают. Искусство — не жизнь. Мир особый»⁹.

Уже само название цикла вписывает искания Заболоцкого в символистский контекст: по наблюдениям Н.А.Кожевниковой, библейский образ огнистого столпа относится к наиболее значимым в поэзии начала XX века¹⁰. Кроме того, семантика столбца актуализирует в пространстве вертикаль — «пространственный синоним движения от природного к сверхприродному, от земного к небесам, от человека к Богу»¹¹.

В связи с этим особое место в контексте библейско-евангельских мотивов занимает мотив жертвенности и жертвы, тесным образом переплетенный с мотивом подвига. Подвиг, несомненно, может быть рассмотрен в нравственно-христианской традиции. Процесс духовного восхождения явно прослеживается, на наш взгляд, в стихотворениях «Футбол», «На лестницах», «Незрелость».

Название стихотворения «На лестницах» может быть воспринято как в прямом, так и в символическом значении. Смысловым центром стихотворения становится ситуация самопожертвования, заключающая в себе идею восхождения. Герой не может примириться с действительностью, отрекается от нее, принося в жертву свою жизнь: «Кот поднимается, трепещет. <...> И кот встает на две ноги, / Идет вперед, подьемля лапы»¹². Это действительно восхождение, требующее концентрации всех сил. Это преодоление себя, явленное читателю в том, что герой получает возможность

встать на две ноги и двигаться вперед. Вводя в цикл мотив жертвы и нравственного подвига, Заболоцкий приближается к А.Блоку, для которого «особенно близким оказывается именно евангельское понимание смысла жизни как служения и самопожертвования»¹³, и к А.Белому. На наш взгляд, лирический герой цикла Белого «Возмездие» родственен герою Заболоцкого.

Обратимся к еще одному фрагменту из того же стихотворения: «Кот на шею сев, / Как дьявол, бьется, озверев, / Рвет тело, жилы отворяет, / Когтями кости вынимает...» (93). Перед нами предстает герой, терзания которого схожи с муками лирического героя стихотворения Вяч. Иванова «Аскет»: «Как зверь, терзал я плоть в дуброве; / Я стлал ей ложе углей жар: / И чем мой подвиг был суровой, / Тем слаще мука, — тем багровой / Горел Любви святой пожар»¹⁴. Очевидны образные переключки в приведенных отрывках, и в данном случае проникновение символизма в поэтику Н.Заболоцкого этим ограничивается. Специфика аскетизма у символистов была отмечена Н.А.Кожевниковой: «Христианская символика становится символикой “святого сладострастия”»¹⁵. Подобного мы не встретим у Заболоцкого.

Но это далеко не единственный библейский мотив, «Городские столбцы» пронизаны христианской символикой и образностью: виноград, Иуда, пещера, крест, огненная труба, дьявол и др. В цикле есть и другие стихотворения, в которых библейско-евангельские мотивы получают свой смысловой заряд: «Болезнь», «Обводный канал», «Пекарня».

Обратимся к развитию в «Городских столбцах» библейского сюжета с отсечением головы Иоанна Крестителя. Мотив обезглавливания вводят в цикл строки: «Здесь форвард спит без головы» (75), — которые тесным образом связаны с образом плахи как местом отсечения головы: «И любопытным виден был / Семейный сад — кошачья плаха» (93). Этот мотив в культуре первой трети XX века является инвариантным и получает свою разработку в творчестве ряда поэтов-символистов, в частности, А.Блока: «В тени дворцовой галереи, / Чуть озаренная луной, / Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой»¹⁶.

Близость Заболоцкого к Блоку обнаруживается в том, что данный мотив тесно связан со спецификой авторского сознания. Заболоцкий связывает этот мотив с наиболее близкими поэтическому «я» персонажами, у Блока же речь идет о лирическом герое. В целом же у Н.Заболоцкого обозначенный мотив реализован не в явно трагическом, а скорее в травестированном варианте, и в этом нам видится его отличие от символистской образности. Примером может стать стихотворение «Обводный канал», где Н.Заболоцкий, используя библейский код, вводит ситуацию пира Ирода, где образ блюда устанавливает параллель с головой Иоанна Крестителя: «Но перед сомкнутым народом / Иная движется река: / Один сапог

несет на блюде, / Другой поет хвалу Иуде, / А третий, грозен и румян, / В кастрюлю бьет, как в барабан» (89).

Снижение, «гримасирование» (термин Л.Силард) библейских мотивов можно наблюдать и в стихотворении «Вечерний бар», которое, на наш взгляд, вводит в контекст цикла мотивный пласт Тайной вечери. Следует обратить внимание на явную переключку названия стихотворения и эпизода из жизни Христа. Поэт обращается к образу Иисуса, выворачивая при этом ситуацию Тайной вечери, и вместо слов «один из вас предаст Меня» мы слышим: «Один рыдает, толстопузик, / Другой кричит: “Я — Иисусик, / Молитесь мне, я на кресте, / В ладонях гвозди и везде!”» (73).

Соединяя несколько образов-символов в пределах одного текста, поэт тут же вводит мотив распятия. Возможно, используя нарочито сниженное и пренебрежительное именование Христа, Заболоцкий обращает нас к тексту «Двенадцати», где Блок избирает написание имени через одно «и», чем вызвал массу споров и вариантов интерпретации образа. В то же время подобное именование Сына Божия свидетельствует о вписанности Н.Заболоцкого в авангардную эстетику, подтверждением чему может служить творчество В.Маяковского. Не ограничиваясь достаточно явным воплощением темы Христа, Заболоцкий обращается к ней также в стихотворении «Пекарня» (отмечено И.Лоциловым).

Традиционно с образом Христа связывается воплощение образа Иуды. Заболоцкий дает ему характеристику в нескольких строчках: «прекраснейший из калек», «женоподобный», имеющий «болезненное тело». Для поэта образ Иуды явно ущербен, неполноценен, причем ущербность его скорее духовная, нежели физическая. Тело его подобно растению, которое не имеет души. Думается, здесь мы можем обратиться к «дантову коду»: ведь самоубийцы терпят наказания, будучи обращенными в растения.

Кроме того, для Заболоцкого важно, чьим порождением является Иуда. Поэт подчеркивает, что Иуда имеет человеческое происхождение, он появился по желанию человека и по его воле: «И так играя, человек / Родил в последнюю минуту / Прекраснейшего из калек — / Женоподобного Иуду» (86).

На наш взгляд, здесь начинает работать именно евангельский текст: «но горе тому человеку, которым Сын Человеческий предается: лучше было бы этому человеку не родиться» (Мф. 26; 24). Для поэта значимо человеческое происхождение и Христа, и Иуды. Важно замечание «в последнюю минуту», которое свидетельствует, с одной стороны, о случайности, а с другой — о том, что это плод долгих размышлений: надо или не надо, нужен или нет. Мотив случайности возникает также из-за ситуации игры. Возможно, именно случайность стала причиной ущербности предателя Иуды. Последняя минута не дала завершить задуманное и родить более

совершенного. В этом случае Иуда стал бы равен прекраснейшему из людей.

Таким образом, библейско-евангельские мотивы получают воплощение в творчестве не только поэтов-символистов, но и Н.А.Заболоцкого, который в разработке данного мотива обращается как к мировой культурной традиции, так и к традициям XX века. Следуя символистской образности, развивая и переосмысляя ее, Заболоцкий включается в диалог не только с символизмом, но и с авангардом, что подтверждает его «промежуточное» положение в поэзии первой трети XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Гаспаров М.Л.* Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия Серебряного века. 1890—1917: Антология. М., 1993. С. 8.

² *Ростовцева И.* Природа в поэзии Пастернака и Заболоцкого // Пастернаковские чтения. М., 1998. Вып. 2. С. 304.

³ *Сотникова Т.* «Странные образы дум» Николая Заболоцкого // Литературное обозрение. 1994. № 9—10. С. 69.

⁴ *Сотникова Т.* Религиозные мотивы и образы в поэзии Н.Заболоцкого // Труды и дни Н.Заболоцкого: Матер. лит. чтений. М., 1994. С. 83.

⁵ См. об этом: *Пчелинцева К.Ф.* Семантика столпа и круга в «Городских столбцах» Н.Заболоцкого // Языковая личность и семантика.: Тез. докл. науч. конф. 28—30 сент. 1994. Волгоград, 1994; *Силантьев А.Н.* Приемы семантики дейксиса в «Столбцах» Н.А.Заболоцкого // Текст как объект многоаспектного исследования. TEXSTUS. СПб.; Ставрополь, 1998. Вып. 3. Ч. 2. С. 96—106.

⁶ См. об этом: *Лощилов И.* Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997.

⁷ *Сотникова Т.* Религиозные мотивы и образы в поэзии Н.Заболоцкого. С. 86.

⁸ См. об этом: *Пчелинцева К.Ф.* Фольклорная и мифо-ритуальная традиции в «Городских столбцах» Н.Заболоцкого: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1996. С. 28.

⁹ Из письма Е.В.Клыковой. 29 октября 1929 г. // «Огонь, мерцающий в сосуде»: Стихотворения и поэмы; Переводы; Письма и статьи; Жизнеописание; Воспоминания современников; Анализ творчества. М., 1995. С. 117.

¹⁰ См. об этом: *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.

¹¹ *Котельников В.А.* Восточнохристианская аскетика на русской почве // Христианство и русская литература: Сб. статей. СПб., 1994. Вып. 1. С. 91.

¹² *Заболоцкий Н.А.* Полн. собр. стихотворений и поэм. Избр. переводы. СПб., 2002. С. 93. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в скобках.

¹³ *Мокина Н.В.* Проблема смысла жизни и ее образное воплощение в русской поэзии Серебряного века. Саратов, 2003. С. 29.

¹⁴ *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. М., 2001. С. 43.

¹⁵ *Кожевникова Н.А.* Указ. соч. С. 44.

¹⁶ *Блок А.А.* Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1967. С. 406. (Б-ка всемир. лит. Сер. 3. Т. 138).

СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ В СТИХОТВОРЕНИИ В.ВЫСОЦКОГО «ЛАБИРИНТ»*



Данное стихотворение состоит из девяти строф, причем первые восемь построены по принципу чередования двух сюжетов, относящихся к разным временным эпохам. Так, в первой строфе воссоздается известный древнегреческий миф о нити Ариадны: «Миф этот в детстве каждый прочел — / Черт побери! — / Парень один к счастью прошел / Сквозь лабиринт. / Кто-то хотел парня убить — / Видно, со зла, / Но царская дочь путеводную нить / Парню дала»**.

Следующая строфа переносит нас в современную эпоху, и в ней речь идет о похожей ситуации, что подтверждает известную фразу: «История всегда повторяется». Связующие с современностью слова «С древним сюжетом / Знаком не один ты» и следующее вслед за этим воссоздание современной ситуации: «В городе этом — / Сплошь лабиринты, / Трудно дышать, / Не отыскать / Воздух и свет», — сменяются началом монолога лирического героя, который говорит о своем состоянии, о своих чувствах в этой атмосфере, развивая, таким образом, предыдущую мысль: «И у меня дело не ладно — / Я потерял нить Ариадны... / Словно в час пик, / Всюду тупик, — / Выхода нет!»***.

Имена действующих лиц древнего мифа (Тезей, Ариадна, Минос) не названы, так как подразумевается, что «миф этот в детстве каждый прочел». А, кроме того, неназывание имен подчеркивает универсальность, всевременность этого мифа.

На данном этапе анализа стихотворения можно выделить следующие субъектные формы и их функции:

1) **автор-повествователь** описывает мифологическую ситуацию, говоря о герое древнего сюжета;

* Материал представляет собой фрагмент из книги: *Корман Я.И.* Владимир Высоцкий: ключ к подтексту. 2-е изд., испр. и доп. Ростов н/Д: Феникс, 2006. С. 197—201.

** *Высоцкий В.С.* Собр. соч.: В 7 т. [плюс Справочный том] / Сост. С.В.Жильцов. Издано в Германии. 1994. Т. 3. С. 152. Далее цит. по данному изд. с указанием тома и страницы в скобках.

*** Интересно, что тема лабиринта присутствует и в стихотворении И.Бродского «1972 год»: «Точно Тезей из пещеры Миноса, / Выйдя на воздух и шкуру вынеся...». Причем заметим, что стихотворение Высоцкого также датируется 1972-м годом.

2) **собственно автор*** воссоздает картину современного «города», в котором «сплошь лабиринты»**;

3) **лирический герой**, находящийся в «современном» лабиринте, говорит о своем состоянии в нем.

Если в мифологическом сюжете (1-я строфа) имена действующих лиц не названы и вместо самого выражения «нить Ариадны» употреблено ее современное переносное значение — «путеводная нить» — в значении единственного выхода из угрожающей ситуации, то в современном сюжете лирический герой говорит: «Я потерял нить Ариадны», называя, таким образом, имя царской дочери. Как видим, совмещение, уравнивание двух эпох происходит и на лексическом уровне текста.

В 3-й строфе повествователь как очевидец описывает состояние древнего героя, пытавшегося найти выход из лабиринта: «Древний герой ниточку ту / Крепко держал, / И слепоту, и немоту — / Всё испытал, / И духоту, и черноту / Жадно глотал. / И долго руками одну пустоту / Парень хватал».

Но, на наш взгляд, все отрывки текста, организованные автором-повествователем, то есть формально отнесенные к древнему герою, на содержательном уровне относятся к лирическому герою Высоцкого. Таким образом, мифологический сюжет этого стихотворения можно рассматривать как образец формально-повествовательной лирики: в образе древнего героя, в его мучительных поисках выхода из лабиринта показаны муки лирического героя, а кроме того, мифологическая ситуация, как мы уже говорили, повторяется.

Отметим еще одну важную особенность мифологического сюжета, суть которого изложена в 1-й строфе:

1-й тезис («Парень один к счастью прошел / Сквозь лабиринт») раскрывается в 3-й строфе, где подробно описывается этот путь, и в 7-й строфе, где констатируется его выход из лабиринта.

2-й тезис («Кто-то хотел парня убить, — / Видно, со зла») — в 5-й строфе.

3-й тезис («Но царская дочь путеводную нить / Парню дала») — в конце 5-й строфы («Только одно, только одно — / Нить не порвать!») и в начале 7-й («Нитка любви не порвалась, / Не подвела»).

* «Собственно автор — это особая форма выражения авторского сознания в лирике, соотносимая с лирическим героем, но отличная от него <...> если лирический герой открыто организует лирическую систему, то собственно автор организует ее скрыто <...> для читателя на первом плане не некая личность, а поэтический мир» // *Корман Б.О.* Практикум по изучению художественного произведения: Учеб. пособие. 3-е изд. Ижевск: Изд-во ИУ УР, 2003. С. 50.

** Образ города как олицетворения России, Советского Союза встречалось еще в песне «Так оно и есть...» (1964): «Но попал в этот пыльный, расплывчатый город / Без людей, без людей».

Подробное развитие мифологический сюжет получает не только в этих строфах, но также и в тех, которые принадлежат лирическому герою и собственно автору. Строфы, принадлежащие разным сюжетам, чередуются друг с другом и тем самым сравниваются.

Но при всем сходстве ситуаций налицо и существенные различия между ними. В отличие от лирического героя, который «потерял нить Ариадны», древний герой «ниточку ту крепко держал» и потому смог выйти из лабиринта. Но у лирического героя не было той волшебной, материальной нити, которая была у древнего героя, и, говоря о потере нити Ариадны, он имеет в виду потерю ориентира для выхода из лабиринта. Далее: если в древнем сюжете — один лабиринт, то «в городе этом — сплошь лабиринты». И если в мифологическом сюжете говорится об **одном** человеке, то в том лабиринте, где оказался современный лирический герой, рядом с ним — «мечутся **люди**». Ситуация — гораздо более масштабная и трагичная. Современный сюжет не дублирует мифологический, а дополняет его, создавая в итоге современный миф, а если точнее — быль, то есть то, что действительно происходило в нашей стране в советскую эпоху.

Ситуация с описанными в 3-й строфе метаниями и муками **одного** (на формальном уровне — мифологического) героя, в следующей строфе перерастает в масштабную панораму, где показано **множество** людей, отчаянно ищущих выход из современного лабиринта: «Сколько их бьется, / Людей одиноких, / Словно в колодцах / Улиц глубоких!». После **общей** картины снова дается **единичная**: лирический герой говорит о себе. Но он пока лишь — один из многих людей, которые так же, как он, мечутся в поисках выхода. Вместе с тем только ему суждено найти выход. В первой строфе сказано: «Но царская дочь путеводную нить / Парню дала», — а времена в этом стихотворении «сомкнулись в безначальное кольцо» (А.Галич), и, следовательно, ситуация должна повториться.

Лирический герой пытается понять причину происходящего: «Я тороплюсь, / В горло вцеплюсь — / Вырву ответ!». Но вместо ответа «слышится смех: “Зря вы спешите: / Поздно! У всех порваны нити!”».

«Нити», то есть судьбы людей, находятся в руках у советской власти, которая их даже не перерезала, как это делали древнегреческие мойры или древнеримские парки, а р в а л а , что подчеркивает ее особую жестокость, садизм по отношению к людям.

Слова: «Зря вы спешите: / Поздно!» — означают: «Ваша судьба predetermined, вас всех ожидает смерть!». Но раз «у всех порваны нити», то, значит, и лирического героя ожидает смерть? Повременим с ответом и вспомним пока слова героя в самом начале стихотворения: «Я потерял нить Ариадны», — из-за чего он теперь не видит спасения: «Хаос, возня — / И у

меня / Выхода нет!». Спасения, то есть нити Ариадны, нет, так как порвана «нить судьбы».

В 5-й строфе действие переносится (но опять же — только формально) в древнюю эпоху: «Злобный король в этой стране / Повелевал, / Бык Минотавр ждал в тишине / И убивал».

Аллюзии на современность здесь более чем очевидны. «Злобный король» является здесь образом персонифицированной советской власти, а Минотавр, понятно, — олицетворением КГБ. Теперь самое время вспомнить строки: «С древним сюжетом знаком не один ты: / В городе этом — / Сплошь лабиринты...». С этим мифом были знакомы также и те, кто воплощал его в реальность, то есть советская власть, которая и создала *в городе этом сплошь лабиринты*.

Автор-повествователь знает, что древний герой — единственный, кому суждено выжить в этом лабиринте: «Лишь одному это дано — / Смерть миновать: / Только одно, только одно — / Нить не порвать!».

Если считать, что это говорится только о древнем герое, будет непонятно, почему повествователь так за него переживает, ведь известно, что тот смог благополучно выйти на свободу. Но в том-то и дело, что речь здесь идет на самом деле о лирическом герое, а мифологический герой — всего лишь маска, «надетая» на него автором. Потому повествователь и переживает так за него, то есть в конечном итоге — за себя.

Тем не менее, возвращаясь на формальный уровень текста, отметим, что раз древнему герою было суждено избежать смерти, то это должно повториться и в современном сюжете с лирическим героем, судьба которого отражена в судьбе древнего героя. В этом случае, однако, возникает вопрос: как лирический герой может сохранить свою нить, если он ее потерял? Ответ на это дается в 7-й строфе: «Древним затея их удалась! / Ну и дела! / **Нитка любви** не порвалась, / Не подвела».

«Нить Ариадны» приравнивается к «нитке любви». Древнему герою можно было миновать смерть, сохранив невредимой эту нить не только в буквальном смысле (как клубок волшебных нитей), но и как «невидимую нить» любви, которая есть в его сердце*. Теперь мы по-новому прочитаем концовку 1-й строфы: «Но царская дочь путеводную нить / Парню дала». «Путеводная нить» здесь — «нить Ариадны» не только в значении единственного выхода из ситуации, но еще и как любовь, которая приравнивается к этому единственному выходу, ведь, вспомним, Ариадна дала Тезею волшебный клубок **из любви к нему**, а без этого клубка, то есть без люб-

* Ср. в «Балладе о любви»: «...Чтобы не дать порвать, чтоб сохранить / Волшебную невидимую нить, / Которую меж ними протянули».

ви, Тезей бы погиб; как видим, в мифологический сюжет внесены некоторые изменения. Два дополнительных смысла выражения «нить Ариадны» (единственный выход и любовь), приданные ему в древнем сюжете, необходимы для того, чтобы осуществился современный сюжет: спасением лирического героя будет «нить Ариадны» именно в значении любви как единственного выхода.

Пока же лирический герой отчаялся выйти из лабиринта живым: «Я задохнусь: здесь, в лабиринте, / Наверняка / Из тупика / Выхода нет!». Здесь — время вспомнить одно стихотворение 1969 года: «Я думал: “Это все”, — без сожаленья, / Уйду — невеждой! / Мою богиню, сон мой и спасенье, / Я жду с надеждой!» (2; 226).

Сравним это с нашим стихотворением: «Кто меня ждет — / Знаю, придет, / Выведет прочь!». «Богиня» — эта «та, кто меня ждет», она также — и сон героя, так как он видит ее во сне (но сон здесь может быть истолкован и как мечта, сбывающаяся лишь во сне), и его спасение, так как она «придет, выведет прочь». В этой спасительнице, безусловно, угадывается Марина Влади, и универсальный смысл, вложенный в стихотворение, не отменяет такого конкретного истолкования.

В 7-й строфе заканчивается мифологический сюжет, но он несколько изменен и переосмыслен Высоцким. Как известно, герой мифа Тезей убил Минотавра и с помощью нити Ариадны вышел из лабиринта, а в стихотворении Высоцкого «Минотавр с голода сдох». В чем же смысл подобного изменения? Если бы мифологический сюжет был в точности повторен (убийство Минотавра), то лирический герой должен был бы убить современного Минотавра-КГБ, что невозможно. Поэтому древний герой лишь выходит на свободу, а Минотавр из-за отсутствия «пищи» погибает. Так осуществляется повторение в основных чертах и переосмысление древнего сюжета в сюжете современном.

Две заключительные строфы стихотворения связаны с современным сюжетом: «Здесь, в лабиринте, / Мечутся люди — / Рядом, смотрите, / Жертвы и судьи...». Как справедливо замечает О.Шилина, «образ потерянной нити в соотнесенности с мифологической *ниткой любви* символизирует утрату людьми способности любить <...> отсюда — аллегория всеобщей разрозненности, разъединенности <...> и, как следствие, — бесполезности совершаемых в одиночку действий: “Видно, подолгу / Ищут без толку / Слабый просвет”»*.

* Шилина О.Ю. Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В.Высоцкого. Образная система // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А.Е.Крылова и В.Ф.Щербакова. М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1998. Вып. 2. С. 69.

А лирический герой, к которому пришла его избавительница, действительно выходит на свободу: «Да! Так и есть: / Ты уже здесь — / Будет и свет»*. Если вспомнить, что у лирического героя, как и у всех остальных, была порвана «нить судьбы», то есть его ожидала смерть, то можно заключить, что смерть не властна над любовью, точнее — любовь сильнее смерти.

Близкий мотив встречается в стихотворении «День без единой смерти», в котором постановлением сверху были «на день отменены несчастья», все шло, как было задумано, и вроде бы «день без смерти удался», как вдруг стало известно, что «кто-то умер где-то», и оказалось, что «он просто умер от любви, / На взлете умер он, на верхней ноте».

Таким образом «нить любви» оказывается сильнее «нити судьбы», которая может быть и порвана, но если есть «нить любви», то она и спасет человека.

«Нить Ариадны» ведет к свету, который противопоставляется в стихотворении кромешному мраку. Сравнение нити Ариадны со светом присутствует также в песне «О знаках Зодиака» (1973): «Лучи световые пробились сквозь мрак, / Как нить Ариадны, конкретны...». Выстраивается смысловая цепочка: нить Ариадны = свет = спасение. В стихотворении «В лабиринте» между первыми двумя звеньями этой цепочки необходимо поместить еще одно — любовь. Таким образом, нить Ариадны — это еще и любовь, приравниваемая к свету. А выйти к нему можно лишь вдвоем, поэтому стихотворение и заканчивается соответствующим образом: «Руки сцепились до миллиметра, / Всё! Мы уходим к свету и ветру, / Прямо сквозь тьму, / Где одному / Выхода нет!».

Таким образом, исполнилось предсказание, данное в мифологическом сюжете: «Парень один **к счастью** прошел / Сквозь лабиринт».

В другом стихотворении Высоцкого есть по этому поводу такие строки: «Из двух зол — из темноты и света — / Люди часто выбирают темноту. / Мне с любимой наплевать на это — / Мы гуляем только на свету!» (2; 266).

Подводя итоги анализа двух сюжетов стихотворения «В лабиринте», уточним еще раз функции мифологического сюжета. С одной стороны, он выступает как самостоятельный сюжет, но в то же время является как бы сценарием, по которому в основных чертах развивается сюжет современный. В мифологическом сюжете в образе древнего героя показан и лирический герой, отражена его судьба, благодаря чему субъектная роль автора-повествователя становится отчасти формальной.

* Мотив поиска выхода встречается и в обращенном к М.Влади стихотворении «Люблю тебя сейчас...» (1973): «Но выход мы вдвоем поищем и обрящем».

Н.Г.Медведева

«КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?»
(«Корабли» И.Бродского и О.Седаковой)

...Спеша за метафорой в древний мир...

И.Бродский



Как показала О.М.Фрейденберг, «корабль» принадлежит к числу тех древнейших метафор, в которых оформляется первобытное мировоззрение. Архаическая семантика корабля, «плывущего через горизонт», связана с «исчезновением = появлением» тотема в форме его шествия по небу, небесному и подземному океану¹. Этот архетип впоследствии становится основой многообразной литературной метафористики, все разновидности которой не представляется возможным проследить. Для наших целей первостепенную важность имеет тот факт, что изначально «корабль» связан со смертью (через «море»).

На эту связь указывает, например, В.Н.Топоров, анализируя Энея как определенный «персоналогический тип» (в частности, Эней как «средиземноморский» человек в противоположность «италийскому», каким он предстанет во второй половине поэмы Вергилия), не в последнюю очередь обусловленный тем, что под его ногами не terra firma, а «палуба раскачиваемого волнами корабля»². Интерпретация «моря» Вергилием как «страшного» «...соответствует тем представлениям о море, которые засвидетельствованы с середины II тысячел. до начала I тысячел. до н. э. в восточном Средиземноморье, где воплощения духа моря или его персонализация принадлежат к хтоническому типу и действительно страшны и опасны». Более того, Понт Эвксинский понимался как царство мертвых, «гостеприимное» море (существовало, например, представление о связи Ахилла — первого среди обитателей Аида — с морем и более поздний культ Ахилла Понтарха в Северном Причерноморье). Кроме того, весь путь Энея лежит на запад, в закатные области, где, по поверьям древних, и располагалось царство мертвых³.

О распространенности подобных представлений в примитивных культурах писал в свое время Э.Тайлор⁴. Как пример универсальности архетипической связи смерти = моря = корабля приведем фрагмент из эпопеи Дж.-Р.-Р.Толкиена «Властелин колец»:

Печально отпустили они на юг по волнам Андуина погребальную ладью; неистовый Боромир возлежал, навек упокоившись, в своем плавучем гробу. Поток подхватил его, а они протабанили веслами. Он проплыл мимо них, черный очерк ладьи медленно терялся в золотистом сиянье и вдруг совсем исчез. Ревел и гремел Рэ-

рос. Великая Река приняла в лоно свое Боромира, сына Денэтора, и больше не видели его в Минас-Тирите, у зубцов Белой Башни, где он, бывало, стоял дозором поутру. Однако же в Гондоре повелось преданье, будто эльфийская ладья проплыла водопадами, взрезала мутную речную пену, вынесла свою ношу к Осгилиату и увлекла ее одним из несчетных устьев Андуина в морские дали, в предвечный звездный сумрак⁵.

Одной из древнейших литературных универсалий является «корабль» как аллегория государства. Вероятно, первым создателем этого образа был Алкей из лесбосского города Митилены (626 — после 580 г. до н.э.). Вот его знаменитый фрагмент: «Мы потерялись в сшибке морских валов! / То справа грянет в борт перекатный вал, / То слева, а меж тем и этим / Мечется черное наше судно — / И мы без сил страдаем под бурею: / Вода под самой плещется мачтою, / Разорван парус, и лохмотья / Крупными ключьями свисли с реи; / Трещат канаты...» (пер. М.Л.Гаспарова)⁶. Некоторые исследователи, впрочем, утверждают первенство другого греческого поэта — Феогида из Мегары, также изобразившего гетерию в виде корабля в открытом море (правда, жил он, насколько можно судить, во второй половине VI века, то есть позже Алкея). Так, Б.А.Гиленсон пишет: «этот образ, счастливо найденный Феогидом, в дальнейшем многократно обыгрывался в мировой поэзии»⁷. В своих элегиях Феогид сетует на «дурных вождей», опасаясь за судьбу города.

Тема, таким образом, начинает варьироваться, обретая все новые смыслы, диапазон которых простирается от воплощения индивидуальной судьбы до метафоры человечества. Данте использует традиционный образ *корабль-государство*: «Италия, раба, скорбей очаг, / В великой буре судно без кормила, / Не госпожа народов, а кабак!» (Чистилище. Песнь шестая, 76—78. Пер. М.Л.Лозинского). Ф.Петрарка не раз уподобляет свою жизнь «утлому челну», «ничтожной ладье», оставшейся без руля и без ветрил; это касается сонетов как «на жизнь», так и «на смерть мадонны Лауры», где образ становится одной из поэтических констант (сонеты CCLXXII, CCXCII и другие).

«У французского поэта Артюра Рембо в знаменитом стихотворении “Пьяный корабль” судно без руля и ветрил, мечущееся в океане, — символ человечества, пребывающего в смятении, утратившего верную дорогу»⁸. В связи с этим текстом сошлемся на очень интересную статью М.Жажояна, где стихотворение Рембо рассматривается как тематическое продолжение «Плавания» Бодлера, а цветаевский перевод последнего, в свою очередь, обнаруживает связь с «Осенью» А.С.Пушкина: на вопрос «Куда ж нам плыть?» дается недвусмысленный ответ — к смерти. К выявленной традиции «пьяных кораблей» исследователь подключает еще два текста: «Заблудившийся трамвай» Н.Гумилева и «Рождественский романс» И.Бродского, в образности которых также воплощена «мифологема корабля мертвых»⁹. Для нас

будет важно указание на вписанность в эту традицию Бродского; но пока вернемся к античности и обратим внимание на образ корабля у Горация — поэта, который, с одной стороны, продолжает тематику Алкея и Феогнида, а с другой — сам становится объектом «подражания» у Седаковой и Бродского.

Греция и Рим — те сферы, в которых и Седакова, и Бродский, по выражению последнего, «не нуждаются в гиде»; добавим, что О.А.Седакова, как известно, не только поэт, но и ученый-филолог, лингвист, переводчик, а для филолога античность — духовная родина. Среди ранних стихов Седаковой — стилизации под Катутла («Винной ягоды, Лесбия, ты пьянее...»), Овидия («Театр теней», I), перевод оды I, 11 Горация Ad Leukopoeon, цикл «Метаморфозы». Кроме того, с Горацием связано стихотворение «Лицинию» из книги «Ворота. Окна. Арки» (1979—1983), которое и будет предметом нашего рассмотрения. Но прежде обратимся к семантическому полю книги в целом, в значительной степени определяемому ее заглавием. Мы полагаем, что это заглавие могло быть подсказано одним из разделов монографии О.М.Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» — «Ворота, двери, арка» (чуть ниже в тексте встречается перечисление «ворота, двери, окно, арка»¹⁰). В архаический период эти символы означали рождающее женское начало и были связаны с семантикой «стены», разделяющей мир жизни и мир смерти, «загробно-небесного горизонта». Очевидно при этом, что все перечисленные образы указывают на проницаемость этой «стены», **открытые** двери, которые, по мысли О.М.Фрейденберг, символизировали прибытие бога. В конечном счете, в арке, воротах, двери овеществлялась метафора борьбы «смерти» и «света». Например, триумфальную арку «...специально сооружали для отвращения опасности: это говорит о том, что существование такой арки само по себе уже гарантировало избавление от смерти»¹¹. Древнейшая семантика корабля, о которой речь шла выше, может быть понята в органичной связи с этими смыслами. Насколько нам известно, «корабль» у Седаковой еще не становился предметом специального рассмотрения, поскольку не относится к парадигме тех повторяющихся образов, из которых слагается ее поэтический мир. М.А.Перепелкин обращается к творческим связям О.Седаковой с Пушкиным в связи с анализом двух одноименных стихотворений «Лицинию» (и, разумеется, в связи с соответствующей одой Горация). В контексте наших размышлений нельзя не отметить и внимание М.А.Перепелкина к мифологеме корабля, «транспортирующего» души умерших в загробный мир, Однако он рассматривает стихотворение Седаковой как реплику в межкультурном диалоге, включающем его и автора в «...разветвленную систему общечеловеческих поисков ответов на самые острые вопросы бытия, представляющиеся предельными на каждом следующем витке исторической спира-

ли»¹². При этом исследователь прежде всего акцентирует требование «золотой середины» в оде Горация и то, чем оно оборачивается в лирической системе современного поэта. Работу отличает тонкость и точность многих наблюдений и выводов. Однако нам трудно согласиться с предложенной в ней трактовкой художественного времени в стихотворении, «отнимающей» у лирического субъекта какое бы то ни было будущее, вследствие чего интерпретация принципа «золотой середины» у Седаковой по аналогии с дантовской «серединой» земной жизни выглядит излишне прямолинейной и однозначной (ниже мы сформулируем свое понимание темы смерти в этом тексте).

В выбранном нами стихотворении условный (в той же мере, в какой условны «Фортунатус» и «Постум» у Бродского) адресат (также заставляющий вспомнить пушкинское — «Лициний, зришь ли ты...») соотносится минимум с двумя историческими лицами: народным трибуном, выступавшим за предоставление плебейм равных с патрициями политических прав (IV в. до н. э.)¹³, и консулом 25—24 г. до н. э. Лицинием Муреной, родственником Мецената, казненным за участие в заговоре против Августа; к нему обращена ода Горация II, 10. В любом случае имя «Лициний» традиционно актуализирует гражданскую, «вольнюлюбивую» проблематику. Однако Гораций, давая наставления своему адресату, призывает его, напротив, к мудрости и осмотрительности (чему тот, видимо, не внял). М.Л.Гаспаров отмечает «удивительную вещественность, конкретность, наглядность» образов Горация: «...так в оде, где республика представлена в виде гибнущего корабля, у этого корабля есть и весла, и мачта, и снасти, и днище, и фигуры богов на корме, и каждая вещь по-особенному страдает под напором бури»¹⁴. Речь идет об оде I, 14, считавшейся образцовой аллегорией и относящейся, возможно, ко времени битвы при Акциуме¹⁵. Здесь Гораций выступает как продолжатель Алкея, «эолийский напев в песнь италийскую / перелив» (Оды, III, 30). Памяти «лесбосского гражданина» Гораций посвятил оду I, 32. Но вернемся к той, что обращена к Лицинию, и обратим внимание на то, что в этом случае архетип корабля оказывается лишь одной из многочисленных метафор, с помощью которых описывается жизненный путь человека, традиционно уподобленного путешественнику, пустившемуся в «даль морей». Отсюда такие детали, как бури, берега, «попутный ветер», «вздувшийся парус». Но в этом же ряду поэт помещает метафоры, уже не связанные с морской образностью, — «убогую кровлю», «дивные чертоги», «лютую зиму» и так далее. «...Saepius ventis agitur ingens / pinus et celsae graviore casu / decidunt turres feriuntque summos / fulgura montis» (Чаще треплет вихрь великаны-сосны, / Тяжелей обвал всех высоких башен, / И громады гор привлекают чаще / Молний удары». Пер. А.П.Семенова-Тян-Шанского¹⁶).

Иносказание оказывается на порядок сложнее, чем у предшественников Горация, поскольку относится к нескольким референтам и, следовательно, объединяет сразу несколько смыслов, что соответствует программной задаче текста — изложению философии «золотой середины», меры, которая «должна быть во всем» (Сатиры I, 1), как «правильной» жизненной стратегии. В свою очередь, сама идея «золотой середины» находит здесь многообразное воплощение: для «ладной» жизни человек должен избегать крайностей — в равной мере «дали морей» и «ненадежных берегов», «убогой кровли» и «дивных чертогов»; в беде жить надеждой, а «среди удач» опасно. Примечательно, что Гораций прибегает не только к пространственным метафорам, но и к размышлениям о меняющемся времени. Стихотворение завершается тем же приемом, что и начато, — уподоблением жизненного пути морскому плаванию и, соответственно, человека — кораблю. Горацианская философия оставляет за скобками мысль о конечном итоге такого плавания, и архетипический смысл «корабля», связанный с метафоризацией смерти, в данном случае оказывается элиминированным.

О.Седакова в своем обращении к Лицинию также уподобляет жизнь морскому путешествию и актуализирует в этом уподоблении (особенно если учесть время создания стихотворения) политический смысл: «На корабле государства мы едем сдыхать от позора...». В ее лирике подобная актуализация звучала бы резким диссонансом, если бы не была обусловлена классической традицией, подкрепляющейся еще и упоминанием в той же строфе «старца Тиресия», функция которого у Софокла — обличать виновника бедствий, постигших Фивы, открывать истину своим зрячим, но не видящим ее согражданам. Такова и функция поэта «в океане погибели общей». Морская метафорика в этом стихотворении совершенно развешествляется, прежде всего благодаря неоднократным сравнениям: «**как** в морском путешествии», «**словно** пробку топить в океане погибели общей», «сегодня — **как** старец Тиресий», «так и пойдет океан причитать, **как** слепец». Фиванский слепой прорицатель превращается в «слепца, сочиняющего думу»; из **трюма** нужно принести «старый **образ** бабочки и свечи», — сопоставляются далекие друг от друга, несопоставимые предметы, чтобы в конце метафорического ряда возник оксюморонный образ «О океаномотылек!». Соответственно в смысловом поле текста вычленяется несколько взаимосвязанных мотивов. Это мотив **речи**, раскрывающей правду (старец Тиресий, некогда обращавшийся к не желавшему верить царю; «так и пойдет океан причитать, как слепец, сочиняющий думу / перед жадным народом, который его не накормит»). Само стихотворение — речь, обращенная к условному собеседнику, причем с надеждой на ответное слово («расскажи мне, Лициний»). Смысл стихотворения в целом создается контрапунктом двух тем — **жизни** и **смерти**, причем каждая из этих тем воз-

растает в своем значении, превращая гражданское «негодование» (*indignatio*, как у Ювенала) в частный аспект лирической метафизики. «На корабле государства мы едем **сдыхать от позора**»; «в океане **погибели общей**» (и это на фоне фиванской чумы); «нужно мне поглядеть сильной **смерти** крылья и корни» — так развивается тема смерти.

Однако «море» (в данном случае «океан») оказывается амбивалентным: из «океана гибели общей» превращается в «океан-мотылек», и стихотворение — это рассказ о том, «как **живет** океан». Само переплетение тем жизни и смерти происходит на разных уровнях смысла; на эмпирическом: «Но как мне хочется жить! Это просто нелепо, Лициний, / словно пробку топить в океане гибели общей» (201).

На философском: «нужно мне поглядеть сильной смерти крылья и корни». На метафизическом: «О океан-мотылек! кто сложил, кто раскрыл / твои крылья? кто ложками линий / вычерпал сердце мое так, что там ничего не осталось?». «Океан-мотылек»¹⁷ — двуединый образ великого и крохотного, мимолетного и вечного, какова, в конечном итоге, сама жизнь. И завершается стихотворение вопрошанием о Том, Кто создал эту жизнь: «Вот как живет океан. Кто живет, расскажи мне, Лициний, / в золотой середине свечи, чтоб она и в конце улыбалась?».

Концепт «золотой середины» действительно, как и полагает М.А.Перепелкин, занимает в стихотворении существенное место. Достаточно сказать, что с «середины» начинается текст (середина апреля) и ею заканчивается (процитированные выше строчки). Однако в этом финале «золотая середина» означает совсем не то, что Гораций называл *aurea mediocritas*. На наш взгляд, здесь «середина» обнаруживает этимологическую связь со словом «сердце».

Достаточно существенным представляется и то, что в основе стихотворного ритма ощущается дактилический гекзаметр, то есть размер, которым написаны у Горация «Сатиры», «Послания» и «Наука поэзии». Античная метафора корабля не только обогащается индивидуальными поэтическими коннотациями, но и органично вписывается в поэтику самоопределяющегося христианского сознания («кто <...> вычерпал сердце мое так, что там ничего не осталось?» — одна из частых у Седаковой формул **кенозиса** — основы «самостоянья» ее лирического «я». «Я тоже из тех, кому больше не надо, / и буду стоять, пропадая из глаз», — сказано в другом стихотворении). «Печальный сон исчезновенья», о котором Седакова пишет в «Горной оде», оказывается сродни «поэтике потерь и исчезновений» (термин М.Павлова), характерной для Бродского, хотя и воплощает собой иные смыслы.

«*Carmina*» Горация¹⁸ — также один из источников Бродского, который непосредственно их автору адресует два текста: стихотворение «Подра-

жание Горацию» (1993) и прозаическое «Письмо Горацию» (1995). В последнем, в частности, он говорит:

...когда пишешь стихи, обращаешься в первую очередь не к современникам, не говоря уже о потомках, но к предшественникам. К тем, кто дал тебе язык, к тем, кто дал формы <...> ты обращался к Асклепиаду, к Алкею и Сапфо, к самому Гомеру. Ты хотел, чтобы тебя прежде всего оценили они. <...> Если ты мог так поступать с ними, почему я не могу так поступить с тобой? Различие в языке, по крайней мере, налицо, так что одно условие соблюдено. Так или иначе, я постоянно отвечаю тебе...¹⁹.

Упомянутое стихотворение построено в форме традиционной аллегории «государство-корабль», но содержательно, как кажется, вызывающе противоречит традиции. Все предшественники Бродского в разработке этого образа (и наиболее очевидно — Гораций) строили свои аллегории на призывах к осторожности, сокрушаясь по поводу разрушительных сил стихии. Опасности, материализованные в морской буре, подстерегают и «кораблик» Бродского: «скрипят борта», «трещит обшивка», «острые скалы» грозят матросам гибелью. И, однако, вместо предостережений стихотворение звучит как призыв: «Лети по воле волн, кораблик», причем императив повторяется в тексте шесть раз, совершенно меняя тональность метафоры. Обычно образ государства у Бродского («Империя») — это стагнация, окаменение, предельная статика; таков он, например, в стихотворении «Торс». Здесь же призыв к движению усилен еще и за счет глагола «лети» (а не «пльви»). Актуальный политический смысл, лежащий на поверхности, становится вполне однозначным при упоминании имени «кормщика» этого корабля — «Бори» (стихотворение написано, напомним, в 1993 году); шутивно-фамильярное имя соотносится с другим каламбуром — именем «Ося», присвоенным автором (Иосифом)²⁰ гигантскому осьминогу в «Новом Жюле Верне». Вкупе с уменьшительно-ласковым «кораблик» все это безусловно характеризует отношение автора к процессам, происходящим в родной стране. В начале стихотворения движение «кораблика» выглядит устрашающе-бесшабашным и бесцельным, в прямом смысле «по воле волн», так что «трещат борта» и самые храбрые замирают от страха (отсюда ирония: «парус похож на помятый рублик», «из трюма доносится визг республик», «кормщик болтает», вместо того чтобы заняться делом). Но тональность авторского лирического высказывания иная: пожалуй, ни в одном другом тексте Бродский не говорит о государстве с таким теплом («кораблик» — «дружок») и надеждой, которая сродни мандельштамовскому «Ну, что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, / Скрипучий поворот руля. / Земля плывет. Мужайтесь, мужи...».

Имя «Боря», однако, созвучно «Борею», греческому богу северного ветра, и напоминает упомянутую выше игру слов «осьминог (сокращенно — Ося)», тем более что владельцем пространства, где происходит движение «кораблика», назван Гиперборей. Северный ветер, согласно пеласгийским

мифам, оплодотворяет²¹; Гиперборей же — «...возможно, живущий по ту сторону сев. ветра (Борея) легендарный народ, пребывающий в вечном блаженстве на Крайнем С. [севере]»²². Попасть в «гиперборейских полей безбрежность» надеется Гораций, когда после физической смерти, избежав вод Стикса, превратится в лебедя и покинет землю, оставшись в вечности (Оды, II, 20). В «Письме Горацию» Бродский неоднократно именуется Гипербореей далекую родину, ее язык — гиперборейским, а себя, соответственно, — гиперборейцем. Смысл подобных высказываний, приправленных, в отличие от слов Горация, горькой иронией, — в указании на пространственную удаленность этой «Гипербореи» от мировой цивилизации и культуры. Отсюда и концовка стихотворения: «Лети по волнам стать частью моря», — то есть приобщись к человечеству, стань его «частью».

В своем эссе Бродский обращает особое внимание на метрическое разнообразие од Горация.

Насколько мне известно, логэдиические размеры с дактилями побивают любой спиритический сеанс в способности вызывать духов. В нашем деле вещи такого рода называются стилизацией. А раз ритм классики входит в наш организм, ее дух входит следом (VI, 371).

Стремясь подобным способом «материализовать» классика, в «Подражании Горацию» Бродский организует логээд по латинскому образцу. Точного соответствия хорошо известным размерам, использованным в «Песнях», найти, видимо, нельзя. Ритм и строфика «Подражания...» напоминают, скорее всего, сапфическую строфу, которой написана, например, ода II, 10: строки объединены по четыре, три большей длины и четвертая короткая.

Для того, чтобы хоть отчасти передать своеобразие метрического рисунка логэдиических размеров, надо тщательно соблюдать естественные ударения русских слов и, по возможности, строго выдерживать цезуры. При этих условиях размеры од Горация будут вполне хорошо звучать по-русски, как это доказывается, например, сапфической строфой, вполне вошедшей в самостоятельную русскую поэзию²³.

Однако Бродский этих условий не соблюдает, ограничившись приблизительным сходством. Например, в его тексте нет положенного чередования нисходящих и восходящих ритмов; особенно это заметно в последней строке четверостишия, где у Бродского восходящий ритм (а в сапфической строфе обязателен нисходящий). Различия становятся особенно заметными, если учесть применяемую Бродским рифмовку, вообще неизвестную античной лирике. Способ рифмовки Б.Шерр определяет как сцепление: AAAб CCCб, — а размер, по его мнению, — дольник²⁴. Для чего же, «подражая» античному поэту, Бродский вводит рифмовку? С одной стороны, если строфа заканчивается восходящим ритмом («скрипят борта», «лети, лети»), то «звучит она взволнованно и живо», как указывает М.Л.Гаспаров²⁵;

в нашем случае ритм придает побудительному смыслу дополнительное «ускорение». Еще важнее обратить внимание на сами рифмующиеся слова, прежде всего на такую значимую в поэзии Бродского пару, как **море/горе**; тогда проясняется доселе скрытый в подтексте метафизический смысл. «Одни плывут вдаль проглотить обиду. / Другие — чтоб насолить Эвклиду. / Третьи — просто пропасть из виду. / Им по пути. // Но ты, кораблик, чей кормщик Боря, / не отличай горизонт от горя. / Лети по волнам стать частью моря, / лети, лети».

«Боря» в этом случае может быть прочитано как «Борей», ветер, сопородный северному человеку²⁶, а стихотворение в целом — вписано в мифопоэтическую традицию, связывающую корабль, море и смерть в единый смысловой комплекс. Более того, такое прочтение позволяет соотнести «Подражание Горацию» с «Рождественским романсом», где также изображен «кораблик», и многочисленными текстами, посвященными магистральной для Бродского идее **исчезновения из виду**, в которых мотив **корабля** занимает весьма значимое место²⁷.

Одно из первых стихотворений такого рода — «Письмо в бутылке» (1964, Норенская). Анализируя трансформации жанра «послания» в поэтической системе Бродского, С.Ю.Артемова справедливо связывает «Письмо в бутылке» со статьей О.Э.Мандельштама «О собеседнике», где акт коммуникации между поэтом и читателем реализован в идентичной метафоре. Исследовательница подчеркивает взаимную «обособленность пишущего и адресата», «размытость» и в конечном счете фиктивность коммуникации в «Письме...» Бродского²⁸. Нас же будет интересовать не коммуникативный, а семантический аспект, подробно рассмотренный Д.Л.Лакербаем, который считает «Письмо в бутылке» «первым “каноническим” барочным стихотворением» Бродского, оформляющим его «риторику и риторическую рефлексию»²⁹. Не оспаривая прочтение сквозной метафоры — плавания корабля, который есть в то же самое время и его пассажир, — как странствия романтического духа, мы хотели бы обратить внимание на те смыслы текста, которые позволяют увидеть в нем потенции, развернутые далее, в поздней поэтике Бродского. К ним мы отнесем размышления о том, что есть «вперед» и «назад» (то есть будущее и прошлое); время и пространство («Время — волна, а Пространство — кит»; образность стихотворения вообще напоминает старинные морские карты). Важнее всего в данном случае «вектор» движения корабля, нос которого устремлен на Норд. Получив пробоину, корабль тонет: «Тает корма, а сугробы растут»; «пропорот бок, и залив глубокий». «Вода, как я вижу, уже по грудь, / и я отплываю в последний путь». «Предельное самовыражение романтика» (Д.Лакербай) нашло для себя форму иносказания, позволяющую «снять» экстравертность и эмоциональность, от которых несколькими годами позднее Бродс-

кий совершенно откажется, — метафору тонущего корабля. До этого аналогичный образ корабля смерти встречается только в «Письме к А.Д.» (1962): «Отлетай, отплывай самолетом молчанья — в пространстве мгновенья, / кораблем забыванья — в широкое море забвенья». Впоследствии изображение смерти как погружения в воды становится достаточно частым; например, стихотворение «Памяти Т.Б.» (1968) посвящено утонувшей девушке, чья смерть, по законам мифа, отождествляется с браком («это свадьба в черном», что заставляет вспомнить жалобы Антигоны). «Так, не сумевши ступить по водам, / с каждым начнешь становиться годом, / туфельки следом на волнах тая, / все беспредметней...» (II, 236).

Тонущий корабль еще раз становится центральной метафорой в большом стихотворении «Новый Жюль Верн» (1976). Мнение В.Уфлянда, назвавшего это стихотворение «в чистом виде стилизацией, соединенной с примитивом»³⁰, вряд ли полностью справедливо, поскольку соединяются в нем скорее гротеск и метафизическая проблематика: сюжет — повествование о смерти (в корабле открылась течь, и он затонул); пассажиры, спасшиеся невероятным образом, «внутри гигантского осьминога» обсуждают «тему бессмертья». Ирония (самоирония), как обычно у Бродского, оказывается вполне серьезной. В концептуально достаточно спорной, но содержащей многие точные наблюдения книге Евг.Келебая «Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского)» «катастрофа, постигшая судно лейтенанта Бенца» (видимо, в связи со значением слова «бенц» в русском языке), трактуется как сумасшествие³¹. Учитывая абсурдистский сюжет (утонувшие какое-то время продолжают жить в утробе осьминога — лишь потом «письма к Бланш Деларю» «обрываются»), такое прочтение можно признать верным. Судя по «Разговору в каюткампании», все происшедшее можно счесть также случившимся лишь в воображении: «Представьте себе, что открылась течь, и мы стали тонуть! <...> Но представьте, что — течь... И представьте себе...».

Образ плывущего в открытом океане корабля вполне символичен и, несмотря на некоторые конкретизирующие эпоху детали (например, упоминание об эрцгерцоге), обозначает человечество в целом. На корабле флиртуют, играют Брамса, читают Мопассана и «Критику чистого разума»... «Неукоснительно двигается корвет. / За кормою — Европа, Азия, Африка, Старый и Новый Свет. / Каждый парус выглядит в профиль, как знак вопроса. / И пространство хранит ответ» (III, 118).

Вектор движения, как и в «Письме в бутылке», направлен к смерти. Корабль исчезает в океане, не оставив следов («еще одно торжество воды / в состязании с сушей»). Это вызывает недовольство в Адмиралтействе и компании Ллойда и обморок у Бланш Деларю. В остальном же происшедшее — только к лучшему: «горизонт улучшается», освободившись от тел,

став еще одним «пространством в чистом виде» (другое, как мы знаем, — белый лист бумаги).

Если «Новый Жюль Верн» представляет корабль как метафору человечества, то в «Колыбельной Трескового мыса» он превращается в метафору пространства, «вдающегося во Время»: «Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. Дальше — воздух, Хронос. / Сохрани эту речь; ибо рай — тупик. / Мыс, вдающийся в море. Конус. / Нос железного корабля. / Но не крикнуть “Земля!”» (III, 89).

Как видим, метафорический образ корабля у Бродского во всех своих вариантах связан с превращением «действительности» в «недействительность». Понимая, в отличие от Бродского, «христианство как исповедничество», О.Седакова по-иному трактует тему «исчезновения»; при достаточно большом мотивном сходстве с Бродским, которое мы могли наблюдать, ее позиция — это поэтическое воплощение той высшей степени христианского смирения, которое называется кенозисом.

Смерть — Госпожа! чего ты ни коснешься,
все обретает странную надежду —
жить, наконец, иначе и вполне.
То дух, не подготовленный к ответу,
с последним светом повернувшись к свету,
вполне один по траурной волне
плывет. Куда ж нам плыть... (253)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 188.

² Топоров В.Н. Эней — человек судьбы: К «средиземноморской» персонологии. М., 1993. Ч. 1. С. 8.

³ Там же. С. 11—13.

⁴ Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989. Гл. 10.

⁵ Толкиен Дж.-Р.-Р. Две твердыни: Летопись вторая из эпопеи «Властелин колец» / Пер. с англ. М., 1991. С. 14. Из бесчисленного ряда примеров подобных текстов сошлемся еще на «Балладу» Поля Клоделя в переводе О.Седаковой: «Вы остаетесь, и мы на борту, и трап уже убрали. / Ничего кроме дыма в небесах. Не ждите, что мы снова окажемся у вас. / Ничего кроме вечного Божьего солнца и воды, / сотворенной Им, и она как в начале. / **Мы никогда не увидим вас**» (выделено автором. — Н.М.) (Седакова О. Стихи. М., 2001. С. 487. Далее примеры приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках).

⁶ Эллинские поэты VII—III вв до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / Отв. ред. М.Л.Гаспаров. М., 1999. С. 347.

⁷ Гиленсон Б.А. История античной литературы. Древняя Греция: Учеб. пособие. М., 2002. С. 133.

⁸ Там же.

⁹ Жажоян М. Пьяные корабли: Бодлер, Рембо, Гумилев, Бродский // Русская мысль. № 4166 (20—26 марта 1997). С. 13; № 4167 (27 марта — 2 апр. 1997). С. 19.

¹⁰ Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С. 190.

¹¹ Там же. С. 189—190.

12 *Перепелкин М.А.* Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры (смерть и бессмертие в парадигме традиции): Дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. Гл. 1 [стр. не нумер.] // <http://www.ssu.samara.ru/-scriptum/sedakova.doc>.

13 *Словарь античности* / Пер. с нем. М., 1989. С. 320.

14 *Гаспаров М.Л.* Гораций, или Золото середины // *Гаспаров М.Л.* Избр. статьи. М., 1995. С. 423.

15 *Гораций.* Собр. соч. СПб., 1993. С. 363 [коммент.].

16 *Там же.* С. 85.

17 Мы не анализируем сейчас образы бабочки и свечи в поэзии О.Седаковой (см., напр., стихотв. «Кот, бабочка, свеча» в книге «Дикий шиповник», «Пятые стансы: De arte poetica» и др.), ибо они представляют большой интерес для специального исследования.

18 Бродский и римские поэты — слишком объемная тема, и мы сознательно ограничиваемся в данном случае лишь одним мотивом.

19 *Бродский И.А.* Письмо Горацию // *Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. М., 2001. Т. 6. С. 370—371.* Тексты цитируются по этому изданию (в скобках указаны том и страница).

20 Что позволяет считать «осьминога» гротескным автопортретом. «Примечательно, что, представляясь Оле Седаковой в Венеции в декабре 1989 г., Бродский сказал: “Все мы немного монстры, не правда ли?”» (*Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского // *Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба.* СПб., 1998. С. 152 [примеч.]).

21 *Грейвс Р.* Мифы древней Греции / Пер. с англ. М., 1992. С. 15.

22 *Словарь античности.* С. 141.

23 *Дуров В.С.* Размеры, применяемые в стихах Горация // *Гораций.* Собр. соч. С. 403.

24 *Шерр Б.* Строфика Бродского: новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе. М., 2002. С. 287. К такому же выводу приходит Н.Н.Казанский, подробно проанализировавший «Подражание Горацию» в сопоставлении с латинским и греческим претекстами. Отсылаем читателя к этим точным описаниям; однако в интерпретации смысла стихотворения Бродского мы видим и иные возможности (также как и в истолковании образных деталей, например, «Гиперборея»). См.: *Казанский Н.Н.* Подражание отрицанием («Подражание Горацию» Иосифа Бродского и *Hor. Carm. l. 14*) // *Ars philologiae.* Проф. Аскольду Борисовичу Муратову ко дню 60-летия. СПб., 1997. С. 350—369; *Казанский Н.Н.* К предыстории метафоры *государство-корабль* в греческой культуре // *Интеллектуальная элита античного мира.* СПб., 1995. С. 1—3.

25 *Гаспаров М.Л.* Указ.соч. С. 419.

26 См., напр., стихотворение «Услышу и отзовусь»: «Сбились со счета дни, и Борей покидает озимь...» (II, 76).

27 Как одну из реализаций сквозного для Бродского сюжета растворения в пейзаже В.Семенов рассматривает (очень кратко) мотив «утопленничества». См.: *Семенов В.* Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма: Дисс. ... д-ра филол. наук. Тарту, 2004. С. 12 // <http://www.ruthenia.ru/document/533954.html>.

28 *Артемова С.Ю.* О жанре письма в поэзии И.Бродского // *Поэтика Иосифа Бродского: Сб. науч. трудов.* Тверь, 2003. С. 133.

29 *Лакербай Д.Л.* Ранний Бродский: поэтика и судьба. Иваново, 2002. С. 103—107.

30 *Уфлянд В.* Один из самых свободных людей // *Полухина В.* Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 143.

31 *Келебай Е.* Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии Иосифа Бродского). М., 2000. С. 61.

К феномену «блуждающей» мифобиографической
структуры в пространстве русской рок-поэзии
(А.Башлачев, Б.Гребенщиков)



В процессе динамического существования рок-поэзии высвечивается ключевая особенность творчества такого рода, а именно феномен «призрачного брожения» мифологических установок по единому культурному пространству.

Исследуя специфику мифобиографической структуры в поэзии А.Башлачева, Ю.В.Доманский выделил в структуре биографического мифа мельчайшие элементы общей семантики (семы), такие как: смерть, самоубийство, полет, окно, зима, поэт (см. в его книге: *Тексты смерти и русского рока: Пособие к спецсеминару*. Тверь: ТГУ, 2000. 109 с.). Подобная мифобиографическая конструкция воплощена и в «Русском альбоме» Б.Гребенщикова.

В данной работе мы рассмотрим сему *самоубийство* в текстах А.Башлачева и Б.Гребенщикова.

Эта сема прямо соотносится с семой *смерть*, но не тождественна ей, так как понятие смерти несет в себе более широкую пространственную и идейную семантику. В данном контексте сема *самоубийство* играет роль функционального инструментария и осмысливается как способ прорыва в иное бытие высшей духовности — поэтическое. Отметим, что ни у А.Башлачева, ни у Б.Гребенщикова само слово самоубийство не упоминается — оно реализуется в описании и сплетении метафор. У А.Башлачева: «А на них водовоз Грибоедов, / Улыбаясь, смотрел из петли» [1; 39]; у Б.Гребенщикова: «Скажи мне, зачем тогда статуи падали вниз, в провода» [2; 9]. Исходя из такого способа реализации понятия самоубийство, можно предположить, что в поэтических системах обоих авторов оно имеет иную, чем «обычно», семантическую наполненность. «Обычно» суицид означает добровольный акт смерти человека. В нашем контексте семантика самоубийства такова: слово распадается на два корневых элемента *сам* и *убийство*, каждый из которых несет свою семантику. *Сам* трактуется как ситуация субъективирования, отождествления *сам* и *я*. В этом скрыта особая экспрессивная энергетика: *сам!* = *я!* — как проявление осознания брошенного вызова и миру, и самому себе. Это голос человеческой силы, в определенном смысле уподобляющей человека Богу-творцу. Услышав свое «я» и созревшее в нем чувство вызова, человеческое сознание осмысливает себя как *самотворящее* начало или в виде формулы: *я могу творить*. Семантика

элемента *убийство* неразрывно связана с первой частью *сам* и дополняет, конкретизирует ее.

В данном контексте *убийство* понимается как способ перерождения и перехода из пространства конечного в вечность. Таким образом *самотворящее* сознание, совершая убийство себя, обретает жизнь, принося человеческие смертные оболочки в жертву. Жертвенность такого рода предполагает высвобождение внутренних мифологических и поэтических энергий, которыми наполняется пространство хаосмоса — вечной «жизненной смерти». «В XX веке Хайдеггер представляет смерть онтологической характеристикой человеческого бытия: “жизнь есть бытие к смерти”, человек постулируется в мире осознанием собственной смертности. Смерть, будучи всегда “моей” смертью, выводит человека из анонимности жизни к “собственному” бытию, смерть дополняет возможное бытие человека до полного бытия. “Подлинное бытие к смерти” порывает с повседневными попытками отвлечься от смерти и является основой смыслотворчества человека» [3; 760—761]. Сознание, наполненное суицидальными токами, не просто осознает смерть как способ поиска собственного бытия, а подвергает его сомнению и переосмыслению, как бы обретая над ним тайный контроль и выступая в роли активного и мыслящего деятеля. Творчески это воплощается как процесс планирования, выстраивания мифобиографических конструкций.

Как писал С.Цвейг о Генрихе фон Клейсте, «в любую минуту он готов умереть, и если он так долго медлит, то в этом виноват не страх, а гипербола, виновата чрезмерность его натуры, ибо даже от смерти требует он грандиозности, экзальтации избытка; он не хочет лишать себя жизни мелко, ничтожно, трусливо: он стремится, как он пишет Ульрике, к “прекрасной смерти”, — и эта идея, такая мрачная и гибельная, у Клейста окрашивается усладой пьянящего сладострастия».

Выясним, как соотносятся и в чем состоят качественные особенности существования семы *самоубийство* в поэзии А.Башлачева и в «Русском альбоме» Б. Гребенщикова.

Поскольку самого имени *самоубийство* в текстах нет, то есть оно помещено в скрытую структуру семы, необходимо выяснить, в каком виде представлены его субституты (заменители).

Построим цепочку лексических единиц, через семантику которых высвечена сущность семы *самоубийство* у А.Башлачева: *пытался — умереть — улыбаясь — глядел — петля — камень — на шею — способен нажать — курок — купаться — повис — шнур — плечи — палач*.

Представленная цепочка распадается на два звена — именное и глагольное. Именное звено (ядерный уровень структуры семы *самоубийство*): *петля — камень — шея — курок — шнур — плечи — палач*. Глагольное звено

(электронный уровень структуры семы самоубийство): *пытался умереть — улыбаясь — глядел — способен нажать — купаться — повис,*

Элементы именного звена вступают друг с другом в сложные отношения, так что оно распадается на несколько подзвеньев: 1) *петля — камень — курок — шнур*; 2) *шея — плечи*; 3) *палач*. Первое подзвено несет в себе семантику выбора инструмента для перехода сознания из пространства конечного в бесконечное (поэтическое). Каждое имя, включенное в первое подзвено, представляет способ перехода и имеет свои особенности, которые заключаются в преодолении качественно различных преград на пути к иному бытию. Специфика реализации способа перехода, скрытая в этих именах, раскрывается через семантику зависимых от них лексических элементов. Например — *камень*: «Что, к реке торопимся, братцы? / Стопудовый камень на шее. / Рановато, парни, купаться!» [1; 16]. Итак, *камень*: *стопудовый, на шее, к реке торопимся, купаться*.

Особое внимание обратим на слова, связанные с водной стихией. Такой способ смерти осмысливается лирическим героем как преодоление водной стихии. Отметим, что в поэтике текстов А.Башлачева водная стихия является символом времени. Можно говорить о том, что совершение самоубийства через водную стихию осмысливается в творчестве поэта как растворение во времени-воде: «Черными датами — / А ну, еще плесни на крышу / Раскаленную! / Лили ушатами — / Ржавую, кровавую, соленую... / Годы весело гремят пустыми фляжками, / Выворачивают кисет. / Сырые дни дымят короткими затяжками, / В самокрутках газет» [1; 18]. Лирический герой приобретает сакральные знания о сущности времен, его конечности/бесконечности и тем самым получает возможность преодолеть конечность времени, ворваться в бесконечные просторы человеческой памяти, для которой время идет назад — от будущего к прошлому.

Шнур: «И я повис на телефонном шнуре. / Смотрите сегодня петля на плечах палача» [1; 46]. Цепочка конкретизирующих лексических элементов выглядит так: *шнур: повис, телефонный*.

В данном контексте реализуется попытка преодоления пространственных отношений. Ключевым является не только имя *шнур*, которое скрывает в себе пространство, связующее лирического героя с миром других людей, но и лексический конкретизатор *телефонный*: именно это качество *шнура* указывает на актуализацию связи в пространстве человеческих отношений. Такая смерть указывает на растворение героя в пространстве человеческого знания о смерти **поэта**. *Петля на шее* несет в себе семантику информативности, позволяя лирическому сознанию транслировать свои энергетические импульсы сразу на всех уровнях пространственно-связующих отношений. Герой-поэт, совершая акт суицида, мгновенно транслирует свои трагические представления о мире всем способным слышать и

видеть; дарит миру магические знания о мире и смерти: «А смерть, она / Ох, красна на миру» [4], — тем самым оставляя в сердцах людей память о себе и веру в поэтическое слово: «Мне пора уходить следом песни, / Которой ты веришь...» [1; 50].

Второе именное подзвено: *шея — плечи* — органически вплетается в первое и там же раскрывает свои особенности. Необходимо только добавить, что имя *плечи* выражает также непосильную ношу ответственности, честности и искренности, на которую обречено поэтическое сознание.

В третьем именном подзвене *палач* скрыта семантика раздвоенности. Имя *палач* указывает на существование в поэте двух половин, одна из них несет энергию жизни-выживания ради творения поэтического семени («Поэты живут. / И должны оставаться живыми. / Пусть верит перу жизнь, / Как истина в черновике. / Поэты в миру оставляют великое имя, / Затем, что у всех на уме — у них на языке» [1; 74]), а другая выражает способность истинного героя-поэта освободиться от конечности человеческого существования.

Импульсы трагедии своего прощания с миром людей поэт транслирует в звукописи. За актом суицида скрывается музыка плача.

В словосочетании *петля на плечах палача* обратим внимание на частотность согласных звуков: [п], [л], [ч]. И если записать только эти звуки, то отчетливо слышится слово *плач*: [п]-[л]-[п]-[л]-[ч]-[п]-[л]-[ч].

Рассмотрим теперь семантику лексических элементов, выполняющих сеообразующую функцию в «Русском альбоме» Б.Гребенщикова.

Лексическая цепочка выглядит следующим образом: *топор — ласточка — в лапках — статуи — падали — в провода — стрелялись — идем — горло — плеть*, Точно так же выделим именное звено и глагольные распространители (конкретизаторы). Именное звено: *топор — ласточка — лапки — статуи — провода — горло — плеть*, Глагольное: *падали — стрелялись — идем*.

Рассмотрим формальный аспект сходства сеообразующих элементов в их сопоставлении у А.Башлачева (1) и Б.Гребенщикова (2).

1	2
<i>палач</i>	<i>топор</i>
<i>шнур</i>	<i>провода</i>
<i>способен нажать</i>	<i>стрелялись</i>
<i>курок</i>	<i>стрелялись</i>
<i>шея</i>	<i>горло</i>

Отметим попутно, что элементы близости структур сем в текстах А.Башлачева и Б.Гребенщикова подтверждаются на звуковом уровне. Рассмотрим имена *петля* и *плеть*. Иллюзия семантической близости между разными именами воплощается из-за реализации звуковых соответствий. *Петля* — [п'], [т], [л']; *плеть* — [п], [л'], [т']. Это свидетельствует о том, что

элемент близости раскрывается через ассоциативное восприятие, а не только через подробное дублирование формальных и смысловых семообразующих элементов, реализованных в текстах А.Башлачева.

Достаточное число сходных черт в наборе семообразующих элементов говорит о том, что внутренние структуры семы *самоубийство* в текстах двух поэтов имеют близкое содержание.

Однако, наряду с моментами близости, во внутренних структурах сем реализуются семантические противоречия, присутствие которых позволяет говорить о качественных отличиях сем *самоубийство* в текстах А.Башлачева и Б.Гребенщикова.

Так, при рассмотрении смысловой связи между именами *палач* и *топор* (топор — орудие палача) на уровне создания структуры семы *самоубийство* обнаруживается их семантическое расхождение, которое говорит не только о разрушении семантической близости имен, но и о качественно различных свойствах имени, определяющих «разное» при воплощении всей семы.

Рассмотрим контекст, к которому привязано имя *топор*: «Прыг ласточка, прыг, / А в лапках топор» [2; 4]. *Топор* как орудие смерти вступает в явное противоречие с именами *ласточка* и *лапки*, несущими в себе семантику тишины, гармонии и покоя. Имя *топор* как дисгармонирующее начало превращает гармонию в иллюзию, разрушая ее. Но если рассмотреть данное выражение не обособленно, а в контексте творчества А.Башлачева, то имя *топор* не является элементом, однозначно несущим семантику дисгармонии. Семантика этого имени диктуется влиянием энергетических токов, заключенных в конкретных образах поэзии А.Башлачева: «Тот, кто рубит сам дорогу, / Не кузнец, не плотник ты, / Да всё одно — поэт» [1; 51]; «Пусть не ко двору эти ангелы чернорабочие. / Прорвется к перу то, что долго рубить и рубить топорам» [1; 74]. Символ *топора* приобретает значение сопряженности с пространством поиска магического, поэтического слова и вообще с образом поэта. Но при рассмотрении имен *топор* и *палач* в контексте семы *самоубийство* возникают определенные смысловые противоречия. У Башлачева-поэта сознание расколото надвое, а у Гребенщикова такого расслоения не существует. Можно предположить, что в ситуации «держания» *топора* скрыты и энергия поэтического начала, и стремление к само-творению (самоубийству).

Имена *шнур* и *провода*, наряду с общей семантикой, тоже содержат в себе элементы смыслового несходства. Особенности существования различий раскрываются через определения, в которых скрыты качественные характеристики имен *шнур*, *провода*. У А.Башлачева «телефонный шнур», у Б.Гребенщикова, как можно предположить по контексту, — «высоковольтные провода»: «Скажи мне, зачем тогда статуи падали вниз, в провода» [2; 9].

Если у А.Башлачева *шнур* — символ пространства информативности и узнавания, то у Б.Гребенщикова *провода* — символ энергетического реанимирования человеческого сознания, совершающего акт суицида. «Электрическое» начало обладает как энергией жизни, так и энергией разрушения, смерти.

Здесь точка принципиального семантического расхождения в отношении к суицидальному началу. Гребенщиков-поэт не осознает всей глубины совершаемого действия, о чем свидетельствует вопросительный способ выражения мысли: «Скажи мне, зачем тогда статуи падали вниз, в провода, / Зачем мы стрелялись / И идем горлом на плеть?» [2; 9]. У А.Башлачева же элемент вопроса (сомнение) в текстах не выражен. Одновременно с этим в поэтике Б.Гребенщикова образ героя, совершающего самоубийство, превращается в статую. Статуя, в данном контексте, — это выражение монументальности, неорганичности, искусственности и тотальной безжизненности. Это своеобразный процесс консервации поэтической энергии, или разрушение мифологических установок семы *самоубийство*.

На этом основании, можно говорить, что внутренняя структура семы *самоубийство* в поэтике текстов Б.Гребенщикова нестабильна, неустойчива, противоречива и многослойна, ввиду чего мифологический эффект реализуется лишь частично, растворяясь в пространстве тотального сомнения: верю / не верю.

В последующем у Б.Гребенщикова, а именно в альбоме «Лилит», момент отношения к акту суицида становится более устойчивым и сильнее сопрягается с мифологическими конструкциями текстов А.Башлачева. Например, в стихотворении Гребенщикова «На ее стороне»: «Он один остался в живых, / Он вышел сквозь контуры двери, / Он поднялся на башню, / Он вышел в окно, / И он сделал три шага, / И упал не на землю, а в небо. / Она взяла его на руки, / Потому что они были одно» [5].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Башлачев А. Посошок // Башлачев А. Стихотворения / Вступ. ст. А.Житинского. Л., 1990.
2. Гребенщиков Б. Русский альбом [цит. по фонограмме, записанной в 1995 г. фирмой грамзаписи ФИЛИ].
3. Постмодернизм: Энцикл. М.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.
4. Башлачев А. В чисто поле дожди косые // Башлачев V: MP3-коллекция. 2002.
5. Гребенщиков Б. Лилит // www/aquarium.ru/discography

«Я — ДРУГОЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ А.АНАШЕВИЧА



Проблема разграничения в тексте своего и чужого сознания учеными поставлена уже достаточно давно. Не в последнюю очередь на постановку проблемы повлияло развитие художественного процесса в XX веке. Манифестация «смерти автора» в культуре постмодернизма привнесла в проблему ряд дополнительных оттенков: в поэзии она констатировалась как невозможность индивидуального высказывания художника, провозглашение «другости» как основы художественного творчества. «Падение» постмодернистской культуры в конце XX века повлекло за собой попытку обновления индивидуального высказывания, «представление собственного «я» в его уникальности»¹. Исследование своего «я» стало одной из ведущих тем современной отечественной лирики. Но наследие постмодернистской культуры с ее ориентацией на цитату, на «другое» не могло не сказаться в новом поэтическом творчестве. Как констатирует исследователь Л.В.Вязмитинова, лирика конца XX столетия характеризуется «активизацией онтологической структуры сознания». Автор пишет о возникновении в художественном сознании последних двух десятилетий феномена «субъект-слова» (термин А.Цуканова), которые, «будучи непрерывно связаны с сознанием, свободны от него в силу недостижимости конечных смыслов»². По сути исследователь переносит теорию М.Бахтина о полифоническом мышлении на современную поэзию. Этот шаг представляется правомерным в силу специфики новой лирики, сложной субъектной организации ее текстов. Исследователями также неоднократно отмечался тот факт, что система субъектных форм в лирике XX века значительно усложнилась. Об этом, в частности, пишет Н.Барковская в статье «Косвенные формы авторского лиризма в литературе начала XX века»³. В первую очередь это касается, конечно, модернистской поэзии и ее наследников. И это не случайно. XX век произвел революцию в освоении психологии и онтологии человека, необыкновенно расширив и усложнив его понимание. Не последнюю роль в углублении образа человека сыграли и психоделические эксперименты в культуре 60—70-х годов. XX век, по словам Б.Успенского, начал осваивать «новое культурное пространство — человеческое бессознательное». Сознание человека XX века начинает расширять себя за счет освоения новых сфер психики. Естественным результатом этих открытий являются новые, часто пограничные, субъектные формы лирики.

Одним из самых ярких и интересных авторов, в творчестве которых проявили себя новые тенденции, на сегодняшний день является воронежский поэт Александр Анашевич. Главная тема его творчества — сложность и противоречивость природы человека, проблема границ его сознания. На первый взгляд, эту проблему автор раскрывает через понимание человека как носителя полового сознания. Но половая дифференциация для него — лишь предлог для того, чтобы вскрыть более глубокие пласты человеческой психики. К тому же оппозиции «мужское — женское» являются в его творчестве глубокими культурными символами, которые мы постараемся раскрыть. Сложность и новизна проблемы заключается в том, что поэт одновременно разводит и сводит эти оппозиции внутри одного субъекта сознания, отчего граница между «мужским» и «женским» становится мерцающей и не столь очевидной. Нашей задачей будет уяснение и описание границ этих оппозиций, их сопоставление и анализ данного поэтического феномена.

Книга Анашевича «Неприятное кино», при внешней легкости стиля и доступности поэтического языка, неподготовленным читателем может быть воспринята не сразу. Смешение вышеуказанных оппозиций отражается в первую очередь на неразграничении сфер лирического и ролевого героев, что затрудняет читательское восприятие. Трудность проявляется в диалогическом характере сборника, реализующемся в чередовании «мужских» и «женских» текстов. Значимым в данном случае является то единство, внутри которого разворачивается диалогическая интрига: общность эмоционального тона книги, речевой манеры, ведущих мотивов. В этом единстве и кроется загадка: тексты пишутся то от лица мужчины, то от лица женщины, но графического разграничения (наличия кавычек, соответствующих заглавий — атрибутов ролевой лирики) в них нет. Попробуем найти соответствующие дефиниции.

В качестве исходной аксиомы примем автоматическое разграничение сфер «мужского» — «женского» по грамматическому признаку: выраженности субъекта сознания в лингвистических категориях женского или мужского рода. Также автоматически соотнесем субъекта речи, чьи высказывания оформляются через категорию мужского рода, с лирическим героем, поскольку в подавляющем большинстве случаев автор и лирический герой в художественном тексте в этом смысле идентичны. Редкие исключения (творчество З.Гиппиус, Софии Парнок, Надежды Дуровой) до сих пор можно было наблюдать лишь в женском творчестве. Как правило, введение женского «я» в лирический текст происходило посредством ролевой лирики. Стихотворения, в центре которых стоит женский персонаж, условно назовем ролевыми, но условность этого обозначения подчеркнём, поскольку выяснение природы этих текстов и является нашей задачей. Яр-

ким примером стихотворения, в котором можно наблюдать феномен смешения рассматриваемых нами оппозиций, является текст «мне скучно без».

Особо интересен этот текст тем, что в нем вообще не используются формы мужского или женского рода при обозначении субъектов сознания. Читатель догадывается о характеристиках героев стихотворения по косвенным признакам. Для нас эти признаки будут особо значимы. В первую очередь следует обратить внимание на семантическое распадение текста на три сегмента. Кажущаяся на первый взгляд несвязанность этих элементов является следствием неоднородности субъектной организации стихотворения. Первые четыре строки ассоциируются в читательском сознании с образом лирического героя (мужчины). «Мне скучно без / головокружение, рвота, пустота, / наверное, я крейзи / не умею писать прозу»⁴. Женские персонажи во всем его творчестве довольно однообразны, употребление ими субкультурного сленга «крейзи» невозможно представить. Также героини Анашевича никогда не занимаются творчеством, тем более литературным. Их единственное «занятие» — это переживание, страдание, любовь. Они полностью растворяются в этих переживаниях. Но, несмотря на очевидную принадлежность начала стихотворения сфере «мужского» сознания, весь последующий текст безо всякого перехода (графического или семантического) репродуцируется от лица женщины. Единственное, что связывает начало и середину текста, — это его семантическая однородность. Если первые четыре строки констатируют состояние онтологической потерянности героя в мире, то последующие представляют собой молитвенное прошение к высшему началу о данности, о присутствии («пошли ребеночка, жениха») ⁵. Очевидно, что эти строки могут принадлежать только женскому *персонажу*. Таким образом, мужскому сознанию точно отказывается в способности молитвенного обращения и простодушного доверия к высшим силам, поэтому часть текста отдана женщине. Конец текста грамматически не определен, в нем нет указаний на родовую принадлежность субъекта речи. Но по тому, что в нем вновь возникает семантика отрицания и отсутствия («в этой стране не дождешься пиршества, торжества...»), мы можем судить о возвращении субъекта мужского сознания.

Кольцевая композиция текста показательна. Она проясняет функцию смешения сфер «мужского» и «женского» в творчестве Анашевича. Получается, что лирический герой словно вытесняет какую-то часть себя, оформляя ее другим («женским») субъектом. Лирический герой точно одержим неким мистическим страхом перед другим = женским началом. Он боится допустить его в себя и от этого страдает, мучительно вытесняя его из себя, облекая сферу определенных — своих! — переживаний в формы ролевых героинь. Он точно боится стать мягким, слабым, доверчивым и отдает эти

качества «другому». На самом деле этот страх является очень глубокой культурной проекцией. Исторически мужчине было заказано быть мягким, доверчивым, слабым. Ему вменялось иное культурное сознание, предполагающее рационализм, силу, невозможность быть мягким и слабым («мальчики не плачут»). На наш взгляд, в творчестве Анашевича мы наблюдаем попытку переосмыслить эту культурно-психологическую традицию путем оформления части своего «я» «другим = женским».

Все «женские» тексты в книге связаны между собой. Они представляют собой замкнутый мир, в который ничего не проникает извне. Как на картинах Густава Климта, где характер женской природы осмысляется через свою множественность и многоликость, так и в текстах Анашевича женские образы редко возникают поодиночке. Они дублируют друг друга, создавая иллюзию единственности образа, несмотря на смену имен и историко-культурных декораций. Их родство неоднократно подчеркивается в текстах: очень часто они называются «сестрами». Как правило, идентичными являются время и место, в которые помещаются героини. Рождество и Петербург — почти единственный символический хронотоп, внутри которого они оказываются. Болезнь (либо физическая, либо душевная) — их обязательное состояние. Таким образом, мы можем говорить о символизации: автор облакает в символическую форму ту часть собственного «я», которая является «женской» по определению. Крайне обобщая, можно назвать ее душой. И наверняка не является случайностью, что большинство женских персонажей Анашевича носят имя Софья (греч. «мудрость»). Можно даже сказать, что Софья — это имя нарицательное, характеристика героини. Так, в одном из текстов есть такие строки: «Она вначале не была Софьей, была другой. Нервной, истеричной, много курила <...> Стала Софья блаженной, кто ее видел, понимал это. / Она всех полюбила, всех простила. Била себя плетью, раскаленным железом жгла, / ходила то голая, то в рубище, то в платье цвета рубина».

Символический характер женских персонажей культурно обусловлен. Дело в том, что женские образы, в отличие от лирического героя, более насыщены литературной традицией, они произрастают из нее, насыщая читательское сознание множеством культурных ассоциаций. Так, поэтический мир автора, на наш взгляд, восходит корнями к традиции средневекового кликушества, юродства, прочитанного через художественный опыт Достоевского. Это, казалось бы, очевидное замечание еще не было никем указано и описано. По нашему мнению, влияние этой культурной и литературной традиции стало определяющим для формирования поэтического мира Анашевича. Образ юродивого, или кликуши, связывался в средневековом народном сознании с сиротью, убогостью, сумасшествием. Это был в основном феномен внецерковной, мирской святости, очень почитаемый в

народе. Калики, больные, безумные, нищие в средневековом сознании мыслились как носители Божьей правды... Именно поэтому архетип блаженного, юродивого впоследствии перешел в русскую классическую литературу. Особенно любовно он изображен в творчестве Ф.М.Достоевского. На родство своих героев с персонажами Достоевского Анашевич указывает сам. Так, героиня одной из ранних пьес «Девушки» (помимо лирических произведений Анашевич пишет и пьесы) читает «Униженных и оскорбленных». Это один из ключей к пониманию поэтики автора. На наш взгляд, почти все его лирические героини генетически восходят к «униженным и оскорбленным» Достоевского, к его кликушам, сумасшедшим, блаженным.

Тема болезни является очень важной для формирования женского образа. Болезнь в данном случае следует расценивать и как следствие замкнутости мира героинь, и как аллегорическое отражение онтологической болезни окружающего их мира. Так, в стихотворении «Болела, поэма, Петербург» болезненное состояние героини зеркально окружающей ее катастрофе («мосты ломаются, трещат»). Замкнутость же в тексте проявляет себя в характерной вещной метафоре «стекла». Героиня наблюдает за тем, что происходит во внешнем мире через окно (стекло), которое очень часто возникает в текстах Анашевича как символ границы, закрытого пространства. Стекло — символ скрытой границы, одновременно наличествующей и в то же время отсутствующей (невидимо). Очерченность, замкнутость пространства героини оказывается семантически связанной с ее болезнью: «Вижу, слышу, хожу, только лишилась разума». Если в текстах, принадлежащих лирическому герою, носителю мужского сознания, мы наблюдали попытку вытеснить иррациональное, неразумное начало за пределы своего мира и, следовательно, удержать разумное, то в «женском» тексте отсутствие разумного начала оборачивается трагедией. То, что в «мужском» тексте осуществляется сознательно, в «женском» воспринимается страдательно, как нечто неизбежное и свершившееся. Это — противостояние действительного и страдательного залогов. Страх, обнаруженный нами в «мужском» тексте, оборачивается страданием в «женском».

Обнаруженная формула может быть применима к любому стихотворению, в котором возникает женский персонаж. Так, в тексте «Последнее рождество» границей, которая очерчивает «сестер», является смерть. «Их выносили в золотых гробах / с любовной плесенью на губах», — самым ярким и значимым образом в этой строке является метафора «любовной плесени». Неосуществленность любви и смерть оказываются связанными. Анашевич окружает своих героинь непроницаемым кольцом, за границы которого «другое = мужское» не может проникнуть. Именно эта замкнутость в себе делает героинь юродивыми, блаженными. Называть так героинь Анашевича позволяют некоторые строки из текстов, в которых «она»

изображается не изнутри, а извне, глазами «другого». Вот некоторые фрагменты подобных описаний: «Она одна осталась в этом городе / Не в болоте застряла, не в лифте, а так — / В сновиденьях своих, в памяти», «Она ходит по комнате, светится нимб над ее головой / она ходит в дома, подымается на чердаки / дикие кошки и мыши прыгают к ней на руки <...> она добрая, бывает плачет по ком-то всю ночь <...> входит в казарму как старуха, постукивает клюкой / и на глазах у солдат расцветает левкой»⁶. Последние строки, кстати, — вновь скрытая цитата из Достоевского (то место из романа «Преступление и наказание», когда Соня заходила в казармы к каторжникам). Параллелизм очевиден, как очевидно внутреннее родство героинь Анашевича и Достоевского. Амбивалентный характер образов писателя воспринят Анашевичем через несовпадение «внешних» и «внутренних» характеристик персонажей: монологи героинь болезненны, невротичны, а их портреты представляют читателю «святую». Для нас очень важным будет несходство внутренних и внешних характеристик героини. Оно означает принципиальную несводимость точек зрения, исключающую единство субъекта сознания.

Полифонический характер романов Достоевского, описанный М.М.Бахтиным, реализуется в творчестве Александра Анашевича как сложное диалогическое единство «мужского» и «женского» сознания, «своего» и «чужого» слова. «Он» и «Она» находятся по ту сторону пограничной черты друг от друга. Их взгляды принципиально несхожи и схожи одновременно. Загадку взаимного уподобления и расподобления может объяснить фрагмент текста: «У моей подруги всю ночь болела грудь...». За границей стекла (окна) вдруг неожиданно показывается «Он». «Он», увиденный сквозь стекло, назван в этом тексте «двойником». «Софья, не плачь, я видела: твой двойник по небу плыл». Двойник обозначается грамматически категорией мужского рода: «А в окно и впрямь кто-то смотрел, даже дыхание его осталось на стекле»⁷. Кто такой двойник, — загадка. В текстах нет прямых указаний на него, лишь косвенные. Мы можем лишь предположить, что «он-двойник» — это лирический герой, поскольку разбираемые тексты сведены в единый цикл. Но тема «двойника» сама по себе является важнейшим мотивом. Получается, что «Он» и «Она» — это двойники, единоприродные и разные одновременно, части целого, разведенные стеклянной границей. Их миры принципиально разомкнуты, несводимы и в то же время сильно уподоблены друг другу.

Таким образом, непростая субъектная организация книги Анашевича связана с особенностью его взгляда на природу человека. И речь в данном случае идет даже не об открытой в XX столетии двойственной структуре человеческого Я, в котором присутствуют и мужское, и женское начала, но скорее об оппозициях разума — души, рационального — иррационального, культурного — природного. Современная культура связывает

разумное, рациональное с мужским сознанием, а иррациональное, стихийное — с женским. По-видимому, для Анашевича подобная регламентация является в некотором роде чуждой. Именно в этом и видится нам исток субъектных смещений. Поэт переосмысляет привычные границы «своего» и «чужого», совпадающие с рамками сознания автора, обогащая и расширяя опыт Я через опыт «другого». Вытесняемая за рамки сознания «женская» половина души оформляется как пограничный субъект сознания: облагороженная творческой волей автора, она становится равноправным его субъектом. На наш взгляд, ее можно назвать нетрадиционной формой выражения авторского сознания, пограничной между лирическим и ролевым героями. Таким образом, на примере лирики Александра Анашевича мы проследили одну из интереснейших тенденций, возникающих в современном искусстве, описание которой на материале творчества других поэтов может быть предметом дальнейших исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кузьмин Д. Постконцептуализм // НЛО. № 50. С. 464.

² Вязмитинова Л. В поисках утраченного «я» // НЛО. № 18. С. 270.

³ Барковская Н.В. Косвенные формы авторского лиризма в русской литературе начала XX века // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Ижевск, 2003.

⁴ Анашевич А. Неприятное кино. М., 2001. С. 12.

⁵ Там же.

⁶ Анашевич А. Сигналы сирены // Интернет-сайт «Митин журнал».

⁷ Анашевич А. Неприятное кино. С. 17.

В.А.Лимерова, П.Ф.Лимеров

Стихотворение И.А.Куратова «*Со кыдз сійӧс тӧда ме...*»

(Вот каким его знаю я):

поэтика философского размышления



Вопрос о жанровой поэтике творчества первых коми поэтов связан со спецификой стадийного развития коми лирики. К сер. XIX в., к моменту появления литературной поэзии на коми языке, русская лирика уже прошла стадии синкретизма, риторики и приобрела качества неканонической поэтики. С чего начинается коми лирика? Какова ее стартовая позиция? Сохранившиеся сти-

хотворные опыты П.Распутина, П.Клочкова, В.Куратова остаются в рамках фольклорной традиции, сохраняя прикрепленность последней к ритуально-бытовым ситуациям. По сравнению со своими предшественниками И.Куратов многогранен, разножанров, и — самое главное — его художественное сознание вмещает в себя обретения разных художественных систем и направлений. Поэтому ограничить его поэзию пределами какого-либо одного творческого метода не представляется возможным. Это вовсе не означает, что проблема его творческого метода вообще снимается. Наоборот, для куратоведения и для истории коми лирики она одна из самых злободневных. Пути ее изучения могут быть разными, один из них — выяснение жанрового содержания поэзии И.Куратова.

Предметом нашего разбора является одно из философских стихотворений поэта «*Со кыдз сійӧс тӧда ме...*» (Вот каким его знаю я), 1867. Поскольку сегодня определение «философский» применительно к произведению искусства зачастую носит комплиментарный оттенок, то, прежде чем перейти к непосредственному анализу, мы считаем необходимым уточнить: выражения «философская лирика» и «философское стихотворение» мы используем не как оценочные, а как обозначение конкретной жанровой разновидности поэзии.

Как известно, жанр философского стихотворения оформился в русской литературе в первой трети XIX в. и к моменту появления куратовских произведений имел четкие очертания: содержательную общность, особые принципы сюжетостроения, особую пространственно-временную и субъектную организации. При сопоставлении общих жанровых очертаний с поэтической практикой И.Куратова обнаруживается, что в ряде случаев требования жанра «исполнены» им почти с точностью, достойной классициста. К такому «случаю» и относится стихотворение «Вот каким его знаю я».

Скупость лирических эмоций, свойственная автору, хорошо ощутима на фоне других стихотворений, созданных им в этот период и соответствующих представлениям о лирике как искусстве запечатленного в слове переживания. Конечно, и рассматриваемое стихотворение эмоционально окрашено, но сколько-нибудь определенного переживания, принадлежащего говорящему, не содержит. Двигателем лирического сюжета в нем является не «чудное мгновение», не испытываемое в этот момент душевное озарение, а развитие мысли.

В рукописных тетрадях Куратова стихотворение не озаглавлено, но в куратовских сборниках оно устойчиво называется по первой строке. Причина — не в произволе издателей. Обратим внимание на сходство второй и последней строк стихотворения, где выделен один и тот же признак определяемого явления: *олӧ чӧв ӧтторъя, пыр чӧв олӧ*, что можно перевести как «существует в постоянном молчании», «живет все время молча». Именно

этот смысловой и фразеологический повтор создает впечатление кольцевой композиции, а значит, и пограничности не первой, а второй строки, как бы «выселяя» за пределы фабульного движения строку начальную. В результате она оказывается на месте заглавия, то есть в ключевой для выражения объективного художественного смысла позиции.

Но эта строка является ключевой и для понимания позиции авторской. В стихе *Со кыдз сийӧс тӧда ме* (Вот каким его знаю я) под ударением оказывается слово *тӧда* (знаю), сказуемое, являющееся носителем предикативности и организующее синтаксическое и смысловое единство предложения. Ударная позиция лексемы «тӧда» семантически обусловлена установкой поэта на рациональное знание, а не на чувство. Личное местоимение *ме* (я) указывает на носителя «знания», основного субъекта высказывания. Его точка зрения тождественна в данном случае авторской. Для читателя привычна ситуация, когда автор выражает через лирического субъекта свои *переживания*. В нашем случае «я» — носитель авторских субъективных *знаний* и при этом не нуждается ни в читательском сопереживании, ни в сомыслии. В центре внимания оказывается сам процесс размышления, определяющий особенности сюжетостроения.

С точки зрения развития сюжета, стихотворение строится как перифрастически зашифрованное описание некоего явления, а лучше сказать, «логическую операцию определения, или дефиницию»¹. Самому явлению поэт ни разу не дает названия. Это породило нескольких версий относительно того, кто скрыт Куратовым под местоимением «*сийӧс*» (местоимения 3-го лица в коми языке не имеют показателя рода).

Согласно точке зрения А.Н.Федоровой (ее придерживается и А.Е.Ванеев), в стихотворении «поэт стремится запечатлеть вечно изменяющуюся природу, показать ее неизмеримые границы, неисчерпаемое разнообразие и противоречивое постоянство»². Как бы продолжая тему, А.Е.Ванеев пишет: «...речь идет о природе, но не в смысле пейзажа, а в философском ее значении — материи, бытия»³. Профессор университета Хельсинки Рая Бартенс считает, что речь идет о Боге. По ее мнению, Бог в изображении Ивана Куратова очень далек от людей и невидим⁴.

На наш взгляд, правильно было бы принять во внимание, что для образованного человека XIX столетия, хорошо знакомого с философией, Бог и Природа — понятия не взаимоисключающие. Напомним о стихотворении Ф.И.Тютчева, написанном в 1836 году и, должно быть, хорошо известном коми поэту: «И чувства нет в твоих очах, / И правды нет в твоих речах, / И нет души в тебе. // Мужайся, сердце, до конца: / И нет в творении творца, / И смысла нет в мольбе».

Толкуется это стихотворение по-разному, в том числе, и как выражение атеистических настроений его автора. Смысловой аккорд: «И нет в

творении творца», — казалось бы, отрицает не только сопричастность Бога к земному обустройству, но и само существование его. Но нельзя не почувствовать, что поэт протестует против такого «естество знания». Лишив творение творца, человек получает природу, в которой нет чувства, правды и души, то есть фактически остается сиротой в этом мире, один на один с бездушной материей.

Мы не случайно обратились к философской лирике Тютчева. Тема отзывчивости естества замыслу Творца была созвучна Куратову. Об этом свидетельствует факт его обращения к шиллеровскому «Columbus», ранее привлекавшему внимание Тютчева. В рукописях Куратова содержится два стихотворения с названием «Колумб».

В одном из них поэт указывает, что стихотворение *переведено* из Шиллера. Текст самого Куратова отличается от перевода, но основная идея немецкого поэта (в согласии с Гением живет Натура; что обещает один, обязательно исполнит другой) повторена почти дословно. Ср. в буквальном переводе: *Öтвьлысь Генийкөд олö Натура; Öтикыс көсийсыяс мый, Мөдыс тай вöчлывлö пыр*; в своем варианте: «Бура / Олö генийкөд натура. / Öтикыс мый көсийсылö, Мөдыс вöчлö... (Хорошо, в ладу живет с гением натура. Что одним обещано, другим исполняется). Сопоставим также со стихотворением Тютчева «Колумб», где варьируются заключительные строки стихотворения Шиллера: «Так связан, съединен от века / Союзом кровного родства / Разумный гений человека / С творящей силой естества... / Скажи заветное он слово — / И миром новым естество / Всегда откликнуться готово / На голос родственный его».

Все три стихотворения объединяет единая мысль о разумности естества, о родстве природы и человеческого гения с Творцом в акте творения, а значит, о присутствии Творца в сотворенном.

«Колумб» написан Куратовым спустя три года после стихотворения «Вот каким его я знаю» и значительно проясняет мысль поэта, согласно которой Творец и естество, Создатель и создание взаимозывчивы, или составляют единое целое. Исходя из сказанного, в решении вопроса о том, что понимает Куратов под местоимением «сйб» (он): Бога или Натуру, видимо, можно примирить обе точки зрения, так как для поэта Натура есть свидетельство Божьего замысла.

Строя стихотворение по принципу дефиниции, поэт, следовательно, отображает не все, но определяющие свойства Бога. Самым существенным из них, по мнению поэта, является молчание, о чем на протяжении текста говорится трижды: в первой и предпоследней строфе дословно *Олö чöв öтторья* (пребывает постоянно в молчании), причем во втором случае с восклицательной интонацией; и в самом конце — *«пыр чöв олö»*

(всегда молчит). Если принять во внимание, что слова *пыр* и *цтторъя* здесь по значению одинаковы, то второй и последний стихи образуют хиазм, на основе которого возникает значение, неизвестно, предполагавшееся ли автором. Хиазм, обозначающий перекрестное строение особо значимых фраз и получивший свое название по уподоблению греческой букве «Х» (хи, икс), в сознании современного человека означает еще и «неизвестное», «требующее доказательства». Для читателя неназванность объекта лирического осмысления получает дополнительное выражение на уровне построения фразы. И еще: в хиазме главными всегда оказываются крайние элементы, обрамляя и часто делая служебным остальной текст. У Куратова, благодаря повторам и хиазму, молчание воспринимается не только как сквозной, постоянный признак описываемого явления, но и как признак родовой, вмещающий в себя все остальные. Из этого следует, что в серединной части текста явление, о котором идет речь, раскрывается через более частные компоненты — как бы составные части молчания.

Первое упоминание о «молчании Бога» заканчивается фразой: «Зато он не отдаляется от людей и не живет отдельно (от них)». Смысл понятен: хотя Бог и молчит, но он близок людям, он с ними. С самого начала поэт хочет определить принцип дальнейшей характеристики Бога. Будучи человеком, он пытается охарактеризовать Бога через сравнение с человеческой жизнью, через доступный человеку чувственный опыт, и обнаруживает, что телесными чувствами Бог не постигаем. Этим можно объяснить обилие отрицательных оборотов речи: *оз ылыстычы, оз овлы торъя, сылы абу пом ни дор, кулём оз жугод, торксьыны оз куж, абу лек ни бур, оз босьт, оз сетава кидн нем, оз шу, аддзё да кыдз оз аддзы* (не отдаляется, не бывает отдельно, ему нет ни конца ни края, не разрушается смертью, не гниет [букв. не портится], не плохой и не хороший, ничего не берет, ничего не дает рукою, не говорит; видит, хотя и не смотрит) и др. С формально-грамматической точки зрения, каждое из этих выражений отрицательно, однако определяемое ими явление — Бог — получает тем самым положительную характеристику. Напротив, в сфере человеческой жизни подчеркиваются значения неполноты, недостатка, ограниченности, конечности.

Хотя Бог не вмещается всецело в людской опыт, у человека нет иных способов его постижения, как в доступных земному опыту формах. Так и поэт: он мыслит о Боге в сопоставлении с человеческой природой, с человеческими возможностями. Концепция Бога раскрывается через систему противопоставлений Божьего и человеческого.

Первая оппозиция приходится на вторую строфу, начинаясь перечислением таких известных имен-символов Бога, как **бесконечность, красота, свет**: *Сылы абу пом ни дор, / Сийё мича, югыд* (Ему нет конца, ни края, /

Он красив и светел). Затем **бессмертие** Бога противопоставляется смертности людей: *Сылысь ыджыд олмеӧ / Кулом оз, оз жугодд* (Его великую жизнь / Смерть нет, не разрушит).

Оппозиция получает развитие в третьей строфе, где образ Бога сливается с образом непостижимой и нетленной **Природы**, преобразующей гниющий труп старухи в «новый, красивый организм». Иван Куратов намеренно не уточняет, в какой именно «организм» преобразуется тело старухи: у Бога-Природы нет различий между человеком и любым другим своим творением. Ассоциация Бог-Природа усиливается в пятой строфе за счет образа «богатства», которое есть в его бесконечных возможностях и даровано людям. В отличие от человека, «Он не плохой и не хороший», существует вне категорий добра и зла и таким остается в веках. Богатства его неисчерпаемы, можешь брать что угодно, он не остановит, не скажет: «Вот, взял!», — а будет только «смотреть» на то, что ты делаешь.

Он не будет вмешиваться, если ты «веселишься под музыку», пьешь вино или обнимаешь «счастливую красавицу». И даже если ты будешь тонуть «перед ним», то есть он будет видеть, как ты тонешь, — тони, он не спасет, как ему ни молись. Таково краткое содержание последующих четырех строф. Последовательное разворачивание возможных вариантов гибели человека: в грехе, в стяжательстве, в прелюбодействе или в винопитии, или физическая смерть в воде — как бы подготавливает образ всеобъемлющего равнодушия Бога к людским делам. Из этого равнодушия и исходит образ «молчания Бога»: «Ему абсолютно все равно, / Он всегда молчит».

Однако в молчании, в равнодушии Бога скрыта для человека идея свободы выбора. Богу все равно, придет человек к нему или нет: «Придешь к нему — хорошо, не придешь, / Останешься сам в одиночестве», — то есть без Бога и без людей, поскольку людям нужен Бог и они едины в нем: «Всех собирает вокруг себя, // Каждому он нужен». Таким образом, создается образ единства людей между собой и в Боге, причем объединяющим фактором является именно «молчание Бога». Последняя строфа завершается фразой: «Смотри, можешь взять у него все, что хочешь, он не запрещает, он всегда молчит!».

Благодаря системе противопоставлений, получается не одна дефиниция, предметом которой является Бог, а две, так как одновременно с определением Бога раскрываются и представления поэта о человеке. Человек — тоже творец жизни, но исключительно собственной (свобода его выбора).

В связи с последним обратим внимание на субъектный строй стихотворения. В конце концов основной говорящий (мыслящий субъект) тоже не кто иной, как человек. В начале стихотворения он открыто заявляет о

себе: «*Со кыдз сійѳс тѳда ме*» (Вот каким его знаю **я**), в дальнейшем его психологический портрет не конкретизируется или конкретизируется лишь настолько, насколько позволяет замена лирических переживаний логическими доводами. Обратим внимание: как только субъект сознания оказывается заявленным в тексте (*тѳда ме* — знаю **я**), внимание читателя немедленно отвлекается от него и перемещается с «я» на объект осмысления (*олѳ чѳв ѳтторъя* — пребывает постоянно в молчании). Благодаря этому оттенок субъективности размышлений снимается, существование именно такого Бога принимает объективный, внеличный характер. Но уже с середины стихотворения говорящий вновь становится осязаемым в тексте, напоминая о себе императивными формами, обращенными к «Тэ» (Ты): *Бѳрйысь уна эм пытикас* (Выбирай что хочешь, у него всего много); *Бурмѳд ассьыд сьѳлѳм!* (Порадуй свое сердце); *Вѳйны... пондан* — *вѳй* (Тонуть будешь — тони). Понятно, что адресатом здесь является любой смертный: и читатель, и сам поэт. Другое дело, что поэт является не только «Ты», адресатом, то есть одним из людей. В читательском сознании он — тот, кто обращается, повелевает, распоряжается: *бѳрйысь, бурмѳд, вѳй, видзѳд* (выбирай, порадуй, тони, смотри) — легко отождествляется и с поэтом, и с тем, кто не мешает человеку ни жить, ни тонуть, то есть с Богом. Поэт как бы озвучивает точку зрения молчащего Бога.

С одной стороны Поэт — всего лишь человек, и его человеческий язык конечен, способен описывать лишь феноменальную природу, то, что явлено ему в реальной жизни. Отсюда конкретность, материальность картин, иллюстрирующих человеческую жизнь: *шѳйсьыс, сѳсьмас пѳчѳ, гажѳдчан музикакѳд, бутылькѳд, долыд мича нывкѳд* — из трупа, сгниет старуха, веселишься под музыку, с бутылкой вина, веселой красавицей. Однако содержанием феноменальной природы является образ Бога. «Само бытие мира есть образ Божий в нем; весь мир есть откровение Божие, поэтому несет на себе печать Его непостижимости»⁵. Проникнуть в тайны божественной природы мира дано только поэту, который обладает даром «трансцендентного пророческого видения»⁶ и, как следствие, владеет особым символическим языком, способным установить связь между реальным и трансцендентным. Именно этим объясняется акцентация «Я» в начале стихотворения: «Я» — тот, кто способен вдохнуть жизнь в мертвую природу, тот, кто объемлет своим словом создание, чтобы постигать Создателя. Таким образом, под «Я» скрывается не единичная личность биографического поэта, а инвариант поэта. Это поэт вообще, и на уровне субъектного строя реализуется еще одно свойство философской лирики — «тяготение к внеличным и обобщенно-личным формам выражения авторского сознания»⁷.

Авторское стремление к обобщению находит воплощение и в свойствах временной организации. В стихотворении преобладает граммати-

ческое настоящее (*олѵ, оз ылыстчы, оз овлы торья, оз куж, вѵчѵ* — живет, не удаляется, не бывает отдельно, не умеет, делает и т. д.), но никаких привязок к историческому, природному, астрономическому времени текст не содержит. Грамматическое настоящее принимает на себя семантику вечного времени, существования без начала и конца. Бог и Поэт находятся вне времени, но уже относительно жизни человека применяются глаголы в разных временных формах. Эта вариативность глагольных временных форм не случайна, она как бы является грамматической декларацией временных границ человеческой жизни: прошлого, настоящего и будущего, противопоставленных вечно длящемуся настоящему времени Бога.

В предпоследней строфе оппозиция словосочетаний, выражающих постоянство (*быдсѵ ѵткодъ, олѵ чѵв ѵтторья* — все равно, всегда молчит), — будущему времени глаголов (*локтан, лоан* — придешь, будешь) является фактической репрезентацией идеи свободы выбора человека между верой и неверием: *Локтан дѵнас — шань, он лок, лоан ачыд торья* (Придешь к Нему — хорошо, не придешь — останешься сам в одиночестве). Проблема выбора — это проблема самого человека и никоим образом не затрагивает бытия Бога. Бытие Бога может быть и вне жизни отдельного человека или даже всего человечества (*Сылы быдсѵ ѵткодъ дзык* — Ему в общем-то все равно), но без веры в Божественное бытие человеческая жизнь оказывается ограниченной жесткими рамками жизни природного организма, подверженного только физическим и химическим изменениям (*сѵсьмас пѵчѵ* — сгниет старуха). В этих рамках сама жизнь теряет духовные ориентиры и смысл, смерть является абсолютным прекращением всякой жизни. Человек оказывается сам отделен от всех других форм жизни и обречен на предельное одиночество в мире — *лоан торья* (останешься в одиночестве). С другой стороны, выбирая Бога, человек включается не только в круговорот природных метаморфоз (сгнивший труп старухи превращается в красивый организм), но и в тайну единства Творца и его Творений, выполняя роль медиатора между ними.

Таким образом, элементы временной организации, так же как и все другие компоненты стихотворения, обеспечивают единую художественную задачу: выразить свое знание о Творце через сопоставление Его свойств с человеческими. Любое рассуждение о Боге предполагает некое размышление о том, что находится за пределами понимания человека, поэтому Куратов, не называя Его общепринятым словом Ен — Бог, намеренно использует в стихотворении апофатический богословский метод, предполагающий постижение Божественной сущности через отрицание определяемых качеств. Все, отрицаемое поэтом, в результате оказывается неприемлемым к образу Бога и находится в плоскости человеческой жизни. Остаются некоторые постоянные эпитеты, такие как бесконечность, свет,

красота, определяемые в богословии как имена Бога, а также образы бессмертия, абсолютного равнодушия, явленные через емкую метафору «непостижимого молчания».

В стройности логических построений, с помощью которых дается определение, угадываются, с одной стороны, богословская искушенность автора, а с другой — достойное классициста стремление к рационалистической четкости описания явления. Это совпадение не случайно: именно в эстетике классицизма с наибольшей полнотой выражена, по сути, богословская концепция о том, что мир разумен и рационально устроен постольку, поскольку он сотворен Богом. Отсюда такие культовые понятия классицизма, как «гармония», «порядок», «покой», совершенно отличные от культа движения романтиков и культа жизненности реалистов. Как видим, дефиниция Бога, развернутая коми поэтом в стихотворении «Вот каким его знаю я», вполне учитывает содержательные нормативы классицистского идеала. Их материализация в слове, в форме происходит тоже согласно традиции классицистского искусства, то есть в строгом соблюдении законов жанровой поэтики.

В заключение необходимо оговорить, что рассмотрение одного стихотворения в аспекте следования жанровым канонам философского стихотворения еще не говорит о том, что классицизм — ведущий метод куратовского творчества. Скорее, мы ставим проблему, в том числе и о классицистских свойствах его поэзии. Не исключено, что непредвзятое филологическое изучение произведений Куратова позволит выявить его экспериментирование в области и других методов, благо, что мотивы для литературных экспериментов поэт черпал в русской и зарубежной литературах, к тому времени уже прошедших путь от классицизма к реализму.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Спивак Р.С.* Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С. 18.

² *Федорова А.Н.* И.А.Куратов: Очерк жизни и творчества. Сыктывкар, 1975. С. 41 (183).

³ *Ванеев А.Е.* В поисках истины. Сыктывкар, 1989. С. 117.

⁴ *Бартенс Р.* Иван Куратовлөн Енмӧс серпасалӧм // Арт. 1998. № 2. С. 120.

⁵ *Копейкин К.В.* Пространство и время как взаимодействующие субстанции // О первоначалах мира в науке и теологии. СПб., 1993. С. 72.

⁶ *Гаспаров Б.М.* Ламарк, Шеллинг, Марр // Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 203.

⁷ *Спивак Р.С.* Указ. соч. С. 17.

Н.Н.Золототрубова

Концепция курса методики преподавания литературы и его роль в подготовке студента к профессиональной деятельности

Ситуация с подготовкой студентов на филологическом факультете к дальнейшей практической деятельности сегодня осложняется несколькими факторами, как нам кажется, общими для вузов страны в целом:

1) экономическая незаинтересованность будущего выпускника вуза в сфере применения своих интеллектуальных сил;

2) профильное образование, введенное в средних школах, когда, во-первых, выбор будущей профессии осуществляют родители, ориентирующиеся на приоритетные в данный момент специальности (экономика, юриспруденция и др.); во-вторых, ранние сроки специализации (детям 14—15 лет) идут вразрез со стремлениями и интересами школьника-выпускника — свободу выбора будущей профессии ограничивает недостаточное знание непрофильного предмета, чтобы сменить заданность профиля (из классов с гуманитарной направленностью невозможно без дополнительной работы поступить, к примеру, на математический факультет). Такая ситуация заставляет выпускника следовать предопределенности родительского выбора;

3) слабая ориентированность студента на профессию, в частности, на профессию учителя русского языка и литературы.

Таким образом, студент-филолог чаще всего не ставит перед собой цели в дальнейшем следовать приобретаемой специализации, а диплом о высшем гуманитарном образовании рассматривает как аттестат зрелости, после получения которого он только начинает задумываться о сфере приложения своих сил. Вот почему, на наш взгляд, так много зависит в профессиональном становлении от результатов проведения в вузе педпрактики.

Поскольку приложение сил студентов будет направлено на учащихся школ, то важной оказывается предподготовка, которая создает теоретическую базу, чтобы предупредить возможные ошибки, которые особенно трудно преодолеть, работая с «живым материалом».

Подготовка студентов к практической деятельности и выработка профессиональных навыков начинается на филологическом факультете с 3-го курса. В учебном плане есть спецкурс История и методология, цель которого — ввести в историю вопроса об организации преподавательской деятельности и раскрыть поступательное развитие методики преподавания литературы, начиная с М.В.Ломоносова, А.Н.Радищева, В.Г.Белинского и др., показать, как выдающиеся деятели науки и культуры, каждый в свое время, приходили к мысли о значимости литературного образования.

Важной для становления учителя-словесника является мысль о том, что методика преподавания литературы — это наука всегда обновляющаяся, черпающая свои силы в понимании задач завтрашнего дня: утверждать лучшее в человеке, направить его на осуществление индивидуальных задач жизни в общем русле общественного знания.

С 3-го курса начинается также чтение Методики преподавания литературы. Традиционно в сознании студента этот курс связывается с рутинной школьной работой. Нам представляется, что это предмет более емкий, чем школьная практика.

Методика как наука включает в себя ключевые позиции современного общественного развития: что изучать в школе, зачем изучать и как изучать. Приоритетными для филолога-профессионала оказываются первые два. На первый вопрос обычно отвечают общественная ситуация в стране и формально заданный Программой школьного курса стандарт. Но сегодня Программа существует в нескольких вариантах, различающихся между собой в объеме, тематике и проблематике изучаемых произведений. Иными словами, в наше время нет идеологической доминанты литературного образования. Отбор материала, концепции изучения и трактовки художественных произведений напрямую зависят от личности учителя.

Мы предлагаем сохранить лучшее из опыта дореволюционной и советской методик, ставя в качестве цели — раскрыть содержание диалога культур, показывая, как художественный текст, проходя испытание временем, не теряет своей актуальности. Сверхзадача проводимых практических занятий — удивить студента глубиной нового знания, хранимого в хорошо знакомом со школы, но теперь по-новому воспринимаемом тексте. «Игра в школу» оказывается действенным приемом и решает ряд образовательных задач: приучает студента к навыкам выразительного чтения и пристальному вчитыванию в текст, к работе над словом. Практическое занятие строится как урок, где группа-класс втягивается в обсуждение проблемы предлагаемого урока.

Глубина художественного произведения, открываемая в максимально приближенной к уроку ситуации, поражает студента новизной видения текста, учит соотносить классику с проблемами сегодняшнего дня; видеть, в чем состоит смысл чтения и др. Благодаря найденной форме работы методика преподавания литературы может войти в число предметов, увлекательных и интересных. И тем достигается вторая цель — помочь студенту в выборе будущей профессии, стать старателем на прииске духовных богатств. Здесь же ответ и на второй вопрос, зачем изучать литературу.

Завершает теоретическую подготовку студента к педпрактике спецкурс Философия и методология. Задача его — дать философское обоснование Методике преподавания литературы и завершить, собственно, до-практическое изучение профессиональных навыков. Философия и методология раскрывают высший смысл образования, суть которого — в нравственном постижении основ бытия, в утверждении принципа личностного развития, то есть принципа «быть самим собой». Но это значит осуществить свое «я» в тех временных и общественных рамках, которые определила современная жизнь, реализовать себя в социальной, профессиональной, личной и прочих сферах с наименьшими для личности потерями.

Модель личностного становления важна для студента-филолога по двум причинам. Вся профессиональная деятельность учителя словесности направлена на формирование личностного «я» в учащемся, тем более, что именно уроки литературы в школе в первую очередь способствуют раскрытию духовных сил учеников. Но чтобы воспитать в ученике личностное начало, раскрыть полноту его человеческой индивидуальности, необходимо самому учителю освободиться от бремени «внешнего человека», осознать идею собственной личности и исполнить возложенный на себя долг жизни. Курс Философии и методологии закрепляет полученные ранее сведения по Методике преподавания литературы, придавая этому предмету идейную базу и завершенность.

На наш взгляд, концепция курсов, составляющих единое целое предмета «Методика преподавания литературы», может быть действенной на современном этапе подготовки учителя-словесника.

Опыт воспитательного аспекта обучения при анализе стихотворения С.Гандлевского «Устроиться на автобазу...»

Формулирование воспитательной цели урока литературы вызывает наибольшее затруднение у будущих учителей-словесников. Особенно проблематично определение воспитательного потенциала урока, посвященного изучению современной поэзии. Наше обращение к концептуалистскому лирическому тексту обусловлено стремлением познакомить обучающихся (как студентам, так и школьников) с литературным направлением, рельефно характеризующим мироотношение художника в определенную историческую эпоху.

Предлагаем опыт анализа стихотворения С.Гандлевского «Устроиться на автобазу...» на занятиях со студентами филологического факультета, института иностранных языков и литературы УдГУ, с учащимися ижевских школ и лицеев при изучении темы «Эстетические программы и художественная практика концептуализма» (в курсе изучения русских поэтических направлений XX века).

Конечная воспитательная цель наших занятий — формирование филологической культуры чтения посредством выявления этических смыслов в ходе эстетического анализа художественного текста. Частная воспитательная цель анализа конкретного текста — подвести обучающихся к пониманию ответственности человека за проживание своей жизни.

Преподаватель читает стихотворение.

Сергей ГАНДЛЕВСКИЙ

Устроиться на автобазу
И петь про черный пистолет.
К старухе матери ни разу
Не заглянуть за десять лет.
Проездом из Газлей на Юге
С канистры кислого вина
Одной подруге из Калуги
Заделать сдуру пацана.
В рыгаловке рагу по средам,
Горох с треской по четвергам.

Божиться другу за обедом
Впясть завгару по рогам.
Преодолеть попутный гребень
Тридцатилетия. Чем свет
Возить «налево» лес и щебень
И петь про черный пистолет.
А не обломится халтура —
Уснуть щекою на руле,
Спросонья вспоминая хмуро
Махаловку в Махачкале*.

Несмотря на уже имеющийся у обучающихся опыт знакомства с творчеством символистов, акмеистов, футуристов, имажинистов, экспрессионистов, заумников, обэриутов, данное стихотворение вызывает у них не только смех, но и озадаченность.

* Личное дело №: Лит.-худож. альманах / Сост. Л.Рубинштейн. М.: ВО «Союзтеатр», 1991. С. 25. Далее цит. по данному изд. с указанием страниц в скобках.

Выясняем значение непонятных слов: *рыгалька* — столовая, *завгар* — заведующий гаражом, *махаловка* — драка, Газли и Махачкала — названия южных населенных пунктов. Затем начинаем беседу традиционным вопросом: «О чем это стихотворение?» — и получаем ожидаемые ответы: «О жизни»; «О свободе». Далее представим наш диалог с обучающимися:

— О чьей жизни? Кто герой стихотворения? Какую можно дать ему характеристику?

Как правило, в начале разговора мы получаем только пересказ, связанный с освоением текста:

— Он — водитель (шофер, дальнбойщик), ездит по стране, поет «про черный пистолет».

Выясняется, что большинству обучающихся текст песни В.Высоцкого знаком, но общими усилиями вспоминается только припев: «Где твои семнадцать лет? / На Большом Каретном. / Где твои семнадцать бед? / На Большом Каретном. / Где твой черный пистолет? / На Большом Каретном. / Где тебя сегодня нет? / На Большом Каретном». Просим оценить музыкальные пристрастия героя.

— Ему нравится чувствовать себя мужественным (бесшабашным). — Он любит уголовную романтику. — Песня напоминает ему о юности.

— Что представляет собой жизнь героя? — Это дорога, путь.

— Тема пути, путешествия традиционна для литературы. Известны устойчивые выражения «путь-дорога», «дорога жизни». Путешествуя, встречаясь с людьми, человек расширяет опыт свой. Какой жизненный опыт есть у нашего героя?

— «К старухе матери ни разу не заглянуть за десять лет»; «...заделать сдуру пацана...»; «...вспоминая хмуро махаловку...». (Редко герой ассоциируется с шукшинским героем в «Калине красной», обычно тип героя не улавливается.) Вывод — негативный опыт.

— Какие этические ценности есть у героя? Есть ли у него дом, семья? Значимы ли для него родственные отношения, любовь к кому-либо?

— Нет, он какой-то странный: живет как будто проездом, для него все события одинаковые. — Он бездуховный, у него все какое-то материальное.

— Можно ли назвать его странником? (Вспоминаем «Очарованного странника» Лескова, горьковского Луку; поиск себя в Боге, Бога в себе.)

— Нет, странник чего-то ищет, а этот герой, похоже, и не подозревает о подобном пути.

— Каков возраст героя? — «Преодолев попутный гребень тридцатилетия», то есть немного за тридцать.

— Этот возраст называют возрастом Христа. Предполагается, что человек «за тридцать» должен уже определиться, состояться. Наш герой позволяет себе задержаться во времени, оставаться подростком, не взрослеть, не

брать на себя ответственность даже за свою жизнь. Такой герой уникален?

— Нет, таких много. — Почему? — Так жить проще...

— Что понимается героем под целью жизни? Деньги — популярная сегодня цель — он зарабатывает: «возить “налево” лес и щебень». Оказывается, этого недостаточно. Перемещение героя происходит по горизонтали, это только смена географических пунктов. Духовного роста нет, а в таком случае дорога жизни становится «дурной бесконечностью», которая, тем не менее, может в любой момент прерваться гибелью в бессмысленной «махаловке». Герой живет «спросонья», «сдуру», то есть не думая. Тоска по ушедшей юности свойственна человеку, не сумевшему состояться, воплотиться в зрелости. Какому историческому времени принадлежит герой?

— Время здесь какое-то застывшее, события происходят, но ничего не меняется, все как всегда: «в рыгаловке рагу по средам, горох с треской по четвергам». (Студенты определяют время как «советское», школьники не уточняют.)

— Какому времени принадлежит творчество В.Высоцкого? Когда оно было наиболее востребовано? В эпоху 1970—80-х годов. Это же период создания стихотворения С.Гандлевского — эпоха «застоя», бездуховности, опошления идеалов, опустошенности, цинизма. Автор в стихотворении равен своему герою?

(Этот вопрос оказывается сложным для всех категорий обучающихся, кроме специализирующихся по литературоведению студентов-филологов, которые различают автора и героя.)

— Можно ли назвать героя культурным человеком? — Нет, он грубо говорит: «рыгаловка», «махаловка», «впясть по рогам». — Способен ли он на творчество? — Маловероятно. — Способен ли он к рефлексии, переживанию по поводу пережитого? — Незаметно.

Обращаем внимание обучающихся на форму текста. Студенты и школьники самостоятельно отмечают инфинитивные синтаксические конструкции, но не вписывают это в рамки литературной традиции. Напоминаем: Шекспир — «Быть или не быть...»; Блок — «Грешить бесстыдно, беспробудно...»; Пастернак — «Февраль! Достать чернил и плакать...». Кто обладает культурной памятью — автор или герой? — Автор. (На данном этапе студенческая аудитория отмечает иронию или даже сарказм автора, то есть улавливает некую авторскую эмоцию.) — Как воспринимается автором мир: как хаос или космос? — Хаос. — Комфортно ли ему в этом мире? — Нет.

Подводя итог, повторяем вопрос: «О чем это стихотворение?»

— О времени, обезличивающем человека, лишаящем его потребности думать, задавать себе вопросы, искать на них ответы, допускающем возможность «скоротать жизнь» в бессмысленном, хаотичном движении.

— Соответствует ли этот текст положениям эстетических программ концептуалистов?

— Да, в статье «Разрешение от скорби» С.Гандлевский пишет: «Нашему времени нужно оправдание гармонией не меньше, а больше, чем многим другим временам, потому же, почему врач нужен не здоровым, а больным» (231). Л.Рубинштейн в статье «Что тут можно сказать...» говорит: «Концептуализм ... работает не столько с языком, сколько с сознанием. Вернее, со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и сознанием общекультурным. Отсюда это мерцающее ощущение своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте...» (233). Мы видим, что слово в концептуализме отражает мир, не преобразуя его. Автор помнит об «утраченной гармонии», напоминая о ней читателю, как в свое время это делал Н.А. Некрасов: «Ты сын больной большого века». Только С. Гандлевский убежден в том, что «художник не лечит, а лечится...» (231).

Таким образом, воспитательный аспект анализа концептуалистского лирического текста заключается в том, что обучающимся предоставляется возможность обнаруживать этический смысл художественной формы, осмыслить слово как адекват авторского понимания мира.

Р.И.Монзина

Развитие творческих способностей учащихся в процессе изучения произведения К.Г.Паустовского «Рождение рассказа» в 7-м классе

Произведение К.Г.Паустовского «Рождение рассказа», включенное в школьную программу*, открывает учителю большие возможности для развития творческих способностей учащихся. Это произведение своеобразно по своей жанровой специфике и сложности содержания. В нем автор приоткрывает «тайну» творчества, показывая психологическое состояние писателя Муравьева в момент его творческих мук.

Рассказ отличается композиционной стройностью: он открывается картиной подмосковного зимнего дня и заканчивается описанием «уходящего поезда в снег», что придает произведению завершенность и целостность. В картинах природы звучит нежное отношение автора, любовь к русской земле. Пейзаж эмоционально насыщен, и поэтому не только герой испытывает восторг от «общения» с природой, но его состояние передается и читателю.

* Литература: Программа для общеобраз. учрежд. 5—11 кл. / Под ред. Т.Ф.Курдюмовой. М., 2004.

Как показывает опыт изучения рассказа в школе, он достаточно сложен для восприятия семиклассниками. Им трудно понять душевное состояние писателя в момент творческого поиска, осознать и радость творчества, роль пейзажа в раскрытии характера героя и в построении рассказа. В этом возрасте они воспринимают искусство наивно-реалистически. У них существует представление о писательском труде как легком занятии. Надо иметь в виду, что с некоторыми произведениями Паустовского («Кот-ворюга», «Теплый хлеб» и др.) школьники уже знакомы, и перед учителем стоит непростая задача: не только расширить, но и углубить их представление о писателе, помочь «войти» в его творческую мастерскую, развеять впечатление о легкости писательского труда; помочь понять психологическое состояние героя — писателя Муравьева и его переживания, подчеркнуть особенности творческой манеры Паустовского в создании картин природы; вызвать у школьников интерес к собственному творчеству; формировать у них чутье к слову, бережное отношение к природе.

С учетом родовой специфики произведения, возрастных особенностей учащихся, поставленных задач нами разработана следующая система уроков:

1) «Рано или поздно буду писать...» (К.Г.Паустовский о творческом труде писателя);

2) «Душа стесняется лирическим волнением...» (Писатель Муравьев в момент творческого поиска);

3) роль пейзажа в произведении К.Г.Паустовского «Рождение рассказа»;

4) «Почти про каждое растение можно рассказать такие удивительные вещи...» (обучение учащихся сочинению на основе их личных наблюдений над природой).

Следует добавить, что в ходе изучения рассказа мы уже включали разные виды письменных работ, способствующих развитию их творческих возможностей и готовящих их к сочинению на этом заключительном уроке. Считаем, что сама тема урока, сформулированная строчками из рассказа Паустовского «Заботливый цветок», позволяет учителю заинтересовать учащихся, создает интригу творчества.

Урок обучающего сочинения открывает каждому ученику возможность проявить свои творческие потенции, попробовать самому написать рассказ, используя усвоенные им на предыдущих уроках и личные впечатления из мира растений. Подготовкой к данному уроку послужило задание: выбрать цветок или растение, о котором бы вам захотелось рассказать. Задача: обострить интерес к окружающей природе, развить умение видеть необыкновенное в самых обыкновенных вещах и выражать увиденное и пережитое словами; воспитывать у них чутье к слову, бережное отношение к русской природе. Кроме того, предлагается прочитать о выбранном растении в энциклопедии или в каких-либо книгах (научных или художественных). Такое задание ставит школьника в ситуацию поиска, заставляет размышлять и готовиться к предстоящему уроку.

Эпиграфом к уроку мы взяли слова К.Г.Паустовского:

Нельзя писать книги и не знать, какие травы растут на лесных полянах и на болотах, где восходит Сириус, чем отличаются листья березы от листьев осин, улетают ли на зиму синицы, когда цветет рожь и какие ветры приносят дожди или засуху, пасмурность или ясное небо.

Нельзя писать книги и не знать, что такое предрассветный ветер или глухая ночь под открытым небом в октябре. Писательство несовместимо с изнеженностью, с комнатной скукой, с пренебрежением к природе. У писателя должны быть руки, не только покрытые мозолями от пера, но и потрескавшиеся от речной воды...

Эпиграф должен быть не только записан на доске и прочитан учителем, но и осмыслен учащимися:

— Как вы думаете, почему художник должен знать, какие травы растут на лесных полянах и болотах? Какие ветры приносят дожди или засуху?

— Как вы понимаете слова: «Писательство несовместимо с изнеженностью, с комнатной скукой, с пренебрежением к природе»? Почему писатель, по словам К.Г. Паустовского, не должен быть изнеженным?

— Что такое писательский труд? Что такое творчество? Что значит творить?

Включаясь в беседу, учащиеся начинают глубже осознавать сложность писательского труда, требующего от человека огромных знаний, больших усилий, жизненного опыта, особого чутья слова, таланта.

В качестве литературного образца на уроке был прочитан отрывок из рассказа К.Г.Паустовского «Заботливый цветок» (история о кипрее). Необходимо обеспечить учащихся текстами, чтобы они могли принять участие в беседе:

— Как описывает К.Г.Паустовский кипрей? Обратите внимание на точность и выразительность эпитетов.

Учащиеся говорят о том, что Паустовский подбирает точные слова для описания этого удивительного растения: «высокое», «с красными цветами», причем подчеркивает, что цветы собраны в «большие стоячие кисти...».

— Как и почему этот необычный цветок так называют в народе?

Этот цветок в народе издавна прозвали Иван-чаем, потому что листья его заваривают вместо чая.

— Где растет кипрей и чем он полезен?

Кипрей, как пишет Паустовский, растет на «лесных пожарищах и порубках». Люди безжалостно его вырывали, думая, что он заглушает побеги сосен. Но только самые наблюдательные из них заметили, что сосенки в тех местах, где уничтожен кипрей, погибают и не могут бороться с морозом.

Ученые определили, что кипрей — очень теплый цветок, выделяющий из себя теплоту. И потому вокруг кипрея стоит теплый воздух. «Когда ударит осенний мороз и иней посеребрит траву, то вокруг кипрея инея нет».

— Почему К.Г.Паустовский называет рассказ не «Теплый цветок», а «Заботливый цветок»?

Писатель так называет рассказ, потому что кипрей своим теплом согревает другие деревья, особенно молодые сосенки, растущие возле него, заботится о них. Не случайно автор говорит о нем как о живом человеке, называет его сторожем, защитником, нянькой.

— Чем удивила нас история о кипрее, рассказанная Паустовским? С каким чувством автор описывает цветок?

Паустовский тепло и нежно пишет о простеньком цветке, восхищается его стойкостью и выносливостью. Он с восторгом говорит: «Самоотверженный цветок!». История о кипрее поразила нас чутким отношением автора к природе, его умением в самом обыкновенном увидеть удивительное и прекрасное; пристальным вниманием ко всему живому вокруг него. Он любит каждую травинку, каждый цветок, знает о них многое, относится к природе, как к живому человеку. Вот почему считает, что у нас нет лучших друзей, чем растения, что природу надо любить и беречь. Для него жизнь даже «простенького и скромного цветка интереснее самых волшебных сказок». Паустовский учит нас любить и беречь свой край и свою родину.

Чтение образца и его анализ вызвали у школьников интерес, эмоционально настроили их, и у них появилось желание самим рассказать о знакомом растении или цветке. Учащимся было предложено самостоятельно сформулировать тему сочинения. Можно дать и примерные темы: «Его называли лютиком...», «Загадочный цветок», «Лечебное растение» и др.

Литературный образец явился одним из способов обучения учащихся сочинению и развития их творческих способностей. Еще М.А.Рыбникова в своей практике широко использовала литературный образец как своеобразный «раздражитель», вызывающий определенную эмоциональную реакцию и служащий для учащихся стимулом к написанию сочинения. Она писала: «Наше дело — найти тот раздражитель, который дает нужную реакцию, реакцию эмоциональную и органическую, всегда богатую и сложную в своей поэтической природе. Таким “раздражителем”, образцом, стимулом должно быть от времени до времени и литературное произведение»*. Литературный образец она рассматривала как один из способов воспитания и развития личности школьника: «Максимально приближая к ученику полезные для него жизненные впечатления, раскрывая перед ним смысл и красоту литературных произведений, учитель воспитывает в ученике наблюдательность, зоркость, вкус, логику — и все это находит свое отражение в устном и письменном слове, в сочинениях разного типа, показывающих учителю и трудности роста и чудесные возможности развития молодого сознания»**. М.А.Рыбникова предупреждала учителя и о том, что литературный образец «нужно только давать умело, небольшими порциями и вовремя: будет польза, а не вред».

* Рыбникова М.А. Очерки по методике литературного чтения. М., 1963. С. 272.

** Там же. С. 294.

К сожалению, следует заметить, что сегодня в школьной практике довольно редко используется литературный образец как прием обучения учащихся различным видам письменных работ. А между тем программный материал по литературе открывает учителю-словеснику огромные возможности использования литературного образца в целях развития личности школьника и его речевой культуры. Считаем необходимым, опираясь на опыт, включить литературный образец как одно из звеньев в общую систему обучения учащихся сочинению разных типов и жанров.

Л.М.Рябец

Формирование навыков учебно-художественной деятельности на уроках литературы

Чтение — это сотворчество понимающих.
М.М.Бахтин

Любого учителя-словесника не может не беспокоить тот факт, что *книг* на прилавках магазинов и в домашних библиотеках *становится все больше, а настоящих читателей — все меньше.*

Когда маленькие дети слушают чтение книги как сценарий игры, во все верят (в том числе, и в заданный автором ход событий, и в реальное существование «плохих» и «хороших» персонажей), — это нормально. Восприятие литературы дошкольником — художественно-игровое и доставляет ребенку такое же удовольствие, как ролевая игра. Какой путь пройдет ребенок как читатель, как сложится его читательская биография, во многом зависит от учителя литературы.

Руководство литературно-художественным развитием детей предполагает знание и адекватную оценку того, что именно воспринимает в художественном тексте маленький читатель. О таком развитии детей пишут в своих работах Г.Н.Кудина, З.Н.Новлянская, В.А.Левин. Диагностика читательской деятельности (по методике, предложенной Г.Н.Кудиной*), проведенная нами в 5 классе в начале учебного года, выявила, что для учащихся характерно:

— восприятие любого текста как фрагмента реальной жизни, влекущее за собой безапелляционное отторжение «грустных» произведений;

* Кудина Г.Н. Диагностика читательской деятельности школьников. М.: Изд-во Психологического ин-та РАО, 1996. (Технология образования).

— выборочная идентификация только с одним из героев, желательно ровесником;

— неадекватное вычитывание художественного текста, неправомерность выводов и несоответствие их авторскому замыслу.

Эти и другие выводы с необходимостью поставили перед преподавателем проблему воспитания зрелых читателей через изменение предметного содержания воспринимаемого текста, через перестройку читательских ориентаций с событийного восприятия на сюжетное, включающее в себя еще и понимание («видение в тексте») автора.

Первый этап становления у детей учебно-художественной деятельности включал в себя:

— работу подростков в позициях читателя, критика, автора («выращивание авторства», базирующееся на воссоздании ими авторской точки зрения в процессе чтения и в позиционном вычитывании текста);

— создание индивидуальных творческих работ («нахождение автора в себе»), обязательно сопровождаемое их коллективным анализом и правкой. Например:

Характеры рассказчиков в стихотворениях М.Ю.Лермонтова и Н.А.Некрасова

Мне кажется, что к некоторым героям (типа Ванюши) рассказчик (в «Крестьянских детях») относится с умилением, ведь они такие маленькие, а такие самостоятельные. А к другим — с уважением и все по той же причине, что они самостоятельные. А раз ему не чуждо чувство умиления, значит, он человек добрый. Также ему жалко Власа — маленького труженика.

Теперь про бывалого солдата из произведения М.Ю.Лермонтова. Это человек храбрый и мужественный. Ведь он мог умереть за Россию. Еще ему жалко товарищей, погибших под Бородином. Значит, рассказчик из «Крестьянских детей» — добрый и жалостливый, а из «Бородино» — храбрый и мужественный*.

— самостоятельную исследовательскую работу по составлению «словаря греко-римской мифологии»;

— акцентное вычитывание эпических и лирических произведений («нахождение автора в произведении»).

А также:

— синхронизацию тем, изучаемых на уроках истории и литературы, например, по теме «Древний Египет»:

№ урока	Уроки истории	Уроки литературы Изучаемые тексты**
--------------------	----------------------	--

1	Египет — дар Нила	<i>Восхваление Нила О природе Египта и разливах Нила</i>
2	Хозяйственная деятельность египтян	<i>Прославление писцов. Поучение Хети, сына Дуафа, своему сыну Пепи</i>

* В статье использованы творческие работы пятиклассника Стаса Р.

** Программа Г.Н.Кудиной и З.Н.Новлянской «Литература как предмет эстетического цикла. 1—9 классы» (М.: Интор, 1998).

3—4	Жизнь и быт разных слоев общества	<i>Гимн Осирису. Воскресение Осириса</i>
5	Религия древних египтян	<i>Сотворение мира. Борьба Ра со змеем подземного царства — драконом Апопом</i>
6	Искусство, наука, образование	<i>Книга мертвых. Сказка потерпевшего кораблекрушение</i>

— использование знаний, полученных на одном уроке в качестве *цели*, на другом — в качестве средства. Например, размером гексаметра, освоенным на уроках литературы, были написаны рефлексивные сочинения о курсе истории в конце учебного года:

Клио, богиня истории, муза одна из девяти
Муз, осеняющих песни и танцы, науки, искусства,
Ты помоги мне воспеть твой предмет достославный, известный,
Самый известный великому роду людскому, поскольку
Мы на уроке всегда обсуждаем проблемы, гипотез
Море и версий, и мыслей, и доводов всяких, учебник
В помощь нам, в группах работа. Недавно
На должности нас всех так разделили:
Стратег, оформитель, докладчик и критик.
Часто смешно нам бывает, когда, например, наш Данила
Взялся рассказывать миф о Персее, Медузе-Горгоне.
В общем, уроки истории очень люблю я...

— выполнение общих домашних заданий по истории и литературе, оценивание их с учетом специфики каждого учебного предмета, например:

Оправдательная речь умершего египтянина

О, великий Осирис, прости меня за грехи мои, ибо грешен я, как и каждый человек, живущий на земле. Взвесь мое сердце, возможно, те грехи, которые в нем, весят легче пера, возложенного на другой чаше весов, ибо коротки были годы жизни моей на земле.

Осирис, благородный Осирис, я ведь чтил богов, я приносил вам жертвы, я трудился на берегах священного Нила; позволь же мне трудиться теперь на полях Иалу. Я чтил солнечного бога Ра во всех его видах, я не делал дурного священному скарабею, я не рвал священного лотоса. Я не обижал священных животных. Я чтил фараона, ибо знал я, что он — твой потомок, потомок славного Осириса. Я трудился на благо его — возводил пирамиду для великого фараона, чтобы сохранить его Ка, но явился на суд твой раньше него. Вот придет он на суд твой и, может, подтвердит мои слова.

— использование моделирования как способа изучения теоретических понятий, работа со схемами;

— разграничение в сознании учащихся «печальных» произведений и печальных фактов реальной жизни.

Повторная диагностика читательской деятельности в конце учебного года выявила рост показателей литературного развития учащихся по всем замеренным параметрам, что свидетельствует о начале становления учебно-художественной деятельности школьников данного класса.

В дальнейшем, одновременно с формированием специфического отношения к литературным произведениям как предметам искусства, учащиеся овладевали литературоведческими понятиями, терминами, чтобы оперировать ими при анализе художественных текстов.

Н.С.Емельянова

Новые подходы в образовании: технология метода проектов

В середине XX века в педагогическую науку было введено такое понятие, как «технология обучения». Оно употреблялось в случаях применения в учебном процессе технических средств обучения.

В сегодняшнем информационном обществе переход от знаниевой педагогики к компетентностной означает, что вопрос «как учить» становится столь важным, как и «чему учить». Отбор методов обучения осуществляется в соответствии с целями и содержанием учебной дисциплины, логикой ее изложения в программе. Кроме того, выбор методов определяется количеством учебных часов, уровнем оснащенности учебного процесса, индивидуальными возможностями преподавателя и восприимчивостью обучающихся.

Широко распространенные в практике действительно активные методы — анализ ситуации, деловые игры — формируют лишь частный способ ориентировки и, следовательно, недостаточно обобщенные способы деятельности. Чтобы реализовать цель формирования обобщенных способов деятельности, необходимо предусмотреть использование других методов, имея в виду, что все активные методы, особенно те, которые предполагают рефлексию, требуют гораздо больше времени, чем лекционные, но зато повышают уровень осмысленности и прочности знаний. В условиях нового социального заказа на принципиально иной тип специалиста — технологии обучения приобретают все большую ориентированность на развитие личности, ее способности к творчеству и саморазвитию.

Технологии, направленные на личностно развивающее обучение, предполагают не только накопление знаний, умений, но и непрерывное формирование механизма самоорганизации и самореализации будущего работника. Подобные технологии создают такую обучающую среду, при которой обучаемому не навязывается нормативное построение его деятельности, а в достаточно свободных условиях предоставляется возможность самому определять траекторию индивидуального развития.

Проблема в том, чтобы изменить веками складывавшийся характер деятельности студента и преподавателя в процессе обучения.

Переход от знаниевой педагогики (знания — умения — навыки) к компетентностной, целью которой является формирование ключевых компетенций (одна из них — коммуникативная), объясняет необходимость овладения интерактивными методами и приемами обучения. Студента в учебном процессе следует рассматривать не только как объект, но и как субъект, учитывая пси-

хологию подростков, для которых мнение сверстников имеет большее значение, чем мнение взрослых, а также их индивидуальные возможности и потребности.

Необходимым условием формирования компетенций является личный опыт в решении проблемы, так как компетенции выражаются через умения. Для студентов в процессе обучения главное — это умение учиться, но чрезвычайно важным следует считать и социальные компетенции: умение участвовать в принятии решений, брать на себя ответственность за последствия принятых решений, выполнять контракты; а также коммуникативные — пользование языками общения (родным, иностранным, информационным). Использование только традиционных методов (лекция, семинарское занятие, консультация, беседа, рассказ и т. п.) не может полностью обеспечить формирование компетенций.

Одним из путей достижения этой цели может быть метод проектов. С педагогической точки зрения, проектирование — это творческая учебная деятельность, которая обладает следующими признаками:

- проблемная — по форме предъявления учебного материала;
- практическая — по способу его применения;
- интеллектуально нагруженная по содержанию;
- самостоятельная по характеру добывания знаний;
- протекающая в условиях постоянного конкурса мнений, предложений.

Проектирование делает возможным новый тип обучения, которое в отличие от традиционного (репродуктивного) следует целям опережающего развития самостоятельности и автономности.

Однако на практике проектная методика при изучении общественных дисциплин применяется крайне редко. Как показали наши исследования, это объясняется тем, что студенты не всегда готовы обсуждать тему урока на должном уровне: не хватает знаний, умений, навыков; не умеют подать собранный материал; не могут найти информацию.

Поэтому ознакомление студентов с методом проектов было начато нами следующим образом:

1. **Работа над темой** (это активизация материала в виде «мозгового штурма» — какую ассоциацию вызывает определение или понятие).

2. **Обсуждение темы будущего проекта:** разработка плана, обсуждение студентами его альтернатив, выбор оптимального варианта, то есть создание на уроке проблемной ситуации).

3. **Формирование творческих групп,** деление на которые осуществлялось по следующим критериям: уровень обученности студентов, коммуникабельность, инициативность, работоспособность, интересы. В учебной группе было образовано несколько творческих групп, работающих по одной теме, но с разными учебными заданиями (распределение заданий между членами группы: одному из студентов поручают нарисовать плакат, другому собрать мате-

риал о возникновении определения понятия, следующему найти материал о выдающейся личности и др.).

4. Привлечение дополнительной информации (студенты могут использовать не только текст учебника, но и документы — кодексы, законы; периодику, энциклопедии и др.).

5. Оформление проекта (рисунки, плакаты, схемы, таблицы) —самостоятельно дома или с помощью преподавателя в классе. Главное для учителя — не подавлять инициативу, с уважением относиться к любой идее и предложению; помогать, но не диктовать и не навязывать свою точку зрения.

6. Презентация проекта. Этот этап работы готовить как праздник для студентов. Одновременно это ответственный этап, потому что весь отобранный, творчески оформленный материал надо так ярко и эмоционально преподнести, чтобы для других творческих групп проект был сюрпризом.

7. Подведение итогов работы. Очень важно дать возможность студентам выразить свое мнение, обменяться впечатлениями. Каждый проект заслуживает похвалы: в него вложен труд и творчество. На наш взгляд, не следует заострять внимание на ошибках, потому что основное внимание студентов направлено на содержательную сторону высказывания. Ошибки можно незаметно записать на карточках и систематизировать, а на следующих уроках отработать в различных видах заданий.

Наиболее важным в создании проекта является ознакомление студентов с проектированием. Эта работа может занимать одно занятие (пару), один учебный вопрос на уроке, или же ей отводится время на опережающее домашнее задание поискового характера.

В нашей практике при обучении общественным дисциплинам мы чаще всего используем такие виды проектов, как информационные, игровые, исследовательские, творческие. Темы их подбираются как значимые, интересные для студентов и должны усложняться по мере их обученности.

Так, при изучении курса обществознания по теме «Государство: возникновение, признаки, теории происхождения» студентам было предложено сделать краткосрочный информационный проект — «обоснование» теорий происхождения государства. Студенты разделились на группы, использовали информационные карточки (заранее подготовленные преподавателем). Защита проекта заключается в предъявлении группой разработанного обоснования различных теорий происхождения государства.

При изучении Истории родного края по теме «Архитектурные памятники столицы Удмуртии» студенты выполняли творческий проект, используя в своей работе компьютерные технологии. Проект завершился презентацией (об исторических местах города Ижевска).

Игровой проект был создан при изучении курса Истории (обобщающий урок) по теме «Великая Отечественная война 1941—1945 гг.». Учебная группа

разделилась на подгруппы, во главе с капитаном, а в центре — экспертная комиссия, перечитывающая ответы о событиях, связанных с Великой Отечественной войной. В конце урока разыгрывалась «сценка»: подписание капитуляции между Германией и Россией. Экспертная комиссия (из числа студентов) самостоятельно оценивала результаты проекта каждой подгруппы.

Применение на уроках общественных дисциплин метода проектов позволяет нам подытожить, что такая методика повышает у студентов интерес к изучению общественных дисциплин, что выражается:

- 1) в повышении их познавательной и творческой активности;
- 2) в эмоциональной включенности их в совместное решение учебных целей и задач урока;
- 3) в повышении мотивации;
- 4) в снижении тревожности у «слабых» студентов и в результате — в успешном продвижении их при изучении нового материала.

Наш опыт показывает, что эффективность применения проектной методики на уроках общественных дисциплин повышается, если учитывать следующие условия:

- 1) сочетание проектирования с традиционным (репродуктивным) методом обучения, потому что метод проектов — это нестандартный урок, студенты быстро привыкают к необычным способам работы, теряют к ним интерес, и успеваемость заметно понижается;
- 2) включение метода проекта как небольшого фрагмента урока, например, при проверке домашнего задания, при разборе отдельного учебного вопроса; при закреплении изучаемой темы;
- 3) изменение состава творческих групп в зависимости от темы проекта и интересов студентов, чтобы каждый студент мог выступать в различных ролях: лидера, наблюдателя, подчиненного;
- 4) состав участников творческих групп должен состоять из трех-четырех человек, чтобы легче проследить и оценить работу каждого.

Таким образом, проектная методика при изучении общественных дисциплин создает максимально благоприятные условия для раскрытия и проявления у студентов творческого потенциала, развивая воображение, фантазию и мышление, а главное — способствуя повышению познавательного интереса.

Т.В.Зверева

«Записки сумасшедшего» Н.В.Гоголя
в постановке Государственного театра кукол (Ижевск)

Непереводимость Гоголя на язык пластической образности — факт широко известный. Еще Василий Розанов, размышлявший на тему, «отчего не удался памятник Гоголю», заметил: «Ничего нет легче, как прочитать лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове все выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть форма, и повинуется она всем законам осязаемого и осязаемого». Эта же мысль была впоследствии сформулирована и Ю.Тыняновым: «...самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись». «Гоголевские типы», воплощенные и навязываемые при чтении — пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов, жестов, действий не обведена у Гоголя плотной массой».

Язык сценической образности, конечно же, отличается от языка живописи и скульптуры. Тем не менее, мы и тут сталкиваемся с тем же законом непереводимости гоголевских текстов. Постановка моноспектакля по «Запискам сумасшедшего» в Государственном театре кукол — шаг очень смелый, я бы даже сказала, отчаянный. Эпатажная, раздражающая игра актера, предложенная в первой половине спектакля, — яркое подтверждение размышлениям В.Розанова и Ю.Тынянова. Безобразное кривляние «маленького человека», задыхающегося в пространстве собственных мыслей, откровенный эротический подтекст, — все это создает в зрительном зале чрезвычайно душливую атмосферу и делает присутствие зрителя почти непереносимым. Хочется отказаться от лицемерия пошлости и покинуть зрительный зал.

Однако постепенно сквозь фарсовый сюжет начинают проступать иные — драматические — черты. Поведение актера становится все более и более «узнаваемым», и зритель видит в зеркале сцены свое собственное отражение. Не случайно в спектакле задействован принцип «мены» зрительного зала и сценического пространства: актер садится в зрительское кресло и начинает аплодировать происходящему на сцене. Осуществленная режиссером (Ф.Шевя-

кин) трансформация актера в зрителя предполагает и возможность обратного превращения — зрителя в героя. Иными словами, речь здесь идет не столько о драме «маленького человека», сколько о драме всего человечества.

«Записки сумасшедшего» — произведение очень трудное для театра. Дело не только в теме сумасшествия, всегда мучительной для актера. Дело в том, что в данном тексте читатель имеет дело не с объективной реальностью, а с иероглифической данностью. Бунт Поприщина — прежде всего языковой бунт. Обреченный Судьбой на бесконечное переписывание букв, гоголевский герой пытается установить новый порядок письма (зеркальная графика, написание букв вверх ногами, разорванные и рассеченные слова...). Заключительные письма полностью расторгают всякое подобие темпоральной («2000 год») — а вместе с ней и иероглифической — упорядоченности. Истоки сумасшествия Поприщина — в поисках языка, адекватного Хаосу. Совершенно очевидно, что этот сюжет остался за пределами «драматургического» прочтения. (В скобках отметим, что одним из немногих, кому удался визуальный перевод гоголевского текста, является мультимпликатор Ю.Норнштейн, создавший гениальную версию «Шинели». В соответствии с режиссерской концепцией, мир гоголевской повести оказывается сотканным из мельчайших штрихов («букв»), которые и создают подлинное пространство сюжета. Мир норнштейновской «Шинели» словно рождается из «первоначальных стихий» — «буквы», «азбуки», «строки»...)

Ижевский режиссер предложил иную интерпретацию гоголевских «Записок». В спектакле прослеживаются истоки сумасшествия Поприщина — женщина и нищета, точнее, страх перед женщиной (выбор героем недостижимого идеала — Софи/Софии) и страх перед нищетой. Заметим, что эти страхи сопровождали в жизни и самого Гоголя. Вопросание Судьбы и попытка понять ее таинственный расклад оборачиваются для Поприщина бредовыми прозрениями, беспочвенной претензией на иное место и иную долю. Вопросание «маленького человека» так и остается без ответа, а иллюзорное обретение королевского престола лишь усугубляет ход трагедии, неизменно устремленной к концу.

Великолепная игра, оригинальная сценография, интересные режиссерские находки... Чего только стоит вырастающий в глубине сцены образ гигантской женщины как поглощающего темного (дьявольского) начала. Чрезвычайно эффектен и звуковой пласт спектакля — звучание женских голосов усиливает, с одной стороны, эротическую направленность сюжета, с другой — создает важную для Гоголя атмосферу мнимостей. Введенные в спектакль элементы интерактивности иногда мешают, тормозят развитие сюжета. Думается, что такой блестящий актер, как А.Мустаев, смог бы удержать внимание зрителя и без модных заигрываний с публикой. Единственный выигрышный в этом плане эпизод — эпизод с луной. Актер кидает в зрительный зал шар-луну, с которым какое-то время играют зрители. Разыгрывание космогонической мистерии входило в замысел Гоголя. В соответствии с авторским видением, герой пыта-

ется спасти луну, на которой обитают не только носы, но, как известно, и души (Платон). Тема враждебного рока, таким образом, скрещивается с темой светил, а зритель оказывается активным участником разворачивающегося мистериального действия.

Великолепен финал пьесы — выход в иное пространство ознаменован сменой декораций, выполненных в манере лубка, и потрясающим звучанием украинской песни. Вырываясь из земного пространства к небесной отчизне, герой «Записок сумасшедшего» уходит от нас безвозвратно: «Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтоб не видно было, ничего, ничего». Обретение «матушки небесной» и есть подлинная развязка спектакля, который завершается «молитвой»: «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! Посмотри, как мучат они его! Прижми ко груди своей бедного сиротку! Ему нет места на свете! Его гонят! — Матушка! Пожалей о своем больном дитятке!..».

Подлинная награда для театра — слезы зрителя. На этом спектакле они были...

Г.В. Мосалева

ОПЫТ ДУХОВНОГО ПРОЧТЕНИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Рецензия-обзор на:

Лебедев Ю.В. Духовные истоки русской классики. Поэзия XIX века:
Историко-литературные очерки. М., 2005. 251 с.

В одном из интервью Дмитрию Сергеевичу Лихачеву был задан вопрос о том, каким образом он учился искусству владения словом. Ответ, который дал авторитетнейший ученый-филолог и замечательный интеллигент XX столетия, поначалу мне показался чересчур простым. Дмитрий Сергеевич ответил, что искусству слова он часто обучался на чужом примере, выписывая понравившиеся ему высказывания. Ни намек на свой особый дар, на свое особое предназначение, никакого пафоса, ни одного слова про творчество — ничего, кроме признания в постоянстве ученичества и необходимости ремесленнического труда.

Взяв в руки недавнюю книгу Юрия Владимировича Лебедева — одного из самых известных отечественных филологов, серьезного исследователя русской классической литературы, автора учебников по русской литературе для общеобразовательной школы, соединившего в себе дар ученого и педагога, — неожиданно ловишь себя на мысли: хотелось бы писать так же. И если вам

посчастливилось открыть эту книгу, вы не сможете равнодушно просмотреть ее, она станет и вашим учителем, и вашим другом. К какой аудитории обращается Ю.В.Лебедев? По свидетельству издателей (не преминем назвать здесь и само издательство «Классик Стиль»), аннотирующих книгу, — она «...предназначена учителям-словесникам, а также может быть использована учащимися старших классов общеобразовательных учреждений и студентами учебных заведений среднего и высшего профессионального образования» (2). Повезло же школьникам со студентами! Кстати, многие известные филологи-преподаватели высшей школы в разговоре о книгах Ю.В.Лебедева признавались, что по его книгам они готовили свои лекционные курсы, беря их за основу. И все-таки такой скромный выбор аудитории — воля, возможно, и самого Юрия Владимировича Лебедева — тоже замечательного, как и Лихачев, интеллигента. Когда я оказалась в Щельково — музее-усадьбе А.Н.Островского и познакомилась там с его учениками — музееведами и краеведами, исследователями жизни и творчества великого драматурга, — мне стала понятна причина «необыкновенности» этой усадьбы. Не умаляя личных заслуг и усилий каждого из них, можно заметить, что «необыкновенность» этой усадьбы — в том духе преимущества, который ученики переняли от своего учителя — Юрия Владимировича Лебедева.

У книги Ю.В.Лебедева «Духовные истоки русской классики», мне кажется, будет завидная судьба. Ее аудитория, конечно же, самая широкая. Она одинаково нужна и школьникам, и студентам, и вузовским преподавателям, и кабинетным ученым.

Историко-литературные очерки Ю.В.Лебедева посвящены творческим судьбам поэтов XIX века, которых нередко в критике именуют поэтами-народниками, или крестьянскими поэтами, как, к примеру, писателей, пишущих о деревне, — писателями-деревенщиками. В подобных названиях скрывается, конечно же, некоторая пейоративность. В своей книге Ю.В.Лебедев является открывателем уникального поэтического мира (в плане целостности его научного восприятия), который долгое время находился на литературных задворках и советской критикой существенно маргинализировался. Естественно, что источниковедческая, информативная составляющая этой книги чрезвычайно высока, и она производит ощущение органичности и объективности.

При всей значимости каждого очерка, являющегося всякий раз очерком-открытием, особо следует остановиться на вступительной главе книги — «Духовные основы поэтики русской литературы». В ней Ю.В.Лебедев пытается утолить настоятельную потребность современной отечественной критики и теории в уяснении специфики русской литературы. Само название вступительной главы — «Духовные основы поэтики» — закрепляет важнейшую теоретическую категорию, необходимую при осмыслении русской классики. Повторим, первая глава книги Ю.В.Лебедева теоретична, в ней автор пытается устранить образовавшуюся с советских времен лауну, связанную с определени-

ем национального своеобразия русской литературы. Что принципиально важного утверждает здесь Ю.В.Лебедев?

Во-первых, автор говорит о признании во всем мире духовных идеалов русской классики и в то же время тенденциозном акценте академического литературоведения в советский период на «критическом пафосе русских писателей», закрепленном «в названии художественного метода... критический реализм» (3).

Во-вторых, Ю.В.Лебедев обозначает коренное различие между западной литературой, делающей установку на персонализм и гуманизм, и русской — обращаясь к постижению евангельского Идеала и наследующей святоотеческим заветам о стяжании мирного духа.

В-третьих, Ю.В.Лебедев говорит о теме «христианство и литература» как ведущей и признанной в последние годы, но отмечает тот факт, что чаще всего исследователи фиксируют свое внимание на внешних аспектах этой темы, а не на генетическом уровне ее воплощения. Связь писателя с религиозной святыней, как замечает Ю.В.Лебедев, «...проявляется не только в том, что он изображает в произведении, но и в том, как он видит мир. <...> ...эта связь не может не проявляться в особенностях поэтики русской классической литературы, национальный облик которой в значительной мере сформировался под мощным тысячелетним воздействием православно-христианских ценностей» (5).

Национальная специфика поэтики русской литературы, как показывает Ю.В.Лебедев на примерах из русской классики, проявляется через «дух языка» народа, «...на котором он говорит и в котором скрыта энергия многовековой исторической памяти» (6). «Своеобразие духа русского языка», по словам Ю.В.Лебедева, проявляется в его связи «с церковнославянским языком», в результате чего «русский язык органично принял в себя его высокую духовную первооснову», так что «православной, по сути, стала сама природа нашего языка — его высокая ценностная шкала, по отношению к которой выстраиваются в нем все другие слова и стоящие за ними понятия» (7). Ю.В.Лебедев говорит о неслучайности «мирового культурного признания России как страны великих писателей-реалистов» и о связи этого обстоятельства «с особенностями православно-христианского мирозерцания русского человека»: «Православная вера позволяет ему смотреть на жизнь бескорыстно и благоговейно. Она воспитывает в нем дар созерцания, являющийся основой эстетического восприятия. Православный человек воспринимает жизнь широко и полнокровно, так как он ничем узкопрагматическим и утилитарным в этом мире не связан. По той же причине созерцательный взгляд его целен: в нем красота неразлучна с добром, а добро — с правдой» (8).

Ю.В.Лебедев отмечает ощущение русскими писателями-классиками духовно-ценностной иерархии, которая «не людьми придумана, не художником изобретена» (9), а установлена «предвечно», вследствие чего «православным русским писателям XIX века была органически чужда западноевропейская те-

ория “самовыражения”, согласно которой художник является полнокровным и безраздельным творцом создаваемого им самим художественного мира» (9). В связи с этим, как отмечает Ю.В.Лебедев, русский писатель относился к своему таланту как к Божьему дару: «Пушкин видел в искусстве поэзии не “самовыражение”, а служение Богу, накладывавшее на поэта высочайшие нравственные обязательства. Перед лицом высшей правды ничто земное не могло заставить поэта отступить от нее» (10). Говоря о Гоголе, Ю.В.Лебедев отмечает «лирико-мистическую глубину» (11) его творчества, которую советские критики игнорировали и настойчиво закрепляли в общественном сознании представление о Гоголе-сатирике.

Ю.В.Лебедев указывает и еще на один момент, связанный с различием изображения героев в русской и западноевропейской литературах, ссылаясь на наблюдение А.Н.Островского: «отвращение от всего резко определившегося, личного» в русском народе и, напротив, обожествление человеческой личности в Западной Европе. Из «отрицания гордыни», как пишет Ю.В.Лебедев, проистекает и такая определяющая черта поэтики русской литературы, как «стыдливость художественной формы», свойственная почти всем нашим писателям-классикам и составляющая **родовую черту нашего художественного сознания**» (выделено мной. — *Г.М.*). Дух языка русской литературы, как показывает Ю.В.Лебедев, не вмещается в заданные западноевропейской эстетикой жанровые формы: «Для русской эстетики характерна незавершенность жанровых форм, даже принципиальная их незавершаемость. Так русский писатель обозначает потенциальные возможности жизни к движению, к переменам» (12). Ю.В.Лебедев отражает тяготение русской литературы, «выросшей из православной почвы», к идеалу, который в свое время поставил перед художником (в письме К.П.Брюллову) святитель Игнатий (Брянчанинов): «Картина... должна быть картиною из вечности. <...> Всякая красота, и видимая и невидимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления...» (15).

Книга Ю.В.Лебедева состоит из восьми очерков, семь из которых посвящены конкретной поэтической биографии и лишь один из очерков имеет обобщающий характер.

В каждой из глав Ю.В.Лебедев стремится воссоздать особенный строй личности «портретируемого» поэта. В этом смысле все главы равноценны и самоценны в плане представления каждого из поэтических миров. Ю.В.Лебедев органично соединяет «биографию» автора с его творчеством, а то, насколько удачно он это осуществляет, указывает на необходимость обращения литературоведа ко всей полноте источников, связанных с личностью художника слова.

Историко-литературные очерки Ю.В.Лебедева открываются главой-портретом, посвященным творчеству Ивана Ивановича Козлова. Вообще, трудно выделить среди очерков Ю.В.Лебедева более удачные или чем-то более при-

мечательные главы-портреты. В каждой главе, казалось бы, хорошо известный поэт предстает неожиданно, более полнокровно, в результате читатель практически заново открывает для себя то или иное поэтическое имя. Еще раз подчеркну, что цельность впечатления достигается единством выбранной Ю.В.Лебедевым линии исследования — через обращение к духовному вектору развития русской классики.

Отмечая преемственность романтических традиций Жуковского в сфере «поэтического автобиографизма лирики» (20) И.И.Козлова, Ю.В.Лебедев выделяет то особенное, благодаря чему автобиографизм поэта начинает осознаваться в его специфичности. Ю.В.Лебедев показывает, как трагизм судьбы поэта (в последние годы ослепшего и недвижимого) превращается в его творческую победу, а жизнь внешняя отступает перед осознанием открывшейся поэту истинной жизни. Ю.В.Лебедев отмечает такой постоянный мотив у И.И.Козлова как «мотив страдания, очищающего и просветляющего человека»: «Когда земной мир стал для Козлова темницей, ему открылся небесный свет. Этим объясняется устойчивость религиозных мотивов в лирике Козлова» (25). Ю.В.Лебедев касается и переводческой школы Козлова, «необыкновенность» которой оценивал такой тонкий критик, как Ап.Григорьев. В область гражданской лирики, как показывает Ю.В.Лебедев, И.И.Козлов привносит «богатое психологическое содержание», так что «человеческое» всегда противопоставлено у Козлова «официальной атрибутике», а образ «Родины» также оказывается связан с «глубиной человеческих эмоций» и подготавливает тем самым появление знаменитого лермонтовского стихотворения. Ю.В.Лебедев, кстати, отмечает влияние автора «Вечернего звона», «Чернеца», «Узницы», «Ночи» на многие произведения Лермонтова.

«Русский сказочник» — так лаконично называет Ю.В.Лебедев главу о Петре Павловиче Ершове — авторе «великого поэтического открытия», гениально-го «Конька-горбунка», и говорит о влиянии сказки, предания на судьбу самого поэта. Ю.В.Лебедев задает вопрос, который до сих пор волнует и читателя, и критика: «В чем же секрет популярности ершовской сказки? Что нового внес он в уже традиционный для нашей литературы жанр...» (41). По словам Ю.В.Лебедева, Ершова «...интересовал в сказке прежде всего самобытный народный дух, которому он стремился быть верен. <...> В ершовском повествовании в меньшей степени ощущается литератор, интерпретирующий сказку, и в большей степени — влюбленный в свое дело русский сказочник, прямой соавтор народных мастеров» (41). Обращаясь к работам авторитетных исследователей-фольклористов в отношении «Конька-горбунка», Ю.В.Лебедев обнаруживает, что сопоставление сказки Ершова с народными сказками XIX и XX вв. свидетельствует о предвосхищении Ершовым «эволюции народной сказки почти на целое столетие» (44). Ю.В.Лебедев говорит о точности передачи Ершовым «мифопоэтических основ народного мирозерцания», «космичности» крестьянского кругозора, его «распахнутости» в мир и вместе с тем его «общегосу-

дарственном масштабе», согласуя с «народной, крестьянской точкой отсчета», о постоянстве связи «земли» и «неба», об обыденности восприятия чудесного, о всегдашнем чувстве красоты в крестьянском мироощущении. При этом Ю.В.Лебедев замечательно иллюстрирует свои наблюдения: «Даже врата райского града при всем их сказочном великолепии напоминают резные царские врата сельской церкви, украшенные позолоченными змейками или виноградными гроздьями руками народных умельцев, талантливых резчиков по дереву» (44). Ю.В.Лебедев отмечает как «историческую значимость» для последующего развития русской литературы соединение в сказке Ершова «волшебного с бытовым, космического с повседневным», введенное поэтом-сказочником в литературную традицию. Влияние отраженного Ершовым «преображения быта в бытие» как основы крестьянского мирозерцания Ю.В.Лебедев рассматривает на примере «Войны и мира» Л.Н.Толстого: «Оказалось, что в крестьянском культурном “космосе” сохранялась еще не подвергавшаяся анализирующему и дифференцирующему сознанию целостность, от которой периодически уходила культура, но лишь для того, чтобы на новом витке своего развития уже осознанно возвратиться к ней» (49).

В очерке «Песни вещицы Кольцова» Ю.В.Лебедев устанавливает глубинные связи поэтического творчества Алексея Васильевича Кольцова с православно-христианским мирозерцанием. Отмечая непревзойденную высоту, достигнутую Кольцовым в жанре «русской песни», Ю.В.Лебедев подчеркивает факт абсолютной органичности «песен» Кольцова, не подражающего фольклору и не стилизующего народную песню, а воссоздающего ее, так что в «русских песнях» Кольцова «ощущается общенациональная основа» (61), благодаря которой он «проникает в самую суть, в самую сердцевину народного духа — в поэзию земледельческого труда» (62). Ю.В.Лебедев отмечает «цельность» кольцовских героев, их выносливость и стойкость: «Широта и масштабность природных образов в поэзии Кольцова слита с человеческой удалей и богатырством. Бескрайняя степь в “Косаре” является и определением широты человека, пришедшего в эту степь хозяином, пересекающего ее “вдоль и поперек”» (67). Ю.В.Лебедев пишет о недооценке демократической критикой философских «дум» Кольцова («Великая тайна», «Неразгаданная истина», «Вопрос», «Человек», «Поэт»), в которых «...торжествует свойственная верующему человеку из народа сдержанная глубина мысли, основанная на сознании данных человеку границ разума, за которыми следует царство веры, подсекающее крылья “дерзкому сомнению”» (69). Как показывает Ю.В.Лебедев, ревностными ценителями поэзии Кольцова часто оказывались люди самых различных идеологических и эстетических предпочтений: от В.Г.Белинского до Д.С.Мережковского, предугадавших неумирающую славу его «вещей» (Н.А.Некрасов) поэзии.

Очерк «Русская поэзия второй половины XIX века» имеет обзорный характер и связан, скорее всего, со стремлением автора определить общие художественные закономерности, присущие русской поэзии названного периода.

В нем Ю.В.Лебедев размышляет над причинами расцвета русской поэзии 1860-х годов и внутренним драматизмом, свойственным этой «поэтической эпохе» (В.В.Кожин) с ее «расколом» на поэтов «некрасовской школы» и сторонников «чистого искусства», произошедшего вследствие спора о пушкинском наследии (75). Ю.В.Лебедев очень осторожно и деликатно пытается обозначить то ценное, что было достигнуто каждым из этих противоположных друг другу направлений и что в конечном итоге способствовало общему развитию русской поэзии.

Творчеству Н.А.Некрасова Ю.В.Лебедев посвящает две главы, имеющие, на наш взгляд, монографический характер; это главы-исследования, в которых поэтическая личность Некрасова предстает более полно и многогранно. Названием первой главы о поэте «На пути к Н.А.Некрасову» Ю.В.Лебедев, как нам кажется, говорит о необходимости перечитать творчество Некрасова идеологически незаинтересованно, и тогда каждый читатель откроет для себя, по сути, другого Некрасова, не академического, не советского и не только связанного с демократическим направлением, а, по словам Ю.В.Лебедева, поэта **«сокровенных основ отечественной духовности»** (выделено мной. — Г.М.): «У Некрасова высшей добродетелью отличается в народе тот, “кто все терпит во имя Христа”. <...> Радость и красота его поэзии в художественной правде вечных христианских истин: не пострадавший — не спасется, не претерпевший скорбей и печалей — не обретет мира в душе. Любовь к страданию и состраданию, вера в спасительную силу этих божественных даров в душе смертного человека являются идеалом, к вершинам которого устремлены творческие порывы национального поэта» (94). Ю.В.Лебедев пишет о влиянии и соединении в поэзии Некрасова двух образов: Небесной «заступницы мира холодного» и «земной» заступницы — матери, молящейся перед ликом Спасителя. Не случайно, по наблюдению Ю.В.Лебедева, и то, что «одним из ключевых и ведущих в поэзии Некрасова» является «образ сельского храма» (104). Перелом в мироотношении Некрасова, по замечанию Ю.В.Лебедева, начинается со стихотворения «Влас»: «Можно сказать, что Некрасов любил народ в той мере, в какой ощущал в нем присутствие высших христианских начал... <...> На этой нравственной основе как раз и зарождается и утверждается в лирике Некрасова “поэтическое многоголосье”...» (124—125). Обращение к духовным истокам творчества Некрасова позволило Ю.В.Лебедеву открыть принципиально иные смыслы в, казалось бы, хрестоматийных произведениях («Саша», «Крестьянские дети», «Коробейники», «Мороз, Красный нос»), что, безусловно, обогащает и некрасоведение и, главное, способствует более глубокому и объективному восприятию личности поэта, и его произведений. Так, в стихотворении «Орина, мать солдатская» Ю.В.Лебедев видит не «обличение николаевской солдатчины», и не «тяготы» крестьянской доли, а «красоту православно-верующей души», утверждаемой Некрасовым. Причем, как показывает поэт, красота эта проявляется «наиболее ярко в минуты скорби, в ситуации смертного испытания» (125).

Проясняет и уточняет Ю.В.Лебедев и специфику некрасовской сатиры, обогащенной «психологическим анализом» и отказывающейся быть «карающей». Важным и принципиальным в плане уточнения теории является и «разграничение» Ю.В.Лебедевым «сатирического перепева» и «литературной пародии».

Поэму «Тишина» Ю.В.Лебедев обозначает как поворотную в творчестве Некрасова, в которой «происходит решительное смещение акцентов», когда от веры в интеллигенцию Некрасов обращается к вере в народ как «творца истории» и «носителя духовных ценностей» (131): «В “Тихине” не только прославляется народный подвиг, но и происходит сердечное приобщение поэта к его первоисточнику, к общенародной святине, к тому духовному ядру, на котором держится русский национальный характер в тысячелетней истории. <...> Характерно у Некрасова именно русское приобщение к национальной святине — не в уединенной и обособленной, но в общей с верующим народом молитве. Церковь для Некрасова не только молитвенное братство ныне живущих православных христиан, но и “собор” ушедших поколений...» (13—135). Поэтизация Некрасовым «русской семьи» как «основы национальной жизни» и крестьянского труда как «дела священного» (141), вера в народ и его духовные силы — все это, как показывает Ю.В.Лебедев, отделяло Некрасова «от радикально настроенной интеллигенции» (140): «К Богу русский человек шел не только через мистическое самоуглубление и отречение от мира, лежащего во зле, но и через живое добротолубивое дело, через труд праведный, согретый молитвою. Он считал, что вера без дел мертва, что “спасен будет тот, кто спасает”» (147).

Примечательны и наблюдения Ю.В.Лебедева о попытке Некрасова соединить в своем творчестве «политику с нравственностью» (150), опережающей стремления В.С.Соловьева и С.Н.Булгакова: «Русский национальный поэт и в мыслях не допускал гражданского возмущения, не контролируемого высшими нравственными принципами, не принимал политики, не освященной христианским идеалом» (151). Подобную мысль Ю.В.Лебедев иллюстрирует на примерах поэм «Дедушка» и «Русские женщины»: «Народные заступники в этих поэмах Некрасова не только извне окружены подвижническим ореолом, они и внутренне, духовно все время держат перед собой высший идеал богочеловеческого совершенства, а политику воспринимают как религиозное делание, освященное высшими заветами евангельской правды» (151).

Рассматривая позднюю лирику Некрасова, Ю.В.Лебедев пишет о «смене демократической стихии “многоголосья”» (157) самоанализом.

Глава «Русская Одиссея» посвящена разговору о поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Ю.В.Лебедев пишет об открытости эпопеи в будущее, об «эпическом размахе времени и пространства», в результате которого «действие выносится на всю Русь» (167), о «безбрежности крестьянской души» (176), о типе «величавой славянки» — «крестьянки среднерусской полосы, наделенной строгой, аристократической красотой, исполненной чувства собственного достоинства» (183), об «укрупнении эпического характера» (185), о типе нового

общественного деятеля, ориентирующегося «на традиции отечественного благочестия» (195).

В очерке «И русский дух, и русской песни гул» Ю.В.Лебедев выясняет истоки формирования поэтической личности Ивана Саввича Никитина, детство которого прошло в патриархальной семье, «в окружении странников и богомольцев, собиравшихся к Митрофановской обители» (203). По убеждению Ю.В.Лебедева, «именно отсюда, из-под церковных стен, вынес Никитин трепетно-религиозное ощущение природы» (203). Ю.В.Лебедев обращает внимание на достаточно позднее вступление Никитина на литературный Олимп, связанное с отсутствием авторского самолюбия и с религиозным отношением к «художественной одаренности»: поэзия для него, как для послушника в монастыре, была формой «духовного делания», религиозного труда, «внутреннего жизнестроительства» (206—207). Ю.В.Лебедев подчеркивает у Никитина «особый характер “подражаний” и “заимствований”», свидетельствующих «не только об ученичестве, но и неповторимом своеобразии художественного мира поэта» (207), «органическую фольклорность поэтического мышления» (208), наконец, оспаривает мнение о преодоленности в поздней лирике Никитина «религиозных настроений» ранней лирики: «По сути дела, все им написанное пронизано изнутри светоносными лучами православной культуры... Никитин как и в раннем, так и в позднем творчестве обращался к духовным стихам» (209). Ю.В.Лебедев отмечает описание крестьянского быта Никитиным в свете идеи «преображения», когда «сквозь убогий быт проступает вечность» (210). Никитин, как показывает Ю.В.Лебедев, «создает целостный... образ живой природы», в которой поэт ощущает «почти зримое присутствие высших, благодатных сил» (210). Ю.В.Лебедев оспаривает и устоявшееся в советской критике мнение о «двоимирии» Никитина, то есть об уходе поэта «в природу от горькой мещанской действительности» (210), и предлагает свое понимание обращения поэта к природной гармонии, причина которого, как считает Ю.В.Лебедев, в попытке внести в поэтическую гармонию «эстетический смысл, вдохнуть в нее благодатный воздух высокой поэзии» (210). Особо останавливается Ю.В.Лебедев на создании Никитиным «целостного образа русской зимы, в котором скрыты многие тайны национального характера», на поэтизации Никитиным темы «русского богатырства» и в связи с этим на влиянии уже поэтического опыта Никитина на аналогичную образность Некрасова. Существенны замечания Ю.В.Лебедева о переориентации Никитина в позднем творчестве «на иные литературные источники и тексты-прототипы» (215), чем это было характерно для его ранней лирики, и о синтезе «некрасовско-кольцовских и майковско-фетовских традиций» (217). Характеризуя зрелое творчество Никитина, Ю.В.Лебедев пишет о «более свободном и раскованном отношении поэта к народной жизни», об «усложнении народных характеров», «выходе за рамки лирических миниатюр к большому эпическому повествованию» и, в целом, об изменении «всего интонационного строя лирики Никитина» (221).

Завершающий очерк посвящен поэтической судьбе Ивана Захаровича Сурикова, талантливого и до сих пор до конца не оцененного, как показывает Ю.В.Лебедев, поэта-самоучки, прожившего всего 39 земных лет. Ю.В.Лебедев пишет о влиянии деревенского детства, «животворной стихии народного языка», чтения житий и церковно-учительных сборников на становление будущего поэта, в результате чего впоследствии «в мироощущении поэта устное народное творчество в непосредственном бытовании и литературной обработке слилось с христианскими верованиями в единый и нерасторжимый сплав». Поэзия Сурикова, как считает Ю.В.Лебедев, опровергает взгляд на крестьянина как на «разбойника, бунтаря с невысоким уровнем развития», создаваемого российскими «западниками» (237). И в случае с Суриковым Ю.В.Лебедев отмечает синтез «поэтических культур», в котором «предвосхищается лирика Блока и протягиваются нити в будущее» (239). Отмечая воздействие фольклора почти на каждого из очерченных поэтов, Ю.В.Лебедев всякий раз указывает на особенности преломления фольклоризма в индивидуальном поэтическом творчестве. В разговоре о духовных истоках лирики Сурикова Ю.В.Лебедев отмечает «суровый, аскетический элемент» (245): «Лирику Сурикова пронизывает чувство самоотверженной, жалостливой любви к миру, ему близка и понятна готовность русского человека пострадать и даже отдать жизнь “за други своя”. <...> Картины бедности, неприкаянности, унижения, нищеты не содержат у Сурикова социального возмущения. В них преобладает настроение христианской любви к малому и слабому, сознание вечного несовершенства мира, от века лежащего во грехе... <...> ...в них видны дорогие поэту признаки святой, евангельской жизни» (246). Поэзия Сурикова, как заключает свой очерк о поэте Ю.В.Лебедев, связана с идеей «просветления» души человека евангельскими заповедями, «учит человека достойно, по-христиански принимать и переносить невзгоду и горе, любое неотвратимое страдание» (247). «Поэзия сильна не возмущением и бунтом, а изображением очищающего душу страдания» (248).

Какой бы поэтической биографии ни касался в своих очерках Ю.В.Лебедев, ученый обнаруживает поистине генетическое единство православно-христианского мирозерцания у каждого из рассматриваемых поэтов, а те смыслы, которые бережно открывает Ю.В.Лебедев, заставляют учитывать старательно умалчиваемую на протяжении всего советского периода духовную реальность, отраженную всей русской классикой. Помимо содержательной стороны, книга Ю.В.Лебедева — образец прекрасной русской литературной речи, сочности и емкости слова, характеризующегося и спецификой научного стиля и сохраняющего индивидуальную неповторимость авторского стиля Юрия Владимировича Лебедева. В этом смысле издательство «Классикс Стиль» оправдывает кругом избираемых им авторов свое название. Кстати, хочется надеяться, что аннотируемая издательством еще одна ожидаемая самой широкой читающей (а не только филологической публикой) книга Ю.В.Лебедева — «Духовные истоки русской классики. Проза XIX века» — увидит свет в самом ближайшем времени.

«Русская культура в текстах, образах, знаках 1913 года»

Под таким названием в Вятском государственном гуманитарном университете вышел в свет сборник материалов межрегионального научно-теоретического семинара «Культурологические штудии» (Киров, 2003. Вып. 3). Семинар был посвящен проблемам развития русской культуры 1913 года. Этот рубежный в историческом и культурном отношении год явился объектом исследования философов, историков, культурологов, искусствоведов, музыковедов, литературоведов, краеведов. Их совместными усилиями на местном и общероссийском материале описан феномен конкретной исторической эпохи, мифологизированной сознанием потомков. Что же такое 1913 год для русской истории и культуры? Насколько правомерно выделять этот год в истории русской литературы, музыки и живописи как особую парадигму, как некий системообразующий темпоральный фактор? Какова методика изучения подобных парадигм, можно ли из сборника статей, изданного вятскими учеными, позаимствовать принципы описания сходных феноменов? Постараемся ответить на эти вопросы в нашей рецензии.

Начнем с характеристики принципов описания 1913 года, использованных в рассматриваемом сборнике статей. Редакционная коллегия издания, в состав которой вошли доктор филологических наук, чл.-корр. РАН Г.Ю.Стернин, доктор филологических наук, проф. Н.И.Осипова, кандидат филологических наук, доцент Н.И.Поспелова, систематизировала материал следующим образом. В первом разделе 1913 год рассмотрен как смысловое и художественно-эстетическое поле культуры, во втором разделе описана художественная жизнь России в культурном пространстве 1913 года, в третьем разделе — культурная и художественная жизнь провинции в 1913 году. Такая систематизация материала позволила ученым идентифицировать 1913 год как историческую реальность и исследовательский миф, понятие обрело смысловой объем и границы. Этому способствовал и междисциплинарный подход к объекту исследования, который в итоге сложился из собранных воедино статей ученых, рассмотревших этот объект с различных точек зрения — социологической, исторической, культурологической, литературоведческой, музыковедческой, искусствоведческой, краеведческой. Интегративный подход определил и многообразие методик анализа: историко-литературный, системный, культурологический, феноменологический и другие принципы исследования оказались примененными к различного рода текстам — от художественного до текста поведения и текста культуры в целом. Это позволило описать 1913 год во всем разнообразии и богатстве культурно-эстетических проявлений.

Уяснив принципы построения книги, рассмотрим далее содержание каждого из разделов. Первый, в котором поставлена задача охарактеризовать 1913 год в качестве смыслового и художественно-эстетического поля культуры, открывается статьей Н.И.Осиповой, где исследуются границы мифологических и социально-исторических представлений о рассматриваемой эпохе. Что такое 1913 год — миф или реальность? Отвечая на этот вопрос, Н.И.Осипова пишет: «...1913 год дошел до нас в шлейфе мифологических характеристик, культивируемых историками (последний мирный год перед военной катастрофой, расколовшей единое европейское пространство, год относительного экономического благополучия, переживаемого на фоне празднования 300-летия династии, разгула распутинщины, стремительного распространения марксизма, огромного числа самоубийств)» (5). Обозрев пространство мифологических смыслов, созданных «внешними и внутренними» эмигрантами — философами, поэтами, мемуаристами, ностальгически-ретроспективно создавшими образ 1913 года, она заключает: «...заманчивая мифология 1913 года перекочевала на страницы научных публикаций, превратившись уже в исследовательский миф» (5). Н.И.Осипова формулирует продуктивную идею, позволяющую определить такие исследовательские подходы к мифологизированному объекту изучения, которые помогают преодолеть размытость явления, избежать подмен и описательности, которые самому предмету анализа придают определенный статус. Для нее 1913 год — это историческая и культурная граница, порог, канун. Статус границы обуславливает выделенность этого года из ряда других. Статус границы позволяет ему претендовать на особую роль в культуре. Доказывая последнее, Н.И.Осипова ссылается на мысль М.М.Бахтина о том, что «культура вся расположена на границах». Исследовательница убедительно показывает, что 1913 г. в опыте русских художников слова обнаружил востребованность всей культуры. Нарботанный к этому времени эстетический опыт является не столько преодолеваемым, сколько функционально пригодным: «...ситуация взрыва, которой характеризовался 1913 год, стремление к мистифицирующей имитации через неканонические формы искусства таили в себе в конечном итоге возврат к первоначалу, к классике как бы “через голову” символизма, потому что, полемизируя с символизмом, культура выстраивала новое художественно-эстетическое поле через знаки прошлых эпох, переводя их на язык “нериторической” поэтики» (8).

Ракурс зрения на 1913 год как на порог и границу, заданный в статье Н.И.Осиповой, разворачивается и в других исследованиях первого раздела сборника. В.И.Бакулин характеризуя социально-экономическую ситуацию в России 1913 года, доказывает несостоятельность мифа о том, что это было время расцвета экономики, промышленности и сельского хозяйства. 1913 год, с его точки зрения, выявил внутреннее противоречие: Россия представляла собою развивающуюся страну, но темпы и качество этого развития не соответствовали требованиям, предъявляемым XX веком, что и доказали последующие

исторические события. Г.Стернин, исследуя ситуацию в русском искусстве, считает важным «хотя бы схематично обозначить общую конфигурацию культурного поля России 1913 года, отметить силы, в нем противоборствующие и создавшие его внутреннее напряжение» (17). К таковым он относит радикализм и консерватизм, искусство и общество, «художника» и «массового человека». Конфликт между этими силами определил характер эстетической проблематики и трудноразрешимые жизненные коллизии рассматриваемой эпохи. В статье Иштвана Надя «Во всем чувствовался “канунный” час... (1913 год: аспекты рефлексии)» характеристика данного исторического момента как границы, как «конца мирного времени» подытоживается мыслью о том, что о тринадцатом годе можно говорить как о целой эпохе. Он — проекция XX века, когда чувство бездомности человека стало онтологическим, когда основополагающим переживанием явилось осознание того, что не человек делает выбор, а история.

Эта проекция (1913 год — XX век) определяет далее рассуждения о судьбах русской культуры в статьях И.А.Едошиной, Е.И.Кириченко, А.В.Карпова. В этих статьях поставлена проблема «синтеза искусств» в художественной культуре *fin de siècle*, рассматривается вопрос о ликах национального возрождения в начале XX века, сделан обзор дискуссий о культуре, развернувшихся в предреволюционную эпоху. Важно отметить, что в этих статьях описываются проекционные модели русской культуры, возникшие в эпоху «кризиса гуманизма» (А.Блок). Однако в работе И.А.Едошиной отмечены границы жизнетворческого потенциала русской эстетической мысли. «Синтез искусств», с ее точки зрения, был показателем преобразующих возможностей личности, «задумавшейся о целостности бытия, но не могущей выйти за пределы антропоцентризма» (28).

В четырех последующих статьях первого раздела представлены отдельные художественные феномены, проявившиеся в культуре 1913 года и — шире — свойственные культуре начала XX века. А.А.Кобринский описал скандал, случившийся 8 ноября в «Бродячей собаке», фигурантами которого были Бальмонт и Морозов, и дал этому событию объяснение как «литературной драке», исследовав его как феномен литературно-художественного быта начала XX века. Н.В.Дзюцева охарактеризовала портрет «красавицы тринадцатого года», обратив внимание на то, что он свидетельствует об изменении облика и судьбы женщины предвоенной эпохи, о появлении нового типа женщины, личностно проявленной в творческой жизни. Н.В.Клементьева объяснила причины востребованности «пасторального текста» в культурном пространстве 1913 года. Она описала балет М.Фокина «Дафнис и Хлоя» и отметила его жизнетворческую направленность, призванную продемонстрировать возможность гармоничного сосуществования в кризисную эпоху. А.Л.Зайцева исследовала феномен света в философско-эстетическом наследии русского авангарда. Интерес раннего авангарда к световой образности и символической она объясняет не след-

ствием духовного нигилизма, а интересом к внутренней сущности вещей и явлений, что со всей очевидностью проявилось в живописи К.Малевича и М.Матюшина.

Как видим, в первом разделе сборника сформированы концепция и подходы к 1913 году как пограничному, пороговому явлению, эпохе культурного взрыва.

В статьях второго раздела всесторонне охарактеризована культурная жизнь России 1913 года. Здесь выдержан мозаичный принцип оформления целостного представления о состоянии русского искусства. В статьях М.Суслова, Ю.Орлицкого, Т.Ерохиной, Т.Злотниковой, В.Лосской, А.Масловой, Т.Фоминых, Е.Ивановой, М.Горохова, В.Макашина рассматриваются проблемы литературной жизни 1913 года. Исследовательское внимание обращено к эстетическим, этическим, общественным идеям, отразившимся в художественном сознании писателей и поэтов. Так, А.Маслова показала, как Б.Л.Пастернак усвоил идеи трактата П.Д.Успенского «*Tertium organum*», Е.Иванова проследила, как в творческом сознании В.Шершеневича отразились эстетические идеи символизма и футуризма. Т.Ерохина задалась вопросом о судьбе символизма в 1913 году и обнаружила, что, получив к этому времени серьезную оценку в критике и научных исследованиях, это направление укрепляет позиции, но, с другой стороны, символизм трактуется неподготовленными читателями как декаданс и в соотносении с акмеизмом и футуризмом выглядит отжившим явлением. Ю.Орлицкий сделал обзор русской поэзии 1913 года через характеристику семантики заглавий поэтических сборников. Это привело к неожиданным результатам. Названия стихотворных книг, отражающие представления о состоянии души лирического героя 1913 года, свидетельствуют о безмятежности. Заглавия книг 14-го года «пахнут войной и смертью». Следует отметить еще две важных стороны литературной жизни 1913 года, о которых идет речь в рассматриваемых работах. Это обзор консервативных утопий и определение их места в художественном сознании современников (статья М.Суслова) и анализ стихотворения И.Северянина «Мороженое из сирени» как текста, репрезентирующего массовую культуру (статья В.Макашина).

Музыкальная жизнь 1913 года охарактеризована в статьях Н.Поспеловой, О.Епишевой, Т.Левой. Здесь соответственно сделан обзор музыкальных премьер, поставлен вопрос о взаимодействии музыки и поэзии («Скрябин и его музыка в стихах поэтов-символистов»), охарактеризована фигура Артура Лурье через петербургский авангардный миф.

Более богатой получилась последняя часть раздела, в которой характеризуется русское изобразительное искусство. Помимо обзора выставок 1913 года (статья А.Шакиной), исследования пластики кризисных эпох (Е.Струнина) и следов Первой мировой войны, оставленных в душе и на полотнах (Е.Рожкова), ученые-искусствоведы описали поэтику Натальи Гончаровой (Е.Кириченко), Павла Филонова (Э.Гмызина), Казимира Малевича (А.Борисова), Н.Рериха (М.Со-

лоницына), В.Фаворского (Т.Токарев). Таким образом, творчество русских художников 1913 года предстало в целостности и многообразии. Прорисованная в статьях картина убеждает в том, что год явился временем зарождения самых ярких направлений в живописи XX века.

Подытоживая характеристику второго раздела книги, следует обратить внимание на то, что литература, музыка и живопись 1913 года представлены здесь во взаимодействии, показано, что каждое из искусств этого периода оказывалось на границе и искало пути самоопределения.

Третий раздел сборника посвящен культурной жизни провинции 1913 года. В поле зрения ученых здесь Архангельск, Вятка, Кострома, Пермь — те провинциальные города, которые связаны не столько со столичной жизнью, сколько с традициями местной культуры. В статьях этого раздела описаны реалии культурной жизни Архангельска (И.Фельд), архитектура Вятской губернии, отраженная на страницах «Известий Императорской археологической комиссии» (И.Берова), изделия вятских кустарей, представленные на Вторую Всероссийскую кустарную выставку (Н.Менчикова), роль военной музыки в культуре Костромской губернии (Э.Клейн), особенности празднования трехсотлетия царствования Дома Романовых в Перми и Пермской губернии (Е.Князева, К.Загороднева). Это лишь абрис провинциальной культуры 1913 года, но и по нему видно, как последняя связана с общим состоянием современного русского искусства и исторической жизни.

Сборник материалов научно-теоретического семинара систематизирует и пополняет знания об особом — знаковом — в жизни нашей страны годе. Книгу можно рассматривать как исследовательскую модель, вполне применимую к другим подобным знаковым эпохам, например, к 1929, 1941, 1956 и т. д. годам. И научные работники, и учителя, и люди, интересующиеся художественной культурой рубежа XIX—XX столетий, найдут в ней много интересного.

«И СЛАДОК НАМ ЛИШЬ УЗНАВАНЬЯ МИГ...»

Цитату, с помощью которой оформлено заглавие рецензии на книгу Е.Капинос и Е.Куликовой «Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века» (Новосибирск, 2006), вполне можно было бы предложить в качестве эпиграфа к данному научному труду. Обусловлено это тем, как трактуется лирический сюжет в работе новосибирских авторов. Они отталкиваются от общепринятой теоретической мысли о том, что сюжет в лирике — это не пересказ событий, и, определяя последний, делают смысловой акцент на стиле как на первооснове лири-

ческого сюжета. Почему же лирический сюжет трактуется как сюжет-стиль? Обратимся к исходным рассуждениям исследователей. Обосновывая свою мысль, они пишут: «Каждый конкретный поэтический или прозаический текст содержит в себе изменчивые, текучие, но в то же время отчетливые семантические линии, их узор превращает произведение в отдельный, построенный по своим законам, сложный и непостижимый мир. В этом мире разворачивается лирический сюжет — проход лирического “я” сквозь внутреннее пространство стиха» (5). Естественно, что именно в стилиевой ткани текста можно усмотреть протяженность этой семантической нити, этот «проход лирического “я”». Представления Е.Капинос и Е.Куликовой о лирическом сюжете основаны на том, что в лирике обретает особую силу и смысловую значимость энергетика слова, она перекрывает, делает незаметными самые этапы движения авторской мысли и чувства. Поэтому вполне справедливо утверждение: «Читатель может только следить за движением лирического “я”, никогда до конца не улавливая всех импульсов этого движения, но чувствуя его мощь и силу» (6). Понимая лирический сюжет как сюжет-стиль, авторы книги, наверное, в наибольшей степени приблизились к учету самой природы лирики. Поскольку в лирике проявлена личность (Л.Гинзбург), а стиль, как известно, является ее адекватом, трактовка лирического сюжета как стиля обращает исследователя к индивидуально организованному художественному мышлению «я» в лирическом тексте. И поскольку лирическое «я» типологизации, как правило, не подлежит, «сюжеты-стили систематизации не поддаются, каждый сюжет остается уникальным и неисчерпаемым» (6). Утверждая мысль о том, что «лирическое “я” совершает “беззаконное” движение во внутреннем мире художественного произведения», Е.Капинос и Е.Куликова выбирают методологически правильный путь — в своей книге они предлагают не универсальную модель анализа лирического сюжета, а демонстрируют каждый раз новый опыт его исследования в индивидуальных художественных системах — поэтических и прозаических. Читатель получает возможность проследить, как исследователи «улавливают» в тексте, организованном по лирическому принципу, скрытые сигналы и провокации, позволяющие прописать неповторимый характер «движения лирического «я».

Исследование Е.Капинос и Е.Куликовой состоит из трех частей. В двух первых проанализированы лирические сюжеты в поэзии О.Э.Мандельштама и В.Ф.Ходасевича. В третьей части предлагается анализ лирических сюжетов в прозе В.Ходасевича, И.Бунина и Т.Толстой. Книга завершается теоретическим итогом — размышлением о лирическом сюжете в стихах и прозе, в основу которого легли идеи Ю.Н.Чумакова, изложенные в неопубликованной статье.

Проследим за движением исследовательской мысли авторов книги.

Е.Капинос, описывая лирические сюжеты в стихах О.Э.Мандельштама, показывает, как мотивно-образный строй его лирики структурирует традиция Пушкина, Лермонтова и Боратынского. Рассматривая стихотворение Е.А.Бора-

тынского «Пироскаф» как интертекст стихотворений Мандельштама «Еще далеко асфodelей...», «Silentium», «Концерт на вокзале», «Кувшин», «Гончарами велик остров синий...», «Нереиды мои, нереиды...», «Флейты греческой тэта и йота...», она обнажает разнообразные способы, с помощью которых лирическое «я» каждый раз протягивает и удерживает нить поэтической традиции. В стихотворении «Еще далеко асфodelей...» «Пироскаф» Боратынского отражается через элегический сюжет плаванья к неизвестному, через «веерообразное» сочетание образов (пироскафа, рыбацкой лодки и чайки — у Боратынского, флага и птицы у Мандельштама). В стихотворениях «Нереиды мои, нереиды...», «Флейты греческой тэта и йота...» она обнаруживает «очень плотный, практически нерасчленимый подтекст из Баратынского» (22). Насыщенность подтекстов оказывается столь сильной, что, по мнению исследовательницы, след чужих слов теряется. В стихотворении «Концерт на вокзале» Мандельштама связывает с Боратынским не мотив, образ или лексема, а только звук. Присутствие поэтической традиции Боратынского может ощущаться в лирике Мандельштама и через отказ от приемов аполлонической, батушковско-пушкинской языковой традиции: «Не нарушая гармонии на ритмическом и синтаксическом уровнях, Мандельштам утрудняет стих лексически. В словаре Мандельштама содержится ощутимый пласт “тяжелой”, “хтонической” лексики» (24). Так, проследив воплощение мотивов, образов, лексики, интонации стихотворения Боратынского «Пироскаф» в лирических стихах Мандельштама, Е.Капинос показала, как организовано наследование поэтического мировосприятия через сюжет-стиль, как лирическое «я» поэта XX века «продвигает» через свои тексты мироощущение поэта XIX века.

Рассматривая лирические сюжеты стихов О.Мандельштама «Сохрани мою речь...», «Отравлен хлеб и воздух выпит...», «Грифельная ода», Е.Капинос обнаруживает характер продвижения в этих текстах пушкинской и лермонтовской традиций. Последняя сопрягается с напластованиями библейских аллюзий. «Цитируя “Стансы”, “Надписи”, “Отрока”, Мандельштам отстраняет и разыгрывает детские нежные предчувствия высокой предназначенности, претворяет их в милость и помощь царю, означающую смертельную игру со- и противостояния <...> Тема “семейного сходства”, братства, “кругового терпенья” возникает как следствие ангажированности на помощь царю <...> Появлением звезды Рождества в первой строфе Мандельштам намечает высокую параллель для лирического “я”. но не проводит ее до конца, оставляя на самой грани неосуществления» (81—82). Сопрягая пушкинский и лермонтовский лексико-семантический пласт («звезда с звездой», «кремнистый путь», «невод рыбак расстилал», «будешь помощник царям» и др.) с библейским (Рождественская звезда, Иосиф-плотник, Иосиф Прекрасный...), Мандельштам через сюжет-стиль проводит моление лирического героя о «сохранении речи» — подхватывает и трансформирует генеральную тему русской поэзии — тему ценности поэтического слова и коллективной ответственности за него.

Чтобы определить своеобразие сюжета-стиля, Е.Капинос отталкивается и от жанровой специфики стихотворений, стремится уяснить, на какую жанровую традицию ориентирована их организация. Начиная разговор о стихотворении О.Э.Мандельштама «Батюшков», она отмечает: «Около десятка стихотворений внутри “Tristia” образуют самостоятельный микроцикл, основные черты которого определены пушкинско-батюшковской моделью крымской элегии» (27). От нее здесь — «еле угадываемый лирический роман, вдохновленный Мариной Цветаевой» (27). В стихотворении «Батюшков» Цветаева отразилась сюжетами своих крымских стихов, описывающих воображаемую встречу, прогулку и разговор с Пушкиным. Описывая движение стиля-сюжета стихотворения, Е.Капинос показывает, как «формульно, расплывчато и очень коротко, в манере Пушкина, Мандельштам цитирует Батюшкова, тем самым присоединяясь к тихому оттеночному “разговору” поэтов в их поэтическом Элизиуме <...> разрушается эта традиция “невоспитанным стихом” Цветаевой» (47).

Лирические сюжеты стихов В.Ходасевича проанализированы Е.Куликовой во второй части книги. В стихотворении «An Marietchen» она выявляет стилистический слой, связывающий произведение с литературными и живописными пре- и посттекстами, а также текстами современников Ходасевича (с «Тройкой» Некрасова, «На железной дороге» Блока, «Заблудившимся трамваем» Н.Гумилева, «Падалью» Ш.Бодлера, «Баром в Фоли-Бержер» Э.Мане, «Санькиной любовью» В.Сорокина). Исследовательница показывает, что, благодаря лирическому сюжету, благодаря движению поэтической мысли автора о смерти по литературной цепи, героиня вырывается из равномерного течения обывательской жизни, превращается в адресата послания, возрождающего ее через творческую энергию автора.

Исследуя мотив зеркала в стихотворении «Берлинское», Е.Куликова начинает с определения семантики данного образа в произведениях В.Ходасевича: «Зеркало отражает многомерность и разноуровневость пространства и времени, несовпадения лирического “я” с собственным осмыслением, результатом чего становится подчеркнутая “кривизна” изображения, заданная едва ли не изначально “неправильность”, “неверность” лица, видимого в стекле» (110). В «Берлинском», с ее точки зрения, функцию зеркала выполняет трамвай. Семантика зеркала-трамвая в лирическом сюжете «Берлинского» поддерживается текстами стихотворений А.Блока «Венеция» и Н.Гумилева «Заблудившийся трамвай». Они соединяются в смысловую цепочку благодаря присутствующему во всех текстах образу нового лица героя, образу отрубленной/мертвой головы.

Стихотворение «Песня Дженни» рассматривается как поэтическая реакция на «Песню Мери»: «Стихотворение Ходасевича начинается там, где заканчивается песня Мери» (127). Этот прием обеспечивает прорисовку в нем новой сюжетной линии: «разлуки и встречи, встречи не обыкновенной, а поэтической — с призраком, тенью» (128). Отсюда еще одна проекция стихотворе-

ния — на сюжет Орфея и Эвридики: у Ходасевича «реминисценция из “Песни Мери” <...> соединяется с орфическим сюжетом» (132). Так в сюжете-стиле происходит динамизация лирических смыслов: Джени превращается в Эвридику, а через нее — в поэзию. И в «Песне Джени» заявляет о себе вечный поэтический сюжет поиска поэтом единственного слова.

В тексте стихотворения «Баллада» Е.Куликова обнаружила просвечивающую стилистическую текстуру поэмы «Медный всадник». Описав взаимодействие образов, содержащихся в этих двух текстах, она делает вывод: «Сопоставление с “Медным всадником” позволяет увидеть открытие пространства, превращающее человека в поэта. Только если герою “Баллады” необходимо преобразить вещи и сделать их невидимыми для себя, то Петр I в поэме Пушкина наполняет пустой мир вещами: создает город, в одном из домов которого (Дом Искусств на Невском) рождается поэзия, способная возвратить время вспять и вернуть мир в природное состояние» (155).

Второй раздел завершается исследованием райского топоса у Ходасевича. Здесь Е.Куликова высказывает важное замечание, объясняющее механизм поэтического мышления художника: «Характерное для лирики Ходасевича видение “сквозь” есть знак поэтического дара» (152). Исследуя это «сквозь» в стихотворении «Баллада», она показывает, как текст стихотворения Мандельштама «Венецианской жизни...» просвечивает в тексте «Баллады», как взаимодействуют улица и небо, люди и ангелы, безрукий и поэт. «Слово поэта способно рассечь не только плотское, но и духовное, оно прогоняет сначала ангелов, потом — голубей, потом — безрукого. Безрукий обыватель превращается в ангела, спасаясь от гневного и мучительного слова поэта. Но именно это слово вводит его в рай: Ходасевич уравнивает “смирного человека” с ангелами, даруя ему немоту и увечье, а поэту оставляет сильные руки и реманный бич языка» (181). Рай, как и земля, остается для поэта чужеродным пространством по причине свойственного ему «сквозного» зрения.

Подытоживая разговор о принципах описания лирических сюжетов в поэзии Мандельштама и Ходасевича, мы можем заключить, что Е.Капинос и Е.Куликова проследили, как через сюжет-стиль «продвигается», «удерживается», несмотря на смену литературных эпох и поэтических имен, само поэтическое содержание, свойственное лирическому литературному роду, какие средства имеет поэзия, чтоб явиться читателю в виде «одной великолепной цитаты». Однако при единстве исследовательской цели тактические приемы описания, свойственные авторам книги, обнаруживают различия. «Динамизация речевого материала» (Ю.Тынянов) демонстрируется Е.Капинос с помощью включения исследуемого произведения в широкий поэтический контекст, где «сигнальные огни», позволяющие уловить меты сюжета-стиля, не всегда явлены в форме слова, образа, мотива, где световая энергия поэтического слова обладает большей властью над поэтом, творящим новый текст, чем материальный след. Отсюда ее обращение к понятиям интертекстуальности, реминисценций.

Отсюда в исследовании сюжета-стиля обнаруживаются ассоциативные ходы. Е.Куликова, прописывая движение сюжета-стиля, отталкивается от самой «оглядки» поэта на «чужое» поэтическое слово. Она останавливает внимание на просвечивающих сквозь текст реалиях другого текста и выявляет диалогическую взаимосвязь двух фактур. Исследование лирических сюжетов, предпринятое Е.Капинос и Е.Куликовой, очевидно, не случайно выполнено на материале стихов, написанных в 1910—20-е годы, когда русская поэзия наиболее остро ощущала свое единство с мировым поэтическим текстом. Именно в ней сюжет с максимальной полнотой проявляется как сюжет-стиль.

Но если мы оперируем понятием «сюжет» и прописываем «провокации» и «меты» сюжетного движения в тексте, то, следуя теоретической строгости, необходимо вести речь и о сюжетообразующих элементах. Понятие сюжет-стиль такой возможности исследователю не оставляет. Динамика предстает здесь как динамизация смысла. В результате возникает вопрос, сюжет всякого ли лирического стихотворения можно описать как сюжет-стиль. Кроме того, если отталкиваться от определения лирического сюжета, сделанного Б.О.Корманом: «Сюжет строится как последовательность однородных прямооценочных суждений субъекта» (*Корман Б.О. Теория литературы*. Ижевск, 2006. С. 330), то следует заключить: не всякое стихотворение будет организовано одним сюжетом-стилем. Когда стихотворение организовано несколькими субъектами, лирический сюжет предстанет как соотношение различных сюжетов-стилей. Такое возможно в лирике драматического типа.

Третья глава книги посвящена исследованию лирических сюжетов в прозе. Исследовательницами выбраны разножанровые произведения: очерк В.Ходасевича «Помпейский ужас», рассказ И.Бунина «Бернар», эссе Т.Толстой «Смотри на обороте». Анализируя сюжет-стиль в прозе, Е.Капинос и Е.Куликова нацелены на обнаружение лирических подтекстов, и (что гораздо важнее для воплощения их теоретических воззрений) они описывают механизмы «интенсивной внутренней динамики прозаического текста». Эти механизмы лежат в области смысловой, образной, стилистической сцепленности исследуемого текста с другими, обеспечивающими ему накапливание поэтической энергии. Так, описывая лирический сюжет эссе Т.Толстой «Смотри на обороте», Е.Капинос обнаруживает, что и текст жизни, и художественные тексты обеспечивают его лирическое содержание: «...подчеркнуто нехудожественный текст на открытке отца становится импульсом для начала рассказа; ассоциация с дедом Т.Толстой М.Лозинским, продолжающая и достраивающая воспоминания об отце, лежит не только в сфере текста, но и в сфере реальной жизни; блоковский фон эссе <...> не ограничивается «Итальянскими стихами», а расширяется до итальянских писем поэта» (265). Этот контекст позволяет Т.Толстой «проиграть» с героями произведения «мысль семейную».

Принципы анализа лирических сюжетов в прозе аналогичны тем, что мы уже описали, когда рецензировали две первых главы. Поэтому нет необходи-

мости подробно анализировать три статьи, представленные в последней части книги. Гораздо важнее обратить внимание на заключение, представляющее собою теоретическое размышление о сюжете в стихах и прозе. Здесь обосновывается понятие лирического сюжета как сюжета-стиля. Ссылаясь на концепции лирики, представленные в работах Ю.Н.Тынянова, Л.Я.Гинзбург, Г.А.Гуковского, Ю.М.Лотмана, Б.О.Кормана, Ю.Н.Чумакова, авторы книги утверждают: «Не события, а сам стих, его строй, звучание, фактура воплощают лирический сюжет» (270). Подводя итоги анализу лирических сюжетов в прозе, они обращают внимание на то, что тыняновский закон сукцессивности «...проявляется в прозе гораздо слабее, чем в поэзии <...> В прозе более значимой оказывается роль тематического мотива <...> Звенья лирического сюжета прозы <...> это “детали”, “подробности”, поддерживаемые авторами <...> лирический сюжет в прозе теряет качества устремленности вперед и концентрации на одном, пронизывающем все мгновении» (311).

Книга новосибирских авторов, представляющая читателю опыты анализа текстов с использованием небесспорного понятия, обогащает наши представления об организации произведений с проявленной лирической природой. Предлагая обоснованный в ракурсе известных теоретических воззрений на лирику термин, они отдают себе отчет в неуловимости самого материала исследования — лирической стихии, лирического дыхания художественных феноменов. Научная корректность и профессиональная ответственность ученых проявилась в том, что, предлагая определение понятия, они оставляют некую зону неопределенности. В каждом научном термине, с их точки зрения, есть область «непознаваемости». Завершая свое исследование, они нашли наиболее адекватное словесное обозначение понятию, так нелегко уловимому в художественном тексте: «В предельном варианте лирический сюжет <...> мнимый сюжет, без которого у текста нет художественной глубины» (333).

Ю.Н.Чумаков

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ АЛЕКСАНДРЕ ЧУДАКОВЕ*

Сегодня у Александра Павловича две даты: тысяча девятьсот тридцать восьмой и две тысячи пятый — это 67 лет его жизни, но в моей жизни его пребывание отмечается двумя другими датами, они настолько отчетливы, что я бы хотел их воспроизвести.

Я познакомился с ним утром 28 мая 1969 года в Пскове, куда мы с ним приехали на пушкинскую конференцию: он из Москвы, а я из Питера. А расстались мы с ним в середине дня, 18 августа 2005 года, в моем доме, в Новосибирске, куда он заехал проститься со мной, а потом отправился в аэропорт. Таким образом, во мне существует 36 с половиной лет его жизни, и они чрезвычайно отчетливо и ясно представимы, как будто я всегда с ним встречался, как будто у нас была очень тесная и близкая жизнь, чего на самом деле не было, но вот теперь, когда все это так оформилось, вдруг оказалось...

Мне хочется рассказать, как я его увидел. Это было на пятом этаже Псковского педагогического института, где размещался большой профилакторий, занимавший, наверное, половину пятого этажа, со множеством комнат, в которых стояли железные кровати известного рода, по 7 штук в каждой, и некоторым приезжим, видимо, едва ли не самым главным, отводили по целой комнате с семью кроватями. В одной из них жил Юрий Михайлович Лотман, меня поселили где-то рядом, Александра Павловича также. Но вот я хочу рассказать о своем впечатлении: как я его увидел. Мы оба опоздали на день на конференцию, и во второй день ни одного участника не было, потому что все они отправились в Святые Горы на экскурсию, а мы на сутки опоздали, и вот пришли сюда. Перед этим я заходил домой к Евгению Александровичу Маймину, а здесь, кроме Александра Павловича, через несколько минут после того, как я с ним встретился, я познакомился с Юрием Михайловичем Лотманом, который, оказывается, не поехал в Пушкинские Горы, потому что был простужен.

* Сокращенный текст этих воспоминаний опубликован в 75-м номере журнала «Новое литературное обозрение» за 2005 г. Здесь печатается устный и более подробный вариант.

Впечатление Александр Павлович произвел на меня очень сильное, он казался мне, я бы даже сказал, импозантным. Приехавши ночным поездом, он уже был ослепительно выбрит (очевидно, не электрической бритвой, а как полагается), одет в черный строгий костюм, безупречно выглаженный и сидевший на нем абсолютно влито, на нем была белоснежная, едва ли не накрахмаленная сорочка и черный галстук с небольшим узлом, чрезвычайно острым, настолько отчетливо образовавшим конус, что я сейчас даже подозреваю: а не было ли это принятым в те времена галстуком-самовязом, который, никогда не развязывался, а сзади просто пристегивался. Но почему-то мне кажется, что никаких самовязов у Александра Павловича быть не могло, что все это было приготовлено в поезде для того, чтобы явиться.

Александр Павлович имел при себе или один большой чемодан, или два саквояжа, у него было много вещей. Впрочем, должен отметить, он всегда ездил довольно хорошо нагруженным. Зачем он так поступал, я не могу сказать, скорее всего, для него это ничего не стоило — он был силен, высок, могуч. Он со мной поздоровался, но поздоровался немножко свысока, я думаю, что это по причинам его роста: он так смотрел. Тем не менее в его лице было что-то немного напряженное и в то же время растерянное. Он ожидал чего-то другого, может быть, не этого профилактория на пятом этаже, может быть, он думал, что он сейчас встретит множество участников конференции. Он был как будто несколько разочарован. Я даже допускаю, что в этом сложном оттенке его лица было даже что-то высокомерное (но я уже говорил о его росте). Во всяком случае, мы с ним познакомились здесь, и, насколько мне помнится, это наше знакомство далее не развернулось. Все произошло значительно позже.

Полтора месяца назад было, конечно, совсем по-другому, я только не знал, что это наша последняя встреча. Как мне сказал Сергей Георгиевич Бочаров, обозначил Александр Павлович свой роман одной блоковской строкой, а исполнилась над ним другая: не «Ложится мгла на старые ступени», а «Нас всех подстерегает случай». Вот случай и подстерег. А за это время, которое прошло от первой встречи до последней, наши отношения сильно изменились...

Кстати, именно он, Александр Павлович Чудаков, и познакомил меня с Сергеем Георгиевичем Бочаровым то ли в 1979-м, то ли в 1980 году. Я с Бочаровым очень долго хотел познакомиться, с того еще времени, когда прочел его маленькую книгу о «Войне и мире», то есть с 1963 года. Но мне все не удавалось. Десять лет я уже ездил на конференции, на которые иногда заявлял тему Бочаров, но его никогда не было. В 1969 году я пожаловался Юлиану Григорьевичу Оксману, что хочу познакомиться с Бочаровым, а этого не получается. Он мне сказал: «Вы не знакомы с Сережей? Да я вас познакомлю на обратном пути, приезжайте!». А на обратном пути мы с Оксманом не встретились, а через год с небольшим он умер. И прошло еще целых 10 лет до тех пор, пока мы с Элеонорой Худошиной, моей женой, не оказались в Беляево, вот в этом самом

доме у Александра Павловича и Мариэтты Омаровны. Он мне сказал: «Как? Вы не знакомы с Сережей? Да это сейчас!» (Оксман отложил это, и ничего не получилось). «Да это я сейчас...» Он берет телефонную трубку, набирает Теплый стан (это еще дальше Беляева, на юг), там тогда жил Сергей Георгиевич, тот говорит:

— А что такое?

— А вот так...

— Я приду.

И Сергей Георгиевич пришел из своего Теплового Стана пешком. Так что еще я Александру Павловичу обязан этим знакомством. Я ему слишком многим обязан, поэтому говорить и писать об этом не буду.

Сравнительно недавно, может, в связи с автобиографическим романом Александра Павловича возникла мысль о том, что он в нашей жизни присутствовал как некая «уходящая натура», как говорят художники, то есть нечто: какое-то явление, предмет, какой-то случай, какой-то кусок пейзажа,— который необходимо зафиксировать, потому что он вот-вот исчезнет, и ничего больше такого никогда уже не будет. Я не хочу сказать, что в нашей судьбе невозможно что-то другое, может быть, далеко превосходящее, чем то, чем были все мы, и, может быть, даже наши предки, но я хочу сказать, что Александр Павлович, несмотря на то, что он был современным человеком (даже без его книги, где все потом объяснено), выглядел так, как будто он представляет ту Россию, которая уходила весь XX век, и уж в XXI-то ее точно не будет никогда. Хотя он, в сущности, родился достаточно поздно и еще в середине века был ребенком, тем не менее это так. Русское начало в нем присутствовало как нечто естественное и коренное. Человек интеллигентный, культурный — по самой высшей мерке, он казался каким-то другим, как будто он связан с чем-то еще. И это верно, потому что он был связан с ветвями, далеко-далеко начинавшимися когда-то в русской истории, вероятно, это были и те, кто принадлежали к народу, и те, кто принадлежали к дворянам, и те, кто принадлежали к священникам. Попутно расскажу небольшой анекдот о том, как я однажды «попался». Мы разговаривали о В.В.Виноградове, это было еще в первые годы нашего знакомства, и я посмел сказать, что меня несколько задевает чрезвычайно многословная стилистика Виноградова, его большие толстые фолианты, «и стиль какой-то “поповский”», — сказал я в стиле атеистических времен. Александр Павлович усмехнулся, а затем то ли Мариэтта Омаровна, то ли он сам сказал: «Я вот тоже из священников произошел». Конечно, я был посрамлен.

Это позже я узнал, что Александр Павлович в очень поздние времена был единственным учеником Виноградова, и совершенно неудивительно, что именно Александру Павловичу принадлежат тщательные и большие комментарии, написанные к отдельным томам сочинений Виноградова, и воспоминания о нем же. Это, между прочим, лишний раз говорит о филологической сущности Александра Павловича и о том, что в одной из его книг объединяются сразу

три таких фундаментальных понятия о том, где мы находимся. Его книга называется «Слово — вещь — мир»*.

Иные чрезвычайно привязаны к слову, и иногда не видят за ним сложных структур, «идейно-содержательных планов», «социальности». Иные сосредотачивают свое внимание на самом художественном тексте и иногда начинают уходить от слова в сложности самой конструкции, и начинают относиться к художественному тексту, по выражению В.М.Жирмунского, «как к вещи, которую мы должны пережить». Отсюда возникает глубокий интерес к вещи, к предмету, к вещественной стороне мира. А у Александра Павловича это было нечто одно и то же. Потому что он великолепно чувствовал слово. Примером тому служит не только то, что он великолепно описал чеховскую словесную стилистику, но и то, что он написал свой собственный роман.

Чувство слова у него абсолютно, и оно никуда не уходит из его научных исследований, а вместе с тем для него чрезвычайно важен второй компонент — вещь. Мало я видел таких людей, которые так прикосновенны к предметно-осязаемой стороне мира. Вот эта форма, плоть, сома — все то, что называют материальной стороной мира (хотя слова этого я не люблю), для него было врожденным чувством предметной осязаемости. Именно это было в нем заметнее всего, в его ежеминутном поведении, в ощущении его интерьера, его дома, всего того, с чем он соприкасался. У него это было предельно органическим, он был сам как бы отчасти живой вещью среди живых вещей. Только вещью особенной, такой, каким он и был: одухотворенным, большим, богатырским. Я вполне представляю себе Александра Павловича, который, облаченный в кольчугу, доспехи, шлем, садится с копьем и мечом на коня и отправляется с благословения Сергея Радонежского в качестве Осляби или Пересвета на Куликовское поле...

В откликах на его книгу «Ложится мгла на старые ступени» отмечалась одна черта в изображении предметов и вещей, которой, как это было написано, Александр Павлович мог научиться у Чехова. Умение описать предметный мир было одним из мало с чем сравнимых научных достоинств Александра Павловича. Кроме теоретического понимания вещи совершенно конкретно это все показано у Чехова, и даже у Пушкина, где одно только называние предмета уже представляет в тексте его прямо преподнесенным во всей ощутимости и в то же время отдельности. Александр Павлович даже создал для этого свой термин «отдельность». И вот будто бы именно опыт Чехова позволил Александру Павловичу в какой-то мере заимствовать у него способы изображения предметов. Разумеется, такая переключка между предметным миром Чехова и тем, что мы можем прочесть у Александра Павловича, есть. Но что касается меня, я бы придал ей совершенно обратный характер. Александр Павлович мог так описать предметный мир Чехова, так увидеть все качество этих чеховских

* Чудаков А.П. Слово — вещь — мир: От Пушкина до Толстого. М.: Сов. писатель, 1992.

описаний и закрепить их в научных формулировках, единственно только потому, что у него самого было чувство предмета и вещи, и, может быть, даже превышало чеховское. Я допускаю, что у гения всегда можно что-то позаимствовать, Пушкин вот не гнушался даже взять чего-нибудь даже не у гениев, а там, где попадается.

Вот это пластическое ощущение и переживание мира прекрасно осуществлялось у Александра Павловича в его поведении, в его внешнем виде, в его научном стиле, в его говорении, в его изображении предметов в собственном романе. Сочетание самых разных таких моментов, которые, как сказал Блок, образуют единый музыкальный напор. Поэтому совершенно естественно, легко и свободно, размышляя об Александре Павловиче как о человеке, о личности, вместе с этим, а не параллельно, можно говорить и о его науке, и о том, что он сделал и что он написал без всякого особенного различия. Его творческая нацеленность захватывала не только науку и литературу, но и строительство дачи. Совершенно понятно, какие ассоциации может вызывать в наше время это слово «дача», оно скорее даже будет отдалять нас от того, о чем мы говорим. Но дело в том, что когда говоришь об Александре Павловиче, то не сказать о его даче невозможно. Она была построена им, то есть отчасти ее строили какие-то плотники и разные строители, но он сам строил, сам все размечал, сам все проектировал. Его дача находится где-то на Волоколамском шоссе, туда нужно ехать от Тушина через Красногорск, через Истру, через Ново-Иерусалимский монастырь и наконец до одного небольшого селения, сбоку которого через поле можно пройти к его даче.

Во-первых, дача представляет вовсе не какой-то там коттедж, но дело в том, что она была построена в три этажа и казалась довольно высокой башней. Вот вам еще ассоциация с кремлем, с этим самым средневековьем. На втором этаже я как-то ночевал, а он спал внизу, и мне предлагалось, если что, постучать большим его ботинком по полу. При этой даче было все, что нужно: и небольшой огород, и небольшой сад, были камни, которые он привозил и раскладывал их. Кроме того, это место было слегка болотистым, и Александр Павлович боролся с болотами по границам своего владения. И он каждый год чего-нибудь там осушал. Элеонора Илларионовна, когда смотрела на все это, однажды сравнила его с Фаустом, и ему это понравилось.

Александр Павлович был необычайный пловец. Он любил воду. Рядом с его дачей был небольшой пруд, он водил нас туда, чтобы показать нам, как он там купается каждое утро. Купался он таким образом: он выходил на маленькие мостки, с которых зачерпывают воду или полощут белье, и, постояв секунду, вдруг не то что нырял, а как бы падал на пруд. Он, конечно, нырял, но ощущение было такое, что он падал всей массой на воду, и маленький пруд выходил из берегов, пока Александр Павлович под водой не проплыл его до другого берега, там выныривал и возвращался обратно. Это был такой церемониал. Надо сказать, что в чем-то он был водяным человеком, потому что вода для

него была интересна всегда и везде. Знаменитый пловец Леонид Мешков даже предлагал ему плавать на длинные дистанции. В Летней школе, на которой мы были буквально полтора месяца назад*, южнее Новосибирска, в санаторном центре под названием «Балуш», там в получасе, а может, даже больше, ходьбы находится Обское море. Александр Павлович ходил туда и утром, и вечером, он без этого не мог. Что говорить о том, что он был еще известнейшим московским моржом, и в любые зимы залезал в полыньи, и это ему было совершенно нипочем.

Он любил путешествия. Он любил вообще всю планету: он побывал везде, где только можно было побывать за последние 15 лет, хотя, собственно, наверное, ездил и раньше, но уж здесь ему была гораздо большая свобода. Так однажды, когда он был в Америке, между двумя спецкурсами в каких-то университетах у него получилась неделя свободного времени. Что ж, вы думаете, он делает? Он немедленно покупает билет и летит на Гавайские острова, он не может без Гавайских островов обойтись, он должен там быть, на них посмотреть и искупаться. Все так было и сделано, хотя от купания его отговаривали, говорили, что все туристы купаются в бассейнах у берега, что здесь у берегов шныряют акулы: «А вон, Вы видите, идет человек на костылях без ноги, это ему откусила ногу акула». Но Александр Павлович есть Александр Павлович. И поэтому, конечно, он купался в Тихом океане, и прислал мне прямо оттуда открыточку, этот обязательный педантизм был для него совершенно необходим.

Подобные дела происходили и в Южной Корее, где он проработал два года, и в других местах. Его чувство, которое я назвал «пластическим чувством», распространялось не только на какой-то малый камень на берегу моря, но и на весь мир в целом, отсюда название книги «Слово — вещь — мир». Но я, кажется, довольно много сказал о его отношениях с миром, но при всем этом он был именно настоящим ученым и настоящим филологом. Его профессиональное чувство, безусловно, включало в себя начало некоего поэтического созерцания и в то же время никуда не девало причастности к разнообразному, красочному, яркому, пластическому миру, в нем это было нераздельно. И, собственно говоря, это и отражалось на его виденье писателей, классиков, виденье Чехова. Мир возможностей, который раскрывается перед каждым свободным человеком, его в какой-то мере очаровывал. И он мог видеть эти неожиданности, эти нечаянные радости, он их мог угадывать и стремиться к ним навстречу. Конечно, среди них и свершаются страшные, неожиданные и нелепые вещи, но это все происходит в одном и том же — вот в этом мире.

Вполне возможно, что кто-нибудь и до Александра Павловича упоминал о неожиданности деталей, подробностей у Чехова, но по-настоящему разработка этой темы принадлежит ему. В сущности, он назвал это не просто случайно-

* Речь идет о Междунар. научной Летней школе «Комментарий и интерпретация текста: историко-литературные и текстологические аспекты теории и практики», которая проводилась 15—18 авг. 2005 г. каф. русской лит-ры Новосибирского гос. пед. университета.

стью. Как пушкинская вещь вписывается у него в категорию «отдельности», так у него был и термин «случайность». Для него в Чехове была очень дорога спонтанность письма, которая, как мне представляется, даже больше возникла в пьесах, в драмах, там есть эта спонтанность поэтического свойства. Там есть то, что он отмечал как некую необязательность самых разнообразных моментов. На определенном уровне восприятия, и даже преподавания литературы, я совершенно убежден, что до сих пор имеет хождение афоризм Чехова о том, что «если ружье висит на стене в 1-м акте, то в 3-м или 4-м оно должно выстрелить». Наверное, это обычный закон драмы. Так, мотив пистолета, возникающий сначала в словах, а потом показанный как предмет, в конечном итоге стреляет в «Бесприданнице» Островского, пьесе, которая слегка напоминает чеховские вещи, как бы идет к ним...

Почему Чехов это говорил, если он это говорил? Вполне возможно, что говорил. Но сам Чехов от этого уходит. Ружье, которое висит на стене у Чехова, стреляет далеко не всегда. Оно не случайно висит, но оно висит и случайно. Карта Африки висит неведомо почему, она висит единственно затем, чтобы Астров мог сказать свою знаменитую фразу. Александр Павлович в книге «Мир Чехова» пишет о том, что для Чехова изображение жизни происходит в некоей «неотобранной целостности», «индивидуально-текучих чертах», и Чехов одновременно посредством этой же детали создает другой эффект — поэтической необходимости ее для целого. Александр Павлович здесь приводит слова Толстого о Чехове: «Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна»*. Эта «прекрасна» и объяснена Александром Павловичем не как сюжетно-композиционная, прагматическая необходимость, а как необходимость поэтическая. Она прекрасна сама по себе, вне даже своей функции.

Несмотря на то, что Александр Павлович в основном говорил о прозаических текстах, он замечал поэтические вкрапления в прозу, и для него это было очень важно. Ему принадлежит великолепный отрывок на той же, 193-й странице «Мира Чехова» о том, что «внедрение в прозаическую художественную систему элементов поэтического построения — акт дерзкого новаторства, по своей смелости сопоставимый лишь с организацией художественного мира на основе принципа случайности»**. Я думаю, что все художественные миры, в которых может действовать что-то подобное, будут тем интересны, что в них, может быть, не целиком, но в обязательном порядке к художественному тексту должен прикасаться макрокосм. В конце-то концов, где же, собственно, случайно находится — это «мгновенное и мощное орудие провидения»? Оно же находится внутри сущего, внутри бытия, может быть, оно выходит за пределы бытия, этого мы не знаем, но это знак художественной гениальности и конгенальности в отношении сущего.

* Чудаков А.П. Мир Чехова. М.: Сов. писатель, 1986. С. 193.

** Там же.

Поэтическое чувство мира проявлялось у Александра Павловича и в отношении собственно стихотворных произведений. Именно ему принадлежит несколько статей о «Евгении Онегине», статей глубоких, серьезных, лежащих на самых верхних магистралях пушкинистики. Ему принадлежит анализ персонажей, сюжетов «Евгения Онегина», и в последнее время его интересовала проблема тотального комментария к пушкинскому роману. Он об этом говорил у нас на спецкурсах, об этом он напечатал статью совсем недавно в пушкинском сборнике, вышедшем в Москве в издательстве «Три квадрата»^{*}, эти же идеи он развивал у нас на летней школе, о которой я уже поминал. Здесь следует заметить, что идея тотального комментария, при которой он своими соперниками в этом смысле, видимо, ощущал и Юрия Михайловича Лотмана, и Владимира Набокова (хотя работа эта была только начата, она, к сожалению, прервана), имеет глубокое основание — прежде всего в удивительном комментаторском искусстве Александра Павловича. Настоящий филолог, видимо, — это комментатор. Наша летняя школа называлась «Текст и комментарий», и там такие ученые, как Александр Осповат, Александр Долинин, Роман Лейбов, Александр Белоусов, сам Александр Павлович, и мы все говорили о тексте и комментарии, и надо сказать, что помимо своих теоретических книг, помимо своих художественных опытов, Александр Павлович — один из наиболее, я бы сказал, классических комментаторов, который когда работает, то стремится к исчерпывающему комментарию, к тому, чтобы вокруг текста, которым он занимается, собралось все. Ему принадлежат, я уже упоминал, блестящие комментарии к Виноградову, но что касается лично меня, то для меня наиболее дороги его комментарии к работам Юрия Тынянова, его комментарий к книге работ Тынянова под общим названием «Поэтика. История литературы. Кино», где Александру Павловичу, вместе с Мариэттой Омарович и Евгением Абрамовичем Тоддесом, принадлежит огромный комментаторский текст, и мне представляется, что Александр Павлович там был просто лидером этого всего.

В частности, я вынужден остановиться здесь на одной статье, которая у Тынянова получила (у него самого она оставалась в черновых записях) сначала название «Ленский», а потом стала называться «О композиции “Евгения Онегина”». Александр Павлович и ввел эту статью в научный обиход. Она долгое время была неизвестна, и по некоторым обстоятельствам, когда подготавливался сборник статей Тынянова «Пушкин и его современники» в 1968 году, эта статья, которую там уже собрались печатать и о которой в предисловии, заранее напечатанном в журнале «Русская литература», писал Виноградов, отсюда была изъята. Она была изъята по той простой причине, что некоторые события десятилетней давности вновь припомнились издателям тех времен. Дело в том, что беловая часть была напечатана в «*Strumenti critici*» в переводе на итальянский язык. Публикация в Италии задержала выход великолепной

^{*} Чудаков А. К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М.: Три квадрата, 2005. С. 210—237.

статьи Тынянова «О композиции “Евгения Онегина”» на целых семь лет. И Александр Павлович опубликовал ее впервые на русском языке целиком лишь в 1975 году в «Памятниках культуры»*, сопроводив комментарием, различным материалом, черновиками и пр. И он же через два года в упомянутом мною сборнике, который сокращенно именуют «ПИЛК»**, был автором еще более подробного комментария к этой статье. В сущности, тем, что Тынянов сохраняет столь значительное место в нашем теоретическом мышлении, мы во многом обязаны и Александру Павловичу Чудакову, и Мариэтте Омаровне, поскольку с 1982 года у нас через два года неизменно проводятся «Тыняновские чтения», и тыняновское наследие еще активно присутствует в нашем теоретическом потоке мышления.

Сам Александр Павлович — большой сторонник Тынянова. Тынянов — одна из важнейших опор его мысли, и неудивительно поэтому, что некоторые его фундаментальные формулы связаны именно с Тыняновым. Можно ненадолго задержаться на характеристиках, данных Александром Павловичем формализму и структурализму. В статье «Язык и категории науки о литературе», напечатанной в сборнике «Слово — вещь — мир», Александр Павлович пишет, что структурализм если и продолжал то, что было заложено формальной школой, то внес в понимание литературы излишнюю жесткость и системность. Он предпочитал формализм в его еще только первоначальной открытости миру, в той открытости, которая была прервана в самом начале. И, несмотря на его высочайшие оценки структуральной школы, Лотмана и других всех участников, он совершенно очевидно (это заметно и по другим его сочинениям) предпочитал морфологическую, то есть формальную школу.

В заключение я бы хотел еще раз вернуться к замечательному роману, написанному после многих теоретико-литературных работ, как это сделал столь чтимый Александром Павловичем Юрий Тынянов. Меня всегда интересовало присутствие блоковской строчки, которая является заглавием всего романа и «держит» его целиком. Дело в том, что эта строчка принадлежит одному из чрезвычайно мистических стихотворений Блока из «Стихов о Прекрасной Даме» и, кажется, она как-то не совсем схватывает огромную, многолюдную, рельефную, плотную панораму текста. Это абсолютно блистательное стихотворение Блока — «Бегут неверные дневные тени» (1902 г.), очень цельное, очень ясное по своему настроению, и в то же время остающееся мистическим, далековато от переживания романной пластики. Разумеется, можно воспринять строку Блока как меланхолическую ноту печали, прозвучавшую над исчезающей глубинной культурой, и, возможно, массовый читатель так и поймет. Но мысль эту принять трудно.

* Чудаков А.П. Статья Ю.Н.Тынянова «О композиции “Евгения Онегина”» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Архитектура. М.: Наука, 1975. С. 121—140.

** Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52—77.

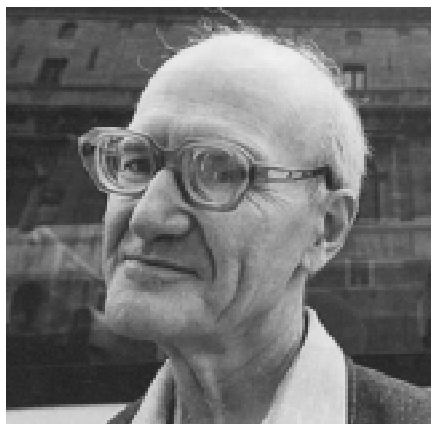
Хочу предложить краткую гипотезу о возникновении заглавия «Ложится мгла на старые ступени...». Александр Павлович говорил мне и Сергею Георгиевичу Бочарову, и многим другим, что сначала он хотел назвать роман «Смерть деда». Это вполне сходилось бы с общим замыслом романа, с его композицией и картиной изображенного. Дед Александра Павловича Чудакова — это могучая фигура, и она является такой композиционной скрепой всего романа. Но «Смерть деда» оставляла текст привязанным хотя и к катастрофической, глобальной, но тем не менее к земной истории, а был необходим выход в символическое, может быть, сакральное измерение. Допускаю, что для этого Александру Павловичу понадобилось стихотворение Блока «На смерть деда» (тот же 1902 г.), где говорится о том мгновении, когда умер Андрей Николаевич Бекетов. Но прежде, чем он умер, все те, кто были в комнате, увидели, как в окне идет он же, манит их рукой, веселый и улыбающийся: «Там старец шел — уже, как лунь, седой — / Походкой бодрою, с веселыми глазами, / Смеялся нам, и все манил рукой, / И уходил знакомыми шагами».

Это второе четверостишие. А еще через строфу следует обобщение в тютчевской манере, после того, как они, обернувшись, «застали прах с закрытыми глазами»: «Но было сладко душу уследить / И в отходящей увидать веселье. / *Пришел наш час — запомнить и любить, / И праздновать иное новоселье*» (курсив мой. — Ю.Ч.).

Наверное, именно этот блоковский подтекст хотел бы свести Александр Павлович в основание своего романа. Но кто угадает наведение на этот подтекст в информационном сообщении «Смерть деда»? Если бы можно было бы назвать роман «На смерть деда», знающие читатели быстро бы разгадали аллюзию. Но для заглавия это не подходит. И тогда могло быть найдено решение. Эмфатически-броская строка из ультрамистического стихотворения Блока, легко находимая и лежащая в близком соседстве с текстом «На смерть деда», обнаруживает неявное христианское чувство, овевающее весь роман. К тому же блоковское «На смерть деда» возвращает читателя к еще одной ступени нашего имплицитного построения. Это концовка фильма Андрея Тарковского «Зеркало», где душа умирающего улетает птицей в бескрайнее небо.

Кому-то предложенный ход может показаться усложненным. Однако он вполне в духе самого Александра Павловича. В небольшом предисловии к его книге «Слово — вещь — мир» он пишет, что в ней «значительно облегчен справочный аппарат». И далее продолжает (это последняя фраза): «Любителей многоступенчатой сноски автор просит обращаться к первым публикациям, где автор, сам ее партизан, надеется удовлетворить всех вполне»*.

* Чудаков А.П. Слово — вещь — мир... С. 6.



Михаил Леонович Гаспаров

(13.04.1935 — 7.11.2005)

2005 год оказался горестным для филологии: целая череда тяжелейших потерь — Александр Павлович Чудаков, Владимир Николаевич Топоров, Елеазар Моисеевич Мелетинский, Евгений Алексеевич Костюхин.

7 ноября 2005 года не стало Михаила Леоновича Гаспарова. С его смертью закончилась целая эпоха в литературоведческой науке. Труды, книги этого выдающегося, энциклопедически образованного ученого, главного стиховеда России, одного из ведущих специалистов в области классической филологии, академика РАН хорошо известны. Он, конечно, не нуждается в представлении, и все же невозможно не сказать, что нет в русской и европейской поэзии явления, которое было бы обойдено вниманием М.Л.Гаспарова. Или не вспомнить сравнительно недавно вышедшие три тома избранных сочинений, вобравшие в себя три главные темы исследований М.Л.Гаспарова: современный русский стих, история русского стиха, история европейского стиха (монографии 1974, 1984, 1989, 1993, 1999 гг.). Последние годы Гаспаров работал над новым изданием сочинений Осипа Мандельштама. Академический ученый, он умел писать и популярно, захватываяюще и даже озорно. Его книги «Занимательная Греция» и «Рассказы Геродота» завоевали многих читателей и особенно школьников. Жанрово оригинальна его книга «Записи и выписки», печатавшаяся в журнале «Новое литературное обозрение» и затем вышедшая отдельным изданием.

Уникальный ученый, Гаспаров — уникальный и совершенно «отдельный», ни на кого не похожий человек. Невероятно занятый, поглощенный многочисленными штудиями, Гаспаров был в то же время открытым для коллег, необыкновенно доброжелательным и расположенным к диалогу, совету, помощи. Мне довелось быть свидетелем его многолетних профессионально-дружеских от-

ношений с известным стиховедом из Петрозаводска Петром Александровичем Рудневым (1925—1996). «Со-ратником» Гаспарова считает себя доцент Л.П.Новинская, автор вышедшего в 2003 году учебного пособия «Введение в стиховедение», основанного на его теоретических посылах. Примечательно, что первые слова ее предисловия обращены к Михаилу Леоновичу и его книге «Русские стихи 1890—1925-х годов в комментариях». Дважды по инициативе и приглашению П.А.Руднева и заведующей кафедрой классической филологии Т.Г.Мальчуковой Михаил Леонович приезжал в Петрозаводск с чтением спецкурса по стиховедению студентам-филологам Петрозаводского университета. Но послушать Гаспарова приходили и преподаватели, и студенты Карельского пединститута, Петрозаводской консерватории, учителя школ и филологи из других учебных заведений. «Потрясающие лекции», «потрясающая эрудиция», — так говорили те, кому посчастливилось быть на этих лекциях и ощутить масштаб личности Гаспарова.

Огромное впечатление произвел М.Л.Гаспаров на моего сына, лингвиста Я.И.Гина*. Они встретились в 1982 году в Таллинском педагогическом институте на научной конференции «Литературный процесс и развитие русской литературы XVIII—XX вв.», которую организовали работавшие тогда в Таллинне А.Ф.Белюсов и Е.В.Душечкина, ныне петербургские ученые. М.Л.Гаспаров выступал на ней с докладом «Вторичная поэзия: Дрожжин и Шестаков». В письме родным от 13 ноября 1982 г. Яков писал: «Я познакомился с Михаилом Леоновичем Гаспаровым; это удивительно добрый и скромный человек — и колоссальной трудоспособности. Я с ним говорил о его переводах басен** — в аспекте олицетворения; он, узнав о моих занятиях, указал мне на любопытный материал по роду в переводах А.Кантемира и пр. <...> в докладе Гаспаров показал механизмы плагиата на примере 2-х полярно противоположных эпигонов — самоучки Дрожжина и профессора-классика Шестакова. Все это на очень большом материале (он составил каталоги ритмико-синтаксических фигур этих поэтов) и с интересными выводами.<...> он никогда не теоретизирует вообще — он подлинный рыцарь индукции». В письме от 21 ноября 1982 г.: «Я уже писал: с Гаспаровым я говорил о своей теме. Он подсказал мне очень интересные примеры из А.Кантемира: тот переводил Анакреонта, и **Любовь** олицетворенная — в мужск<ом> роде (напр., “**Любовь услышал**”). Дело в том, что в подлиннике — Купидон, а это слово еще, видимо, тогда не проникло в русскую поэзию и язык...». И в письме от 27 ноября 1982 г.: «Кстати, Гаспаров поразил меня не только как ученый, но как человек. <...> на конференции он был самым скромным». Далее Яков с радостью сообщал, что Михаил Леонович

* Гин Яков Иосифович (29.05.1958 — 18.02.1991) — кандидат филологических наук, доцент, автор посмертно изданных книг «Поэтика грамматического рода» (Петрозаводск, 1992), «Проблемы поэтики грамматических категорий» (СПб., 1996), «О поэтике грамматических категорий» (Петрозаводск, 2006).

** В книге Я.Гина «Поэтика грамматического рода»: «Аналогичные случаи можно найти и в переводах басен Эзопа, Федра и Бабрия, выполненных М.Л.Гаспаровым» — и далее следуют примеры этих переводов (С. 37).

сам предложил ему писать, если возникнут вопросы или потребность в общении.

Вопросы возникали и в связи с размышлениями над словом-образом-мифом «авось» и особенно в процессе работы над статьями о Филомеле. И Яков решился побеспокоить Михаила Леоновича. Первое письмо стало началом их непродолжительного эпистолярного общения. Сохранилась машинописная копия одного письма Я.Г. и семи писем М.Л.Гаспарова*. Как правило, это почтовые открытки, писанные мелким убористым почерком, поэтому вмещалось на них много текста. Это либо очень обстоятельный ответ на заданный вопрос, либо отклик на посланные работы. И всякий раз в конце характерное, гаспаровское «Весь Ваш» или «Остаюсь в Вашем распоряжении...». У Гаспарова это не просто красивая и внешне вежливая, политесная фраза: действительно, в распоряжении того, к кому он обращался, оказывались его благорасположение, знание, наблюдения, ум, память, опыт, равно как и многочисленные книги и труды.

I

Петрозаводск. 7.09.85.

Дорогой Михаил Леонович! Рискую обратиться к Вам со следующими двумя вопросами: 1. В.И.Даль в словаре о значении слова «авось» пишет: «может быть, станется, сбудется, с выражением желания или надежды (лат. fore ut)». См.: Даль В.И. Толковый словарь великорусского языка. М., 1978. Т. 1. С. 3.

Каково точное значение этого латинского выражения, которое в словаре отсутствует? Какой формой какого слова это выражение является? Как оно употребляется (в частности — с какими глагольными временами)?

2. М.И.Михельсон отмечает, что имя Филомела имеет внутреннюю форму — «любовь к пению». См.: Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Спб., 1902. Т. 11. С. 446.

Это действительная или народная этимология?

В написании два слова различаются: *filomela*, *melos*.

См.: Древнегреч.-рус. слов. (Сост. И.Х.Дворецкий. М., 1958. Т. II. С. 1731, 1069).

Являются ли графемы «h» и «e» знаком различия значений или же это — дань орфографической традиции?

С какого времени в западно-европейской поэзии появляется Филомела как символ соловья (ведь в русской поэзии — только с конца 18 века)?

Варианты — «филОмела»—«филУмела» — в русской поэзии: обусловлены ли они древнегреческой фонетикой или графикой или это воля переводчиков?

С самыми лучшими чувствами заранее благодарный.

Я.Гин.

* К сожалению, не было сделано копии отзыва М.Л.Гаспарова на автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филол. наук «Грамматический род как категория поэтического языка», посланного им в ученый совет филологического факультета Ленинградского университета в декабре 1985 г., где дана высокая оценка работе Я.Г.

1

Дорогой коллега, по мифологическому словарю Roscher'a, первоначально Филомелу представляли обращенной в ласточку, и имя Φίλο-μήλη, «любящая скот», указывает на ее привычку гнездиться в стойлах под крышами; лишь потом пришла народная этимология φίλο-μελή, «любящая песни», и Филомелу стали представлять соловьем. В запутанных вариантах мифа, кто в кого превращен, плохо разбирались и сами греки. У латинских поэтов philomela — это уже заведомый соловей; от них он переходит к латинским поэтам Средневековья, я встречал его у вагантов, но лат[инских] цитат сейчас привести не могу. Если где-то встречается вариант philoumele — ведь русские переводчики, скорее всего, списывали его с иностранного? — то это, подозреваю, под влиянием греческого имени Philoumene, «любимая», встречающегося у героинь Плавта и Теренция.

Fore ut, действительно, означает «быть может, что...» (fore = futurum esse): spero fore ut sanus sim, «авось буду здоров» (ut употребляется с конъюнктивом). Пример неуклюжий, скорее эту фразу сказали бы spero me sanum fore, но грамматически, кажется, это правильно.

А к какой теме это Вам потребовалось? Не утомляйте себя ответом, но если мне еще придется попасть в Петрозаводск, — расскажите!

С самыми лучшими чувствами. Ваш М.Гаспаров. 21.9.85.

2

Дорогой Яков Иосифович, большое спасибо за Вашу статью*, такую насыщенную и интересную, я удивился отсутствием только одной цитаты (может быть, слишком общеизвестной?): «Теперь, чай, и птица, и всякая зверь На нашей земле веселится...» — А.К.Толстой, «Садко». И за весь сборник, в котором интересных статей ненормально много для таких изданий. Всего Вам и Вашим работам самого благополучного! Всем добрым людям низкий поклон.

Весь Ваш М.Гаспаров.

3

7.5.87 Дорогой коллега,

1). Цитирую Н.Lausberg, «Handbuch der literarischen Rhetorik». Münch., 1960, s. 378: «Апостроф может употребляться в любых частях речи, в особенности (1) во вступлении, вместо обычного обращения к публике, для придания пафоса: Квинтилиан, IV, I, 63—70; Марий Викторин, 15, 423, 28; (2) в повествовании: Квинтилиан, IV, 2, 106; Фортунатиан, 2, 9, p. 112, 22; Марий Викторин, 16,

* Дата не указана, а речь идет о статье «Словесная травестия: Месяц Месяцович в "Коньке-горбунке" П.П.Ершова» в сборнике «Фольклорная традиция в русской литературе» (Волгоград, 1986), который Я.Г. послал Гаспарову. Именно эту статью Яша читал в Таллинне в 1982 году. Видимо, поэтому и послал статью.

р. 426, 32». Если Вам понадобятся точные выписки из Квинтилиана и пр. — смогу сделать, хоть и не сию минуту; но думаю, что там будут только банальности. А книга Лаусберга — очень уважаемый компендий всей классической риторики.

2). Крестьян у Флориана (басня IV, 19) зовут Quillot и Lucas: русские имена, как и следовало ожидать, подобрал Измайлов. Французские эти имена, кажется, ярлыкового значения не имеют: если что о них узнаю — напишу.

Простите за промедление: не сразу добрался до Флориана. От души желаю успеха, встреча с «Месяцовичем» была для меня большой радостью.

Оставаясь в Вашем распоряжении, Ваш М.Гаспаров.

4

Дорогой Яков Иосифович, спасибо за статью*, очень убедительную: работает как раз на Сепира-Уорфа**, что каждый язык порождает свою мифологию. Я недавно читал (для одного оппонирования) собрание стихов А.Введенского и хотел было проследить, как там «первая подвертывающаяся рифма» (самое частотное слово по обратному словарю русского языка) порождает строку и смысл, но, боюсь, это слишком дерзкий умысел, а времени на исполнение нет. Будьте благополучны! Всегда с интересом жду Ваших публикаций.

Всем хорошим людям поклон. Надеюсь, во втором семестре попасть к вам в командировку. Весь Ваш М.Гаспаров.

5

14.4.89.

Дорогой Яков Иосифович, онтогенез Вашей дочки***, действительно, можно приводить как параллель филогенезу стиха и прозы: очень интересно. Все, что Вы пишете об ослаблении языковых оппозиций в модернистской лирике, очень важно для меня: я сейчас пишу плановую статью о поэтике русского модернизма и воспользуюсь Вашим подсказом. Воспоминания Шершеневича — только о людях и событиях, теории там нет, она вся — в его «Зеленой улице» и пр. брошюрах. На практике он декларированными приемами пользовался довольно редко. Самый «синтактиколомный» памятник русского футуризма — это «Люди в пейзаже» Е.Лившица (сб. «Волчье солнце», давно потихоньку над ним работаю, могу прислать копию). Источник Ящука, увы, не могу указать: списал студентом в Ленинке из какого-то эфемерного харьковского (?) альманаха октябрь 1916 г. (в справочнике альманахов и сборников его

* Статья «О семантической структуре традиционной фольклорной рифмы» (Язык русского фольклора. Петрозаводск, 1988). Среди основополагающих источников названа статья М.Л.Гаспарова «Эволюция русской рифмы» (Проблемы теории стиха. Л., 1984).

** Сепир Э. Язык: Введение и изучение речи / Пер. с англ. М.; Л., 1934. Все-таки прежде всего: *Б.Л.Уорф*. Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. М.; Л., 1960. Вып. 1. С. 135—168; *Б.Л.Уорф*. Наука и языкознание // Там же. С. 169—182.

*** Предполагаю, что речь идет о случаях словотворчества дочери Я.Г., слышавшей от отца в ответ на вопрос «что ты делаешь?» — «готовлюсь к лекции», или у Чуковского «В Африке акулы, / В Африке...»: «клекция», «вафрика», «сапоножки», «меник» (вместо «веник», но мести) и др.

нет). [Р.Д.] Тименчик подозревал было, что это псевдоним Эльсмера, но потом нашел в периодике другие его стихи — видимо, впрямь был такой автор-одиночка. Спасибо за оттиск, и низкий поклон Рудневым. Ваш М.Г.*

6

9.XI. 91

Дорогая и глубокоуважаемая Софья Михайловна! Безмерное спасибо Вам за книгу**. У меня уже книжный невроз: «а сумею ли я отработать удовольствие от новопрочитанной книги и как-то использовать ее для других», — но здесь он смягчается тем, что у меня давно написано и где-то бесконечно печатается статья о том, что от жанра считалки происходит пьеса Хлебникова «Боги» (материал брал, конечно, по Виноградову). Пишу об этом только, чтобы заверить Вас, что тема мне — не чужая, и читателем я буду внимательным.

Весь Ваш МГаспаров.

7

30.6.93.

Дорогая и глубокоуважаемая коллега, огромное спасибо Вам за книгу Якова Иосифовича («Поэтика грамматического рода». — С.Л.) — я знал о ее выходе, наш институт послал заявку на партию экземпляров, и я давно ее ждал, но неожиданно оказался первым ее читателем среди коллег. Любуюсь стройностью и преклоняюсь перед Вашим трудом — я представляю, как трудно сейчас издать книгу. Пользуюсь случаем поблагодарить Вас за Вашу статью о детских швамбраниях в сборнике «Школьный быт и фольклор», который подарил мне <А.Ф.>Белоусов***. Эта тема давно меня интересовала, а моя дочь (она психолог) даже начала было заниматься такими «режиссерскими играми», но потом ушла в сторону. В ЦГАЛИ я читал бумаги молодого И.Конеvского о «его стране», там были биографии местных писателей, подробные и убедительные, как в Брокгаузе: знаю, что в это играл и Брюсов, но в его архиве я работал мало. Я бы больше подчеркнул возраст: в 7—8 лет, вероятно, в таких играх, действительно, главное — утопическая справедливость, но в 12—14 больше ищут красоты и больше подражают реальности — сужу по читанному, виденному и по своему опыту. Но, конечно, Вам виднее!

Душевно Вам благодарный М.Гаспаров.

Предисловие и публикация писем С.М.Лойтер

* Это последнее письмо Михаила Леоновича Якову. А дальше было соболезнование семье в феврале 1991 года: «Для науки и для меня это очень горькая потеря. Ваш М.Гаспаров».

** В конце 1991 года вышла моя книга «Русский детский фольклор Карелии» (Петрозаводск, 1991), где преобладают стихотворные тексты, и я сочла своим долгом послать ее Михаилу Леоновичу.

*** Школьный быт и фольклор: Учеб. материал по русскому фольклору: В 2 ч. / Сост. А.Ф.Белоусов. Таллинн, 1992.

ПАМЯТИ ПРОВИНЦИАЛА

Герой повести Л.Добычина «Шуркина родня» мечтает попасть в Самару: «Там, верно, не то, что здесь. Там даже было свое государство».

В Самаре действительно было *свое государство*, но недолго, с начала июня по начало октября 1918 года, когда городом управлял КомУч (комитет членов Учредительного собрания), распространивший свою власть на ряд губерний.

А в 1941 году, когда решалась судьба Москвы, Самара (Куйбышев с 1935 по 1990 гг.) стала «запасной столицей», куда в случае необходимости предполагалось эвакуировать правительство.

Всё остальное время Самара оставалась и остается провинциальным городом. Правда, политики и журналисты термин «провинциальный» всё чаще стыдливо заменяют на «региональный». Видно, кто-то стесняется, что приходится жить в *провинции*. Ведь там не то, что в столице.

А зря стесняются. Самара не даром, подобно Саратову, Воронежу или, например, Томску, имела и имеет репутацию самостоятельного «культурного гнезда», хотя университетским городом стала сравнительно недавно.

Владислава Петровича Скобелева, университетского профессора, родившегося в Самаре в 1930 году, по праву можно назвать (если немного перефразировать название платоновского рассказа) *самарским жителем*. 11 ноября 2005 года ему исполнилось бы 75 лет, но в конце февраля 2004-го он неожиданно скончался в Москве, где был проездом в Воронеж, куда отправился оппонировать. Неожиданно потому, что до старости оставался человеком крепким и сильным, напоминавшим комплекцией и повадками героев известной репинской картины.

Он окончил Куйбышевский пединститут, где работали ученые, которые, как вспоминал Владислав Петрович, «создавали атмосферу приличия». Важное уточнение, если принять во внимание, что учиться ему пришлось в эпоху послевоенных идеологических кампаний, когда, как напишет позднее Б.Ямпольский в романе «Московская улица», бездарность была синонимом благонадежности.

После аспирантуры три года работал в маленьком Муроме на кафедре советской литературы тамошнего пединститута, а с 1961 года в течение восемнадцати лет — в Воронежском университете. В 1970 году под его редакцией в Воронеже вышел первый в Советском Союзе сборник статей о творчестве А.Платонова. Здесь он написал и первые свои книги, а в 1973 году подготовил к защите докторскую. Однако стать доктором ему не дали по причинам, как тогда говорили, идеологического характера.

В шутку называл он себя «почетным активистом русского ВАКа», поскольку защититься ему удалось только со второй попытки, ровно через десять лет, как сорвалась первая. Но к этому времени Владислав Петрович успел перебраться в Самару (тогда еще Куйбышев), на свою *историческую родину*, где с 1979 года преподавал в *молодом* местном университете.

Идеологическое давление на «советологов», как смог он оценить, было здесь не таким сильным и перманентным. И профессиональные качества, что удивительно, оказались важнее *анкеты*. Уж так сложилось, что по-иному здесь, чем во многих других местах, относились к тем, кого по разным причинам преследовали и травили власти. Конечно, Воронеж и Самара, два дорогих ему города, навсегда соединились в его биографии и научной судьбе, но в Самаре, похоже, дышалось свободнее и писалось легче.

А писал он много и о разных авторах: Бабеле и А.Веселом, Бунине и раннем Ал.Толстом, А.Платонове и Тынянове, Б.Пильняке и М.Булгакове, Л.Пастернаке и И.Бродском, В.Аксенове и литературе «третьей волны» русской эмиграции. А также о поэтике рассказа и повести, о жанре романа и литературном пародировании, о теории автора и проблеме художественной деятельности.

Слово «деятельность» в названии его теоретической книги появилось, надо думать, не случайно: оно отражало важное свойство самой его личности. По натуре он был человеком исключительно активным и представлял собою тип деятеля, постоянно озабоченного воспроизведением культурного слоя (в *купеческой* Самаре, как ему казалось, слишком тонкого, если сравнивать хотя бы с *дворянским* Саратовом).

Вообще, в провинции самое трудное, может быть, и есть создание, как сформулировал однажды Ю.М.Лотман, «механизма самовоспроизведения культуры». Гораздо легче его сломать (*ломать — не строить*) или просто уничтожить, чтобы никто больше *не высовывался*.

Вот и понимаешь, что значит *личность* в провинциальном городе — личность большого ученого, к которому *тянутся*. Соприкасаются, слушают, задают вопросы — общаются. Притягательность его личности, помогающая создать *атмосферу*.

По складу личности и по жизненным привычкам он был истинным провинциалом, но без всяких провинциальных комплексов и фобий. В Москву любил наезжать, а жить любил в Самаре, где завязался и развивался сюжет его биографии и где у него всегда был необычайно широкий круг общения.

Он то и дело что-то затевал и старался всех, кого только мог, приобщить к своим замыслам: то придумывал очередную конференцию, то носился с идеей нового сборника, то просил высказаться («*тезка, выскажитесь*») о новой своей статье или *полистать* какой-то необыкновенный *по уму* текст своей дипломницы. Ему всё было интересно, и с ним тоже никогда не было скучно.

Своей невероятной активностью и самим своим присутствием он превращал *провинцию* в *центр*, способствуя рождению самарского культурного мифа,

в котором по определению играл роль *героя*, подвижника местной культуры. Когда он показывал Самару и рассказывал о ней, то казалось, что русское культурное пространство буквально на глазах меняет свою традиционно сложившуюся структуру и становится реально полицентричным.

Он был (как говорит В.Н.Топоров) человеком *этого* места, самарский интеллигент и *infant terrible* самарской интеллигенции, любитель дружеских посиделок и любимец женщин, мудрец и озорник, виртуозно владеющий языком улицы, ценитель русского авангарда и знаток обцененной лексики, настоящий филолог.

Провинциал в точном смысле этого слова — слова, которое исследователи русского «провинциального текста» сумели освободить наконец от негативных клишированных значений. Человек *этого* места и человек на *своем* месте.

А.И.Орлова

Теория перевода и толкование художественного текста в трудах А.В.Федорова

(К 100-летию со дня рождения Учителя)

Научиться читать художественное произведение и научить читать его других — значит идти путем постепенного ступенчатого анализа к синтезу, то есть к выявлению концептуальных параметров произведения, иначе говоря, стать, как этому учил Б.О.Корман, концептированным читателем. Это задача сложная, поскольку она предполагает хорошую филологическую подготовку, прежде всего — хорошее знание родного языка, определенного корпуса литературоведческих понятий и историко-культурного фона произведения.

Но задача усложняется вдвойне, когда речь идет о толковании текста на иностранном языке. Такое толкование предполагает равноценное владение обоими языками, включая вышеназванные экстралингвистические факторы и теорию и практику перевода.

Междисциплинарный подход к анализу текста художественного произведения обнаруживает тесную связь между такими «вершинными» языковыми дисциплинами, как стилистика и перевод.

Нет сомнения в том, что перевод подразумевает концентрацию знаний о языке, совершенное владение областью теории и практики исходного языка и

языка переводящего. В практике преподавания любой перевод, не говоря уже о переводе художественного текста, начинается с вдумчивого прочтения текста и сопутствующего ему тщательного анализа с учетом индивидуального стиля автора. Выявляя при анализе текста через «как?» «что?» сказано, мы тем самым при переводе этого «что?» выявляем, ищем «как?» сказать. Это очень важные взаимосвязанные моменты переводческой деятельности.

Ответ на вопрос, как организован и написан текст, выходит за пределы компетенции лингвистики. Стилистике тесно в этих рамках, в то время как перевод предполагает выход на филологический и историко-культурный уровень толкования произведения.

«Кормановские чтения» проводятся ежегодно в день рождения Б.О.Кормана, создателя одного из направлений аналитической методологии в литературной науке. В тот же день, 19 апреля, но на 16 лет раньше Б.О.Кормана, родился основоположник теории перевода Андрей Венедиктович Федоров (1906—1996 гг.). 19 апреля 2006 г. филологический факультет Петербургского университета торжественно отметил 100-летие со дня его рождения. В конференции по проблемам перевода принимали участие многие ученые зарубежья.

Ученик Юрия Николаевича Тынянова, профессор Петербургского государственного университета, А.В.Федоров владел всеми индоевропейскими языками. На его лекциях и семинарских занятиях по переводу работали одновременно слависты, романисты и германисты разных стран. Участие в таком семинаре было для филолога счастьем. Такие труды А.В.Федорова, как «Основы общей теории перевода», «Очерки общей и сопоставительной стилистики», «Искусство перевода и жизнь литературы», давно стали основными ориентирами в области теории и практики перевода для ученых-филологов и студентов, не говоря о многочисленных статьях, очерках и книгах, посвященных творчеству А.Блока, И.Анненского, Г.Гейне, Е.Баратынского, М.Лермонтова, И.-В.Гете, А.Плещеева, Ю.Тынянова и других.

Проблемой гармоничного слияния филологических дисциплин в процессе перевода А.В.Федоров занимался начиная с первой трети XX столетия, и в этом смысле его идеи перекликались с идеями Л.В.Щербы (Петербургская филологическая школа).

Появление же первых трудов Андрея Венедиктовича («Введение в теорию перевода») сопровождалось в 50-е годы прошлого века спорами о том, должна ли теория художественного перевода строиться в системе науки о языке (материальная база толкования текста) или в системе науки о литературе (идеальная база проникновения в художественный текст). Спор приводил как к требованию синтеза двух точек зрения, так и к их дифференциации. Ученому пришлось пережить разного рода упреки то в преувеличении языкового фактора в теории перевода, то в уклоне в литературоведение. Но его наука о переводе состоялась, и труд «Основы общей теории перевода», выдержав несколько изданий, остается до сегодняшнего времени единственным вузовс-

ким учебником, с помощью которого студенты филологических факультетов могут овладеть необходимыми знаниями в области переводоведения. Эта книга представляет интерес для филологов разных рангов. Кроме задач теоретического изучения перевода, она содержит интереснейшие разделы об истории перевода и переводческой мысли в России и за рубежом, о развитии теории перевода и разработке идеи переводимости, об условиях выбора языковых средств разных уровней и других переводческих проблемах.

Не ставя задачу изложить основные принципы теории перевода, хочу подчеркнуть идею родства переводоведения и аналитической методологии Кормана.

Приведу определение и содержание понятия «перевод» в книге А.В.Федорова: «1) процесс, совершающийся в форме психического акта и состоящий в том, что речевое произведение... возникшее на одном — исходном — языке (ИЯ), пересоздается на другом — переводящем — языке (ПЯ); 2) результат этого процесса, то есть новое речевое произведение на ПЯ» [1; 9].

«...Цель перевода — как можно ближе познакомить читателя, не знающего ИЯ, с данным текстом <...> перевести — значит выразить верно и полно средствами одного языка то, что уже выражено ранее средствами другого языка» [1; 10—11]. В верности и полноте передачи — отличие собственно перевода от переделки, от пересказа или сокращенного изложения, от всякого рода так называемых «адаптаций».

«Если теория художественного перевода как специальная отрасль филологической науки предполагает теснейшее сотрудничество языкознания с литературоведением, а также с историей тех народов, языки которых она затрагивает, то общая теория перевода требует прежде всего постановки целого ряда лингвистических вопросов, их разрешение и должно составить базу для дальнейших исследований. <...> Во избежание недоразумений необходимо лишь предостеречь против смешения теории перевода с неким собранием узкопрактических рецептов или правил о том, как надо переводить в любом случае. Следует со всей решительностью подчеркнуть, 1) что таких правил дать нельзя и 2) что теория и практика при всей тесноте и органичности связи между ними вовсе не тождественны друг другу, а имеют разные задачи (ср. соотношение литературы как искусства и теории литературы как научной дисциплины, отнюдь не обязанной или призванной давать советы и рекомендации писателям; аналогично соотношение музыки и теории музыки, живописи и теории живописи, архитектуры и теории архитектуры и т. п.)» [1; 18—19].

В конце 1970-х годов я послала Андрею Венедиктовичу книгу Бориса Осиповича Кормана «Лирика Некрасова» (Ижевск, 1978) и получила от него письмо, в котором он благодарил меня и выражал радость, что обнаружил родственные концепции толкования художественного текста.

Андрей Венедиктович был моим Учителем в течение пяти лет моей учебы в ЛГУ (теперь СПГУ), а я — бессменной старостой руководимого им кружка

перевода. Андрей Венедиктович научил нас бережно обращаться со словом и сопоставлять разносистемные языки, подходить к переводу как сложной интеллектуальной задаче, решение которой налагает на нас ответственность за полученный результат.

Никогда не забыть первый переводческий опыт нашего кружка. Мы переводили начало произведения Г.Гейне «Людвиг Бёрне». Речь шла о том, что автор в таком-то году при таких-то обстоятельствах и там-то впервые услышал имя Бёрне. Мы, первокурсники, так и перевели это предложение, как нам казалось, старательно и грамотно. Выслушав всех, Андрей Венедиктович попросил у нас разрешения прочесть свой вариант (следует напомнить, что он не только теоретик перевода, но и замечательный переводчик). Его вариант предложения звучал так: «Имя Бёрне я впервые услышал...». Мы были поражены эффектной логикой распределения тема-рематических компонентов в русском предложении, никак не нарушающих структуры и семантики немецкой фразы. Вот такое легкое, тактичное сравнение результата мастера с пробой подмастерьев стало для нас большим уроком, нацеливающим на освоение комплекса переводческих знаний даже без предварительной теоретической подготовки.

Подобная нашей, буквальная передача архитектоники немецкого предложения в свое время надолго отбила у русского читателя интерес к Ф.Шиллеру.

На семинарских занятиях и в кружке перевода мы занимались коллективным творческим переводом отрывков из произведений Г.Гейне, Т.Манна, А.Зегерс. Последующее сравнение с официальными переводами членов Союза переводчиков, к сожалению, не всегда оказывалось в пользу последних. Это было не только удручающим открытием, но и внушало веру в наши творческие способности, а главное — нацеливало нас на бережное отношение к «авторским правам» биографического и концептуального автора.

Андрей Венедиктович был интеллигентным человеком, это был тип интеллигента скорее 19 века, чем 20-го. Его отличало уважительное отношение к студенчеству, неподдельный интерес к личности каждого из нас, к условиям нашей жизни в общежитии, к нашему здоровью. (Немаловажный факт его биографии: во время блокады Ленинграда А.В.Федоров был защитником города в составе народных ополченцев.)

В узких коридорах-лабиринтах нашего корпуса он никогда не проходил мимо, отделавшись одним приветствием, но всегда искренне интересовался успехами, здоровьем, и ему нельзя было отвечать формально, хотелось соответствовать уровню культуры общения.

Я не теряла связи с ним вплоть до его кончины в ноябре 1996 года. А он поддерживал меня морально и внушал мне веру в себя, в свои силы после трудной операции по поводу глаукомы. Чувство высокого такта сочеталось в нем с твердостью в отстаивании научных убеждений, победивших время и разного рода «инновационные открытия» (переводческие «технологии»).

Если перевести название его книги «Искусство перевода и жизнь литературы» с русского языка на русский, то оно будет означать зависимость жизни иноязычного произведения от качества его перевода: как переведено, так и живет. А неискушенный читатель не испытывает по этому поводу подозрений, веря, что он читает Томаса Манна, а не Наталию Ман.

Филолог же понимает, какую ответственность берет на себя переводчик художественного текста. Перевод — наука, но перевод — и искусство, которое не каждому дано. Желаемая адекватность в мучительной борьбе с так называемой безэквивалентной лексикой переводимого языка нередко приводит переводчика к компромиссному решению с горестным умозаключением: перевод требует жертв. Возможно. Но эта возможность не является необходимостью. Она опровергается наличием блестящих переводов. Известно, как посредственно, а иногда и плохо переведены на европейские языки русские классики. Достаточно вспомнить судьбу «Евгения Онегина», пушкинских сказок. «**Кабы** я была царица»; «В те поры война была»; «Царь Салтан с женой простяся, на добра коня садяся»... Нет в этих языках ни «кабы» (только «если»), ни «добра коня», ни просторечных «простяся», «садяся».

Как бы ни старались немецкие переводчики передать пушкинскую зиму в «Онегине», они так или иначе искажают рифму и ритм стиха немецким словом Winter («Зима. Крестьянин торжествуя...»), которое, на худой конец, могло бы получить французский вариант ударения (Win'ter). В этой связи глубокого уважения заслуживает Фридрих Энгельс, призывавший своих друзей изучать русский язык для того только, чтобы читать «Евгения Онегина» в подлиннике.

Современник Ф.Энгельса, известный немецкий критик и знаток русской литературы Фарнхаген фон Энзе, подчеркивая заслуги немцев в области художественного перевода с греческого, итальянского, испанского, английского, соглашался с призывом Энгельса, сетуя на трудности: «С русскими, кажется, знакомиться всего труднее. Для знакомства этого языку нашему нужно сделать новые усилия: он очень хорошо обнимает смысл, но с трудом передает своеобразный склад русского выражения, а для передачи поэтических произведений выражение — главное» [цит. по: 2]. Наглядным примером необходимости таких усилий является перевод названия грибоедовского шедевра «Горе от ума» двумя переводчиками (в этом смысле немцам всё же повезло, так как на многих языках мира комедия переведена в прозе): *Bitternis durch Geist* (Rudolf Bächtold. München, 1988) и *Verstand schafft Leiden* (Arthur Luther. Leipzig: Verlag Anton Kippenberg).

У опытного переводчика вызывают улыбку оба приведенных словосочетания, из которых лишь слово *Geist* соответствует правилу адекватности (ум, дух, духовный статус человека), а не *Bitternis* (огорчение, обида), *Verstand* (способность мыслить в отличие от животных) и *Leiden* (страдания, физическая или нравственная боль; более близкий вариант, но не точный). Если вдуматься и дать студентам задание на семинаре по переводу словосочетания «Горе от

ума», то легко убедиться, как проблематично переложение этих двух предикатных по сути имен.

Надо сказать, что отечественная переводческая практика по сравнению с европейской недосягаемо высока. Достаточно вспомнить Н.И.Гнедича, М.Л.Михайлова, В.С.Курочкина и других профессиональных переводчиков середины и конца XIX века. Лучшими же профессиональными переводчиками были наши поэты и литературоведы: В.А.Жуковский, М.Ю.Лермонтов, Ю.Н.Тынянов, С.Я.Маршак, Н.А.Холодковский, Б.Л.Пастернак, М.Л.Лозинский и др.

Непревзойденным является перевод М.Ю.Лермонтова «Горные вершины...», который может потягаться с оригиналом «Des Wanderers Nachtlid». В итоге мы имеем два самостоятельных произведения, из которых лермонтовское поэтически гораздо выше гетевского, отражающего его философско-пантеистический взгляд на мир. Если бы подольше жил А.С.Пушкин, то мы наверняка бы имели прекрасную трактовку гетевского «Фауста». Один его набросок из «Фауста» с начальной строкой («Мне скучно, бес») многого стоит. Напрочь убрано тяжеловесное «Мефистофель» вместе со всей его скучной многовековой европейской трактовкой. Не дьявол, не сатана и не искусственный клон Мефистофель, а именно русское «бес» — мгновенно понятное русскому читателю слово.

Прекрасную оценку переводческой деятельности дал Михаил Леонидович Лозинский, выступая по поводу присуждения ему Государственной премии за перевод «Божественной комедии» 12 февраля 1946 года: «Мы делаем необходимое дело. Поэзия — искусство слова. И она живет только в пределах своего языка. Изобразительное искусство и музыка — понятны всем, они не знают национальных границ, они общечеловечны. А поэзия — нема для тех, кто не знает ее языка. Освободить эту молчаливую затворницу, привести ее к нам, заставить говорить и петь на новом для нее языке — вот наша задача, задача трудная, но пленительная» [цит. по: 2; 296].

ЛИТЕРАТУРА

1. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Учеб. пособие. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высш. шк., 1983. — 303 с.
2. Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Л.: Сов. писатель, 1983. — 352 с.

В.Ш.Кривонос

МЫ ТАК ЛЮБИЛИ КАФКУ

Второй курс филфака, литературный кружок, спорим о Гоголе. Один из спорящих сравнивает Гоголя с Кафкой. «А вы читали Кафку?» — иронически спрашивает руководитель кружка. Нет, Кафку не читал, только о Кафке. Никто не читал, все только слышали.

«Надо бы почитать», — задумывается однокурсник, промышляющий фарцовкой. И через пару недель приносит томик: Кафка в английском переводе. «Просвещайся, — говорит он мне. — Потом расскажешь, о чем».

Many years ago... Тарту, студенческая конференция, вечером в кафе с Катей Г., уже аспиранткой, и с ее мужем, тоже аспирантом, но другого профиля. Кофе, пирожные, светский разговор. Довольна, что поселилась в гостинице, а не в общежитии, с этими *галками*, как она называет студентов. За соседним столиком нервничают эстонцы. Официантка грозит им пальчиком и фальшиво улыбается нам. Катя рассказывает, как ей повезло: недавно в *букинисте* подошел к ней парень и предложил купить у него... кого бы вы думали? Кафку! Причем по номиналу!!

Действительно, редкая удача. Кафка — и по номиналу...

Членкор Б. в методологической книге выражает недоумение по поводу *тощих оппозиций* структуралистов и констатирует, что, вопреки ожиданиям, *ажитожа* изданный по-русски Кафка не вызвал. Еще бы! Дефицит, все по спискам: австрийская обувь, немецкое пиво, чешская мебель, книги в супер...

После университета работаю в районной газете, готовлюсь к кандидатским экзаменам. В начале октября сдавать английский, но льют дожди, дороги развезло, автобусы не ходят, одна надежда на Волгу. Вечером по расписанию

теплоход, народу на пристани никого, нет и теплохода. Заваливается блатная компания, весельчак с гитарой отделяется и подсаживается ко мне, знакомимся. «Что почитываем?» Перевожу: «Процесс», «Приговор», «В исправительной колонии». Рассказываю, о чем. «Парень студент, пусть учится», — зовут его. Внезапно гаснет свет. Новый знакомый приносит мне фонарь. «Ученье — свет, — говорит он наставительно. — Как звать-то писателя? Кафка?» Утром приходит теплоход.

Встречаюсь с дочкой известного в городе психиатра, зван на ужин. Девушка избалованная, семья интеллигентная, планы неопределенные. Психиатр интересуется, как продвигается диссертация, предлагает пристроить на работу по ее завершении. «Я ведь врач, — говорит он, — а врач всем нужен». И показывает рукой куда-то вверх. «Папуля, ты милый», — целует его в щеку дочка. Психиатр тает: «Коньячку? Вообще не пьет? Ну ладно, вдругорядь». *Папуля* — большой ценитель литературы, особенно зарубежной. Но Кафку, как выясняется, не читал. Дочка делает большие глаза. Пора прощаться. «Заходите как-нибудь... на огонек, — приглашает психиатр, — поговорим... о Шиллере, о славе, о любви... Кстати, у вас случайно нет Кафки? В русском переводе?». Обещаю раздобыть. «Мой пациент», — говорит он, возвращая книгу.

Летом под Казанью, двухмесячные военные сборы, лес, комары, портянки, все с законченным высшим. Таскаем мешки на склад и со склада. «У меня здесь умственной работы нет», — разъясняет нам старшина. Один из *курсантов*, только женившийся, по ночам ворочается и стонет. Наконец выскакивает из палатки и громко кричит, где именно он *видал* эти сборы. На утренней проверке начальник сборов, майор Дурылин, объявляет, что его произвели в подполковники. «Жена еще не знает», — смущенно улыбается он. «Абсурд, товарищ майор, — говорит ему кричавший. — Мы знаем, а жена не знает. Это Кафка!» Хором поздравляем новоиспеченного подполковника.

Застой. Время читать. Пианиста и дирижера К., любимца местной публики, ловят с поличным: нес в портфеле издания, цензурю не дозволенные. На партийно-профсоюзном собрании делает вид, что кается: читал, но не распространял. От преподавания тем не менее отстраняют. В филармонии оставляют, но не дирижировать, а только для игры на инструменте, то есть рояле. «Можно и петь, — пытается шутить К., — но нет голоса».

Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью...

Начало восьмидесятых. Встречаю знакомого, давно не виделся. Просит никому не говорить: лежал в *психушке*. Белая горячка или типа того. «Не могу, — жалуется, — смотреть на все это... не могу-у! Вот и...» Располнел, щеки со спины видать. «Лекарства?» «Нет, какие лекарства. Хорошее питание: у нас так

только психов и чахоточных кормят». Помолчали. «Будто на убой», — добавляет он. И делает выразительный жест: «Как собака».

Июль девяностого, ночью прилетаю в Баку, где произошли *события*, навесить мать и встретиться с друзьями, людей в аэропорту и вокруг тьма, автобусы и машины в город не пропускают: комендантский час. В пять утра едем. На дороге посты, танки, солдаты с автоматами и в бронезилетах. Школьный приятель, азербайджанец, рассказывает, что жену-армянку с детьми удалось отправить в Германию. Повезло: он хирург-онколог, зам. директора института, нужный человек, *сделали* документы. «Так что она теперь еврейка, — смеется он, — а я — отец еврейских детей. *Мопеу, мопеу, мопеу...*»

...стальные руки-крылья...

В Самаре закрывают магазин «Академкнига», было их когда-то два, теперь вот и этот... Место хорошее, почти центр, как раз для *элитного* супермаркета... Распродажа оборудования и «Лит. памятников», среди которых (Oh boy! I love it!) обнаруживаю «Замок». Есть в собрании сочинений, есть и отдельное издание, но покупаю. Кафка в «Лит. памятниках»! Кто бы мог поверить...

Все выше, и выше, и выше...

Экзамен на журфаке по русской литературе XIX века, студент-отличник, краса и гордость курса, колонка в газете и передача на TV, излагает краткое содержание романа «Преступление и наказание». Зачем-то интересуюсь, читал ли он Кафку. Уверенно отвечает, что читал, но давно. Да, конечно, конечно... А о Кафке он что-нибудь читал? Читал, но не помнит автора. «А это требуется по программе?» Нет, нет... разумеется, не требуется. Ставлю «отлично».

Недавно прочитал в воспоминаниях о Кафке: «Даже когда его уже мучила болезнь, он продолжал улыбаться. Что-то египетски загадочное было в выражении его лица».

Ночной город, человек, рассказывающий истории, *свидетельства одиночества*.

Надежда и абсурд... Абсурд и надежда...

СТЕПИ И ВЕТРЫ

Город окружают степи, круглый год из степей дуют ветры, летом дует жаркий ветер, обжигающий и колючий, сыпящий в глаза песком, а зимой дует ледяной ветер, тоже обжигающий и тоже колючий, сыпящий в глаза снегом.

В этом городе я учился в университете, потом уехал в маленький город, где год работал в газете, а потом вернулся, снял угол и засел в библиотеке, чтобы собрать недостающий материал и закончить побыстрее диссертацию.

Однокашник помог устроиться в Дом народного творчества, где меня назначили ответственным за фольклорный архив. Поскольку фольклора в наличии не было, так как никто его в этом учреждении никогда не собирал, а матерные частушки, которые распевал директор, записывать не рекомендовалось, то отвечать мне было не за что. Работа была временной, на период декретного отпуска сотрудницы, иногда появлявшейся, чтобы озадачить меня поиском постоянной работы. Сотрудница своим местом дорожила.

Вечерами я обдумывал и писал диссертацию, на работе перепечатывал написанное на машинке, а ежели кто спрашивал, чем я так усердно занимаюсь, то говорил, что привожу в порядок фольклорные записи.

Друзья тем временем искали и нашли мне постоянную работу. Я занял должность редактора в Областном кинопрокате и сочинял аннотации к фильмам, которые предварительно надо было посмотреть. В маленьком зале, куда плотно набивались знакомые и родственники работников кинопроката, было так душно, словно за стенами не гуляли, как хотели, ветры, наносившие во все щели то песок, то снег.

От многочасовых просмотров голова к вечеру наливалась тяжестью и болела, не писалось. Я нервничал и забыл об осторожности, поставив свою редакторскую карьеру под угрозу.

Из Москвы прислали с проверкой ревизора-контролера, оказавшегося дамочкой средних лет, требовавшей к себе повышенного внимания. Вокруг нее суетилась и хлопотала вся бухгалтерия, ее кормили, поили и куда-то возили. Но вид у московской гостьи был постоянно недовольный. «А что это у вас мужчины такие неинициативные?» — спросила она с вызовом, зайдя в комнату, где сидели редакторы, все, кроме меня, женского пола.

Мы столкнулись с ней взглядами, но я сделал вид, что не понял намека. На другой день она поинтересовалась у меня, что это я с таким увлечением пишу. Аннотацию? Фильм о Гоголе в прокат вроде не поступал?

Вечером директор пригласил меня в кабинет. Столичная стерва уже наклюзничала, что я занимаюсь в рабочее время посторонними делами, и попросила объяснить, за что у нас в конторе людям платят деньги. Я должен был войти в его положение и написать заявление по собственному желанию.

Невезение буквально преследовало меня. Накануне хозяин квартиры, у которого я снимал угол, сложил мои книги в несколько ящиков и на служебной машине отвез к букинисту. По дороге с работы я зашел в букинистический магазин и, обедая взглядом полки, замер от ужаса, не поверив глазам своим. По номеру паспорта, записанному в квитанции, выяснилось, кто украл книги.

Деньги, полученные за книги, хозяин успел пропить, но клялся и божился, что займет и отдаст. А двухтомник «К.Маркс и Ф.Энгельс об искусстве», который он, будучи членом партии, отнес к себе на работу, чтобы читать в обеденный перерыв, обещал принести хоть завтра. Книги же, те, что уже распродали, все равно было не вернуть. Дело в милиции завели, но готовы были закрыть.

Хозяин, отводя глаза, извиняясь и уверяя, что я поступаю правильно, решив наказать его рублем, деньги отдал, классиков марксизма я ему подарил с условием, что он бросит пить, дело закрыли. С квартиры надо было съезжать.

На улице меня окликнула сокурсница, с которой не виделись после выпуска. Рассказала, что служит корректором в одном журнале и что им срочно требуется разъездной корреспондент. Мою ситуацию она тут же просчитала и решила, что шансы есть, так как редактор, человек страшно самолюбивый, не терпит, если ему кого навязывают «по звонку», и вполне может взять человека с улицы.

Так и случилось. Мне были выделены отдельный стол и машинка, а вечерами разрешено было допоздна оставаться в редакции. Я запирался и писал диссертацию. Правда, частые командировки выбивали из колеи, ветры в степях дули со всех сторон, меняя силу и направление, бросая то в холод, то в жар, но время летело так быстро, что некогда было задуматься о настоящем и подумать о будущем.

Старый приятель, случайно встреченный, пообещал найти жилье попрличнее и у приличных людей. На вопрос об отдельной комнате он торжественно поднял палец и сказал, что там, куда он меня поведет, четыре комнаты и все отдельные.

Я сменил привычные в странствиях по степным просторам джинсы и куртку на костюм и галстук, и мы отправились. Стол был накрыт, нас принимали две дамы, мамаша и дочь, очень серьезная и в очках. Подняли бокалы за знакомство, но показывать комнату почему-то не спешили. Приятель неожиданно заторопился и раскланялся, мамаша сказала, уставшей и удалилась, дочка, узнав, что я пишу не только статьи, но и диссертацию, немного оживилась. Она тоже писала диссертацию, только по химии. В школьном аттестате у меня по химии стоял трояк. Химия почему-то никогда меня не привлекала.

Приятель поджидал у подъезда, объяснив, что не хотел мешать разговору. Девушка-химик оказалась его близкой родственницей, а я, с его точки зрения, был подходящей кандидатурой. Не все же мотаться по командировкам.

Вечером в редакции я заложил чистый лист в машинку и подвел предварительные итоги. Итак, у меня была работа, которой я уже тяготился. Моего

звонка напрасно будет ждать серьезная девушка-химик. Диссертацию я закончил, но работа в alma mater, если не строить иллюзий, не светила и после защиты, как не светила и до нее. Как было, так будет.

Город, окруженный степями, насквозь продувается ветром, летом жарким, зимой ледяным. Эти степи, эти бескрайние степи, я объездил их вдоль и поперек и знал, что они, черт их возьми, не были хороши. Да, они действительно были бесконечными, но не были вольными и прекрасными.

На следующий день я уволился из журнала и уехал из города.

БУНИН, ЕЛЕЦ, ПАВЛИНЫ

В «Окаянных днях» есть запись об испытанном Буниным потрясении: «Мужики, разгромившие осенью семнадцатого года одну помещичью усадьбу под Ельцом, ощипали, оборвали для потехи перья с живых павлинов и пустили их, окровавленных, летать, метаться, тыкаться с пронзительными криками куда попало».

Елец и Елецкий уезд прочно вошли в биографию Бунина и нашли отражение в его произведениях. Это и детство, проведенное на хуторе Бутырки, поездки к родным в Озёрки и Глотова, учеба в елецкой мужской гимназии, которую бросил, недоучившись, жизнь нахлебником в мещанских и купеческих домах, знакомство с бытом и нравами Ельца, по сути единственного города, который он видел и знал до девятнадцати лет.

В Ельце Бунин никогда не чувствовал себя *своим*, о чем свидетельствует характерное признание в датированной 1915 годом автобиографической записке: «Гимназия и жизнь в Ельце оставили мне впечатления далеко не радостные, — известно, что такое русская, да еще уездная гимназия и что такое русский уездный город!».

Однако в памяти Бунина навсегда запечатлелся облик Ельца (с его улицами и слободами, рекой и мостом, вокзалом и базаром, собором и кладбищем, мужским и женским монастырями, больницей и острогом), так угнетавшего подростка своим «мещанским захолустьем», что единственным спасением было забраться на колокольню, оставив внизу город, «маленький и скученный»..

Елец в прозе Бунина получает название *город*, что указывает на его особую мифологическую отмеченность. В «Суходоле» Наталья, отправившаяся «из конца в конец уезда», «очнулась уже в городе. И город поразил ее только скукой, сухью, духотой да еще чем-то смутно-страшным, тоскливым, что похоже было на сон, который не расскажешь». А Кузьма Красов, елецкий по рождению

герой «Деревни», росший «в Черной Слободе, где еще до сих пор насмерть убивают в кулачных боях, среди великой дикости и глубочайшего невежества», оказывается носителем «русской страсти к самоистребленью».

Завороженность небытием вообще отличает елецких персонажей Бунина, предстающих, по *эффектному* выражению современника писателя, как «гении самоуничтожения и гибели».

Именно такие «странные русские типы» изображены в «Чаше жизни». Беспощадный ростовщик, знающий «всему цену», и самолюбивый протоиерей, оправдывающий *вечный хмель свой* тем, что живет в «полустепном городишке», ослепленные взаимной враждой, уступают «друг другу только к могиле дороге». А философ-самоучкой, обольщенным небытием, владеет фобия *долголетия*, уподобляющая его существам *зоологическим*.

Пространством смерти видится *город* в рассказе «Легкое дыхание», где поведана история падения и гибели елецкой барышни-красавицы, Оли Мещерской, в которой слишком рано пробуждается женское начало. Символично, что начинается и завершается рассказ изображением *просторного, уездного* кладбища, где покоится гимназистка.

В поздней бунинской прозе, где дает себя знать ностальгия по прошлому, важнейшим признаком Ельца, с его традиционным жизненным укладом, ориентированным на циклическую повторяемость природных явлений и календарных событий, становится *древность*. Главную роль в изображении уездного города начинает играть мифологизирующая прошлое память.

Изображенный в «Жизни Арсеньева» *город* по-другому, чем прежде, связывает образ места с образом человека. Юный герой включается в круг тех, кому открывается сокровенное знание о месте: «Самый город тоже гордился своей древностью и имел на то полное право: он и впрямь был одним из самых древних русских городов...». Сюжет инициации вписывает героя в пространство, где царит «тот старый наследственный быт», которым город «живет столетия».

В «Жизни Арсеньева» изображен не только *эмпирический* Елец, но и Елец *мифический*, пространственная мистика которого проявляется в том, что город, навсегда оставшийся в прошлом, наделяется чертами города *вечного*, хранимого в памяти героя-повествователя. С этим мифическим местом и ощущает свое единство герой, пытаясь «воскресить чей-то далекий юный образ. Чей это образ? Он как бы некое подобие моего вымышленного младшего брата, уже давно исчезнувшего из мира вместе со всем своим бесконечно далеким временем».

В рассказе «Поздний час», вошедшем в книгу «Темные аллеи», автобиографического героя Бунина тоже заботит подобный вопрос, когда, совершая в своем воображении путешествие в город юности, видит он гимназию, где некогда учился «худой юноша в серой куртке и в щегольских панталонах со штрипками; но разве это я?». Место, куда возвращается герой, оказывается пространством небытия.

Поздний час — это время *после смерти*, после приобретенного героем опыта небытия: «И я пошел по мосту через реку, далеко видя все вокруг в месячном свете июльской ночи». Мост, согласно народным верованиям, соединяет этот и «тот свет», а переправа через реку символизирует путь в потусторонний мир. Обозначая также и брачную символику, мост служит символом *брака* с городом — той последней мистерии, которой завершается странствие души героя, уходящего из некрополя «уже навсегда».

Автобиографический герой «Жизни Арсеньева», «воскрешая образ того, кем я был когда-то», не может не задать себе сакраментальный вопрос: «Был ли в самом деле?». Главное в этом вопросе — осознание проблематичности воскрешаемого образа, порождающей сомнения в его идентичности действительно существовавшему человеку.

Не случайно оживает в романе представление о *воровском* городе (отраженное в известной поговорке «Елец — всем ворам отец»), поддержанное изображением здесь типов «торговых людей», которые «просто разбойничали, “норовили содрать с живого и мертвого”, обмеривали и обвешивали, как последние жулики...».

Знаменательно, что через много лет, в 1950 году, в мемуарном очерке «Гель, фрак, метель» Бунин вновь вспомнит потрясший его случай, как елецкие мужики «ощипали догола живых павлинов».

Миф о *древнем* Ельце становится у Бунина-эмигранта не столько ретроспективным мифом, сколько мифом вновь созданным. Память и воображение писателя канонизируют *город* как особое мифологическое место, связанное с мифологизированным образом человека, каким его исторический прототип, возможно, действительно был (*Был ли в самом деле?*) *когда-то*.

Но и про павлинов Бунин не забыл.

ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР

Ноябрь в провинциальном мегаполисе, время: день. Не то чтобы нечего делать, но разглядываю афиши. Куда пойти?

Культурная жизнь в разгаре...

Ночная дискотека с модными группами, ночной клуб, где можно оторваться по полной программе... Поздно, поздно во всех смыслах. Поезд ушел... самолет улетел...

А вот это уже теплее... Шедевры органной и фортепианной музыки в филармонии, фестиваль классического балета в театре оперы и балета, комедии и мелодрамы в драматических театрах, выставки в музеях и картинных галереях, «9 рота» в кинотеатрах, тигры, змеи, обезьяны и крокодил в зоопарке...

Жизнь прекрасна, но кайф отчего-то не ловится. Слишком много машин и слишком быстро гоняют, слишком долго стоять на перекрестке, слишком много народа на остановках, вообще что-то всего слишком...

Типография «Скоропринт» предлагает быстро, за один день, изготовить буклеты, приглашения, визитные карточки... Но не хочется. Плюс пять, а на строение ниже среднего. Кого приглашать, кому вручать...

Цены на все растут, на проезд, на фрукты и овощи, на оплату жилья, на квадратные метры, а вновь выстроенные небоскребы не падают, хотя, как информирует местный еженедельник, качество цемента, применяемого при строительстве, оставляет желать лучшего.

Почему только цемента? Качество вообще оставляет желать лучшего. Например, качество жизни. Продолжительность которой неуклонно продолжает снижаться. Местные СМИ бьют тревогу, собирают круглые столы, приглашают специалистов, спрашивают, что делать и кто виноват.

СПИД, алкоголь, наркотики, плохие дороги, гололед, неисправная коробка передач, криминальные разборки, низкая зарплата, сезонная депрессия...

А вот качество мобильной связи неуклонно повышается. Новые тарифные планы радуют, подобно телеканалу «Домашний», где все ведущие улыбаются тебе, как родному. Канал «Домашний», тариф «Все свои», все входящие бесплатно, но почему-то никто не звонит.

- Кто там?
- Свои.
- Свои все дома.
- Ладно, открывай.

Кругом требуются девушки, жилплощадь предоставляется, зарплата высокая. Красота — страшная сила. Но спасет ли она мир, не знаю. Может, где-нибудь, когда-нибудь...

Осень, ноябрь, что-то холодает... Транспорт, пробки, магазины, домофоны, дурное настроение, испорченное еще тогда, когда...

В магазине «Пиквик», где торгуют интеллектуальными бестселлерами, новинка: «Как выжить в тюрьме» Андрея В. Кудина. Петербург, «Амфора», подписана к печати в апреле, уже в продаже. Полезный практикум, особенно для простаков-интеллигентов, к которым до поры принадлежал и автор, кандидат философских наук и знаток восточных единоборств. Настроение не улучшает, но рекомендую. По несколько страниц на ночь. Сон как рукой...

Кстати, следующий год по восточному календарю — год собаки. Кому-то она друг, а для кого-то — источник повышенной опасности. Особенно если без намордника и не на поводке. Тем, кто бегают по утрам, лучше остановиться и переждать, пока пронесется мимо. Кто знает, что у нее на уме...

Читаю лекцию на журфаке о «Маленьких трагедиях». Мобильники то и дело вызванивают студенток, и те без спроса и без сожаления покидают аудиторию, оставляя лишь сладкий запах неведомых миру духов.

Юность, где ты? Ты уже за холмом...

«Эй, проснитесь, — будит заснувшего в трамвае пенсионера кондуктор, — остановку проедете». — «Уже проехал», — равнодушно отвечает разбуженный. И едет дальше...

Ящик забит бесплатными газетами и рекламой, а писем, увы, нет. Ау, друзья, шлите письма по электронной почте, отвечу всем. А что рекламируют, однако?

Легендарная спасительница и предсказательница. Два высших образования. Избавляет от одиночества и от алкогольной зависимости, усмиряет вражду, гадает на картах, по руке, по знаку Зодиака, снимает порчу, предсказывает будущее...

Есть и фото спасительницы. Взгляд скорее тоскливый, чем радостный. Видно, не такое уж это веселое занятие — снимать порчу. Но бизнес есть бизнес.

Ниже отзывы. Муж бросил пить... Защитила ребенка от сглаза... Наладились дела на работе... Удачно вышла замуж... Выиграла дело в суде... Любовь разгорелась, как двадцать лет назад...

Блажен, кто верует... А ежели кто не верует? Тому кто поможет? Пушкин?

...Подведены итоги конкурса «Знаете ли вы Пушкина?», проведенного редакцией газеты «Время выбора». Праздник награждений, как отчитался ее репортер, прошел в дружеской обстановке: поблескивал самовар, дымился ароматный чай, на тортах красовались вензеля, с портрета задумчиво смотрел поэт...

Выбирай, не выбирай, все равно проиграешь...

Поздняя осень в провинциальном мегаполисе, воздух влажный, небо серое, газоны черные, деревья голые, кучи мусора, едкий дым от сжигаемых листьев, синий смог над потоком машин, рекламные щиты с красотками, холодный ветер с Волги, русская хандра типа английского сплина, ранние предвечерние сумерки.

На свете счастья нет, но есть покой и воля...

Еще не вечер. Еще не вечер...



**Филологический факультет Удмуртского госуниверситета
извещает о выходе из печати следующих изданий:**

Б.О.Корман

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Теория литературы

Ижевск, 2006. 552 с.: ил.
(в твердом переплете)

Н.Г.Медведева

«МУЗА УТРАТЫ ОЧЕРТАНИЙ»

«Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве
И.Бродского и О.Седаковой

Ижевск, 2006. 376 с.: 2 ил.
(в твердом переплете)

Д.И.Черашняя

ТАЙНАЯ СВОБОДА ПОЭТА

Пушкин
Мандельштам

Ижевск, 2006. 308 с.
(в твердом переплете)

Справки по тел. 8 (3412) 91-61-54
E-mail: ffudgu@udm.ru

Книги можно заказать по адресу: 426034, Ижевск, ул. Университетская, 1,
УдГУ, корп. 2. Филфак. Самаровой Людмиле Алексеевне.

Высылаются наложенным платежом, включая почтовые расходы.

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 6

Материалы Межвузовской конференции

Составители

Н.С.Измestьева, Д.И.Черашняя

Техническое редактирование, дизайн, верстка **И.Г.Абуговой**

Подписано в печать 06.11.2006

Формат 60 x 84 $\frac{1}{16}$. Печать офсетная. Гарнитура Pragmatica.

Уч.-изд. л. 30,57. Усл. п. л. 28,13. Заказ № 1863.

Тираж 100 экз.

Редакционно-издательский отдел УдГУ.

Типография Удмуртского государственного университета.

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.