Кормановские Чтения

7

Федеральное агентство по образованию

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Удмуртский государственный университет»

Филологический факультет

К 25-летию памяти проф. Б.О.Кормана

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 7

Статьи и материалы
Межвузовской научной конференции
(апрель, 2008)

Ижевск

2008

УДК 882
ББК 83.3 (2)
К 66

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

Редколлегия:
Т.В.Зверева, канд. филол. наук, доц.;
Г.В.Мосалева, д-р филол. наук, проф.;
Н.Г.Медведева, канд. филол. наук, доц.;
Е.А.Подшивалова, д-р филол. наук, проф.;
М.В.Серова, д-р филол. наук, проф.

Редактор-составитель
Д.И.Черашняя, канд. филол. наук, доц.

Ответственный редактор выпуска
Н.А.Ремизова, канд. филол. наук, доц.

К 66 **Кормановские чтения**: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. К 25-летию памяти проф. Б.О.Кормана (Ижевск, апрель, 2008) / Ред.-сост. Д.И.Черашняя. Ижевск, 2008. Вып. 7. — 415 с.

Межвузовский научный сборник состоит из двух разделов: первый из них посвящен различным аспектам изучения отечественной и зарубежной художественной литературы; второй, наряду с эссе, обзором и рецензиями, включает в себя воспоминания и публикации писем, посвященные 25-летию памяти проф. Б.О.Кормана.

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

УДК 882
ББК 83.3 (2)

© Д.И.Черашняя, составление, 2008
© Коллектив авторов сборника, 2008
© Удмуртский госуниверситет, 2008

СОДЕРЖАНИЕ

I

О.Н.Купцова (Москва). «Зеркала» и «Двойники» в домашней драматургии и театре конца XVIII — начала XIX вв. 6

А.А.Фаустов (Воронеж). О «ласточкином» тексте русской поэзии 16

Н.Е.Меднис (Новосибирск). Понятие «занимательность» в русской эстетике и критике первой трети XIX века 40

У.М.Дмитриева (Новосибирск). «Сей день, замеченный крылатым вдохновеньем...»: мотивы путешествующего творца в поэзии Пушкина 49

В.Ш.Кривонос (Самара). «Тамбовская казначейша» М.Ю.Лермонтова: провинциальный код и мифология места 55

Л.Н.Житкова (Екатеринбург). Становление категории «автор» и проблема повествования в русской критике 1850-х годов 67

Т.В.Иванова (Петрозаводск). Своеобразие исторической концепции А.К.Толстого (драматическая трилогия) 75

О.И.Матвеева (Стерлитамак). «Переписка Н.В.Станкевича» (1858): о превращении бытового документа в литературный факт 84

Е.К.Созина (Екатеринбург). Азия и азиаты в «русском» мире А.Н.Островского 92

Г.М.Ибатуллина (С.-Петербург—Стерлитамак). Миф — трагедия — мистерия в поэтике рассказа Н.Лескова «Тупейный художник» 108

Г.М.Ребель (Пермь). «Записки из Мертвого дома» как источник тем и образов позднего Достоевского 118

Т.И.Печерская (Новосибирск). Нарративная провокация Свидригайлова 121

Н.С.Изместьева (Ижевск). «Лучше уж ошибка в милосердии, чем в казни...»: pro и contra (Ф.М.Достоевский «Преступление и наказание») 127

О.В.Молодкина (Стерлитамак). Традиции мистерии в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» 135

Т.В.Зверева (Ижевск). «Сыскать сюжет для картины...»: об одной живописной линии в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» 140

Л.Р.Галимова (Уфа). «Маленькие картинки» в «Дневнике писателя» Ф.М.Достоевского 151

В.В.Архангельская (Екатеринбург). Ономастические метафоры и авторская позиция в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» .. 156

Е.Е.Завьялова (Астрахань). Любовная лирика: эволюция жанра 160

Н.В.Пращерук (Екатеринбург). Чужая цитата как «авторский знак» Бунина-художника 167

И.Д.Кристева (Екатеринбург). К специфике авторского использования цвета 176

Е.А.Яблоков (Москва). Текст и подтекст рассказа А.Грина «Корабли в Лиссе» 180

Е.В.Воскобоева (С.-Петербург—Ижевск). Семантика продукта (Н.Заболоцкий и Н.Олейников) 190

В.В.Химич (Екатеринбург). Рецепция классических сюжетов в «странной» прозе 1920-х годов 194

А.В.Игнатова (Ижевск). Образ рассказчика в романе С.Клычкова «Сахарный немец» 207

Е.А.Подшивалова (Ижевск). Взаимодействие жанров в русской прозе 1920-х годов 216

Н.П.Хрящева (Екатеринбург). Двойничество как принцип изображения персонажного ряда в «Чевенгуре» А.Платонова 222

М.Н.Капрусова (Борисоглебск). Образы врачей в прозе М.Булгакова 228

Е.А.Иваньшина (Воронеж). Дело о ревизорах: к вопросу о «соблазне классики» у М.Булгакова 234

И.Б.Корман (Азур, Израиль). Три похода в страну МиМ 244

Ю.В.Тамонцева (Калининград). О воплощении архитектонического задания на раннем этапе работы над «Поэмой без Героя» 254

П.Е.Поберезкина (Киев, Украина). «Пролог» А.Ахматовой: фрагменты комментария 262

М.В.Серова (Ижевск). Жанр и структура цикла Анны Ахматовой «Полночные стихи» 275

А.Н.Безруков (Бирск). Автор в структуре художественного мира 290

Я.И.Корман (Ижевск). Образы всемогущества власти в поэзии В.Высоцкого и А.Галича 294

В.Л.Галацкая (Днепропетровск, Украина). Форма выражения авторского сознания в кинодраматургии Ивана Драча 302

А.А.Чевтаев (С.-Петербург). Художественная аксиология стихотворения И.Бродского «Похороны Бобо» 310

Н.Г.Медведева (Ижевск). Античная традиция в поэзии Ольги Седаковой («Из цикла "Метаморфозы"») 319

Э.В.Лариева (Петрозаводск). Толстовские мотивы «света» и «белизны» в повести Л.Улицкой «Сонечка» 329

Э.А.Тамаркина (Ижевск). Смысл одного композиционного приема волшебной сказки (освобождение от «бесовского начала») 336

А.И.Лаврентьев (Ижевск). Американский черный юмор и концепция смерти автора 342

М.Г.Агеева (Ижевск). Психоаналитическая интерпретация детектива в зарубежной критике 347

О.Н.Голубкова (Ижевск). Культурологический смысл субъектной организации рассказа У.Фолкнера «Розы для Эмили» 351

II

Б.Ф.Егоров (С.-Петербург). Об уровнях культуры (петербургские размышления) 356

С.М.Лойтер (Петрозаводск). С Петровых не расстаюсь (К 100-летию со дня рождения Марии Петровых) 362

Ю.Н.Серго (Ижевск). О некоторых аспектах творческой концепции литературного журнала «Луч» 372

Е.И.Зейферт (Караганда, Казахстан). Рецензия на книгу Евгения Касимова «Казино доктора Брауна» (Екатеринбург, 2006) 378

Е.А.Подшивалова (Ижевск). Новая книга о Пастернаке 382

В.А.Зарецкий (Стерлитамак). Из воспоминаний о Б.О.Кормане. Очерк второй. Годы 1947—1948. Взялся за гуж 384

С.И.Гиндин (Москва). Судьбой дарованные письма (из переписки с Б.О.Корманом) 391

Т.В.Иванова (Петрозаводск). Вспоминая Б.О.Кормана 405

А.Цонева (Варна, Болгария). Учитель 407

I

О.Н.Купцова

«ЗЕРКАЛА» И «ДВОЙНИКИ» В ДОМАШНЕЙ ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРЕ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX вв.

В работах по домашней драматургии и усадебному театру XVIII — начала XIX вв. не раз упоминалось о «зеркальном» отражении домашней сценой реального пространства и о создании театральных «копий» с живых оригиналов — о так называемом «театре в театре»[1]. Однако, обозначая этот прием как характерный (и даже в определенном смысле настойчиво повторяемый), авторы исследований, как правило, включали его в общую проблематику «театральности» и «театрализации» культуры данного периода, не рассматривая в эволюции и в специфике различных модификаций.

Удвоение пространства

Под удвоением пространства понимается создание театральной декорации как копии (или почти копии) пространства реального. Домашняя сцена дублировала «сад» и «дом» в нескольких комбинациях: воздушный, или партерный, театр, в котором выстраивалась декорация этого же сада («сад в саду»); садовая декорация в интерьере («сад в доме»); повторение домашнего пространства внутри дома («дом в доме»).

С теми же целями маркировки пространства использовался и прием акцентированного обрамления (как бы заключения в раму картины или портала сцены), отграничивающего, делающего заметной какую-либо его часть.

При подобном буквальном удвоении (выстраивании специальных конструкций-декораций или технически более несложном обрамлении) само пространство сада или дома становилось персонажем спектакля.

Сад в саду

Летом 1781 г. в Кускове, подмосковной усадьбе гр. П.Б.Шереметева, были сыграны «Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский» (пастушья опера в двух действиях) В.Колычева и «Гулянье, или Садовник кусковский» («последование» оперы «Перевозчик кусковский», малая опера в одном действии) того же автора. Поставлены были обе «<...> на Большом Кусковском театре, сделанном из зелени, составляющем часть сада, собственными его Сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева певицами и певчими»[2].

Пасторальная история двух пастушеских пар: Анюты (Прасковья Жемчугова) и ее возлюбленного Любима (Григорий Кохановский), Лизы (Анна Изумрудова) и Ликандра (Андрей Новиков) — была только поводом. Театр изображал «луг и берег пруда; с одной стороны роща, с другой за редкими деревьями деревня. На другом берегу пруда видно село Кусково»[3]. В большом пространстве парка помещалось его меньшее театральное отражение, и сама декорация как бы включалась в ряд других парковых обманок, столь любимых кусковским владельцем. Оптическая обманная игра шла на соотнесенности масштабов близкого и дальнего; на плоскостном изображении и объеме; на сопоставлении природного и рукотворного, притворяющегося природным.

Осознаваемый автором пастушьей оперы прием удвоения пространства подчеркивался словами Ликандра, обращенными к Лизе: «<...> поедем, Лиза, в Кусково, посмотрим, как там веселятся... Не удастся ли нам видеть хотя бы в окошко того строения, которое называют театром, помнится мне. Сказывают, что представляют там бояр и пастухов влюбленных, ревнивых и смешных, и при том поют хорошо»[4].

В первом же действии были заявлены элементы «путеводителя» по кусковскому саду:

Ликандр (*Лизе*). Осмотрим весь сад... Я не умею рассказать, сколь он хорош!.. нам все растолкует Садовник Кусковский <...> Какие там дорожки прекрасные!.. позади его сделаны пруды, каналы и мосты. Ах! какая там избушка рыбачья! и много-много настроено!.. между прочим, сделана гора со всходами,

на которой стоит беседка на столбах, и в ней какой-то Аполлон, а гору называют Парнасом.

Л и з а . Что такое Аполлон и Парнас?

Л и к а н д р . Я не разумею сам, а все называют так... Возле того саду насажена роща закоулками... баря называют его Лабиринтом, а старики каким-то Вавилоном... И то, и другое непонятно мне[5].

По законам жанра пасторальной комедии в ней возникал целый ряд ошибок и недоразумений, связанных с «мнимой неверностью», но все заканчивалось счастливым финалом. После всеобщего примирения во второй пьесе («Гулянье, или Садовник Кусковский») обе пастушеские пары собирались ехать в Кусково. Но для того, чтобы попасть туда, счастливые влюбленные должны были преодолеть водную преграду (легко прочитываемая аллегория: переправляясь на другой берег пруда, как через мифологическую «реку забвения», герои попадали в «иной мир»).

В лодке, которая от одной зеленой кулисы «переплывала» к другой, сидел перевозчик, он же — кусковский садовник (в аллегорическом плане — Харон и одновременно апостол Петр, допускающий праведников в райский сад). Пастухи и пастушки просили допустить их в сад и показать диковины. Садовник-вожатый отвечал, что «всякому гулять в нем вольно, в нем прекрасного довольно», демонстрировал гостям разные парковые чудеса и наказывал гостям смело ходить по саду, даже если повстречают они хозяина (творца кусковского сада — графа Шереметева, и в то же время — в аллегорическом плане пасторали — Творца райского сада).

Садовник же объяснял простодушным и восхищенным гостям-пастушкам все непонятные парковые затеи. Заканчивалась опера арией Садовника в честь кусковского сада. А в финале хор славил кусковский «рай».

Таким образом, на сцене воздушного театра создавался маршрут «идеальной прогулки», задавалась и тут же комментировалась мифология садового пространства, вырабатывался свод правил поведения для гостей. Здесь зеркальность была вариантом «зерцала», дидактического сочинения. А точнее — более доступной его формой — дидактической игровой демонстрацией. В то же время стиралась граница между вымыслом и реальностью: зрители, расходящиеся по аллеям сада после представления, отождествляли себя со сценическими персонажами.

Сад в доме

В барочной культуре и позже — в культуре XVII—XVIII вв. интерьеры дома (обои, росписи, оранжереи, зимние сады) продолжали садовую тему, связывая дом и парк в единое райское пространство. Дом был

как бы вывернут в сад; стены его растворялись, делались проницаемыми и невидимыми: «Мадемуазель де Скюдери представляла себе идеальный "сельский дом", созданный по образу и подобию дворца, описанного в произведении под названием "борьба любви в сновидении Полифила"; так вот, в этом "скромном жилище" должно было быть множество зеркал, "расположенных напротив оконных проемов таким образом, чтобы они отражали сельские виды и чтобы создавалось впечатление, что эта восхитительная гостиная не имеет с трех сторон стен и совершенно открыта"»[6].

В домашнем театре эта «вывернутость» в сад создавалась с помощью декораций, изображающих узнаваемый пейзаж (например, видимый из окна дома).

Так, 11 октября 1786 г. при «малом дворе» цесаревича Павла и его супруги в Павловске состоялась премьера оперы «Le faucon» («Сокол») Ф.Лафермьера (муз. Д.С.Бортнянского). В тексте «Сокола» был использован пейзаж павловского парка. В декорациях II действия, где описаны сцены сельской жизни Фредерика, Лафермьер указал: «Можно было бы воспользоваться видом Шале, при условии, что несколько деревьев будет немного выдвинуто вперед»[7].

Подобный же иллюзорный эффект присутствия в саду, а не в доме достигался смешением искусственного и натурального: например, размещением на фоне перспективной живописи настоящих фонтанов, каскадов и пр.[8] Этой же цели могла служить и раздвигающаяся или поднимающаяся задняя часть сцены, которая открывала парковый вид[9].

Развернутость на реальные пейзажи сада создавала такие варианты домашнего театра, в котором играющие находились на террасе или на площадке перед домом, а зрители сидели внутри (например, театр «благородных любителей» в Монрепо бар. П.Николаи).

«Сад в доме» гипертрофировал идею «райского сада» тем более, что искусственный рукотворный сад был вечным, не подверженным ни календарным изменениям, ни старению. Дом как пространство жизни при этом как будто переставал существовать, оставаясь только вынужденным прибежищем от непогоды.

Дом в доме

Этот принцип удвоения пространства стал основным, доминирующим в сентименталистской культуре, когда в фокус пристального внимания попали замкнутое домашнее пространство, семейный круг, цикличность жизни в противоположность распахнутости, открытости, панорамности культуры предшествующих десятилетий.

Чаще всего местом действия для домашней пьесы «к случаю» служила или собственно гостиная, или декорация, изображающая гостиную. При этом достигался один и тот же результат. Сценическое представление производило переакцентировку: отыгранный в нем «дом» снова становился заметным и значимым. На этом эффекте были построены пьесы, представленные в новгородской Званке у Державиных («Скороспелка, игранная в день именин Гавриила Романовича [Державина] 13 июля 1815 года на Званке» сочинения Семена Васильевича Капниста, сына поэта и драматурга В.В.Капниста), у Всеволожских в Рябово («Проезжий, или Приготовление к именинам», домашнее представление в 2 ч. на заданную пословицу «Доброго именинника празднуют три дня» Ф.Н.Глинки, разыгранное 25 окт. 1822 г.), их соседей Олениных на мызе Приютино («Чем богаты, тем и рады. On fait ce qu'on peut et non ce qu'on veut» — «пословица в лицах, по-русски и по-французски. Театральное зрелище в одном действии, с музыкою, хорами, балетом» А.Н.Оленина, разыгранное 5 сент. 1827 г.) и мн. др.

Наиболее интересной представляется в подобных пьесах «к случаю» демонстрация путешествия, перехода из «чужого», внедомашнего и условно-театрального пространства (деревня, почтовая станция и пр.) — в «свое», домашнее, реальное (в конечном итоге в ту самую гостиную, где и разыгрывается театральное представление).

Так, в комедии «Пирог», написанной в имении Казацкое (1798—1799?) домашним учителем детей гр. С.Ф.Голицына И.А.Крыловым, действие вначале происходило в условной деревне, как и в кусковской пасторали, но заканчивалась она следующим образом:

Вспышкин. Здорово! А мы у вас в церкви свадьбу скрутили. — Где же твоя барыня?

Потап. Она, сударь, все видела и все знает. Приказала вас поздравить с молодыми и просит, нельзя ли нынешний день отпраздновать вместе; ведь ныне, сударь, ее именины.

Вспышкин. Сердечно рад и поздравляю; проведем же, детушки, здесь нынешний день. <...>

Потап. А у нас уже для нее и пляски, и песни приготовлены; девки все, как маков цвет, выряжены. — Ведь это нам лучший праздник в году, боярин, для того, что она, голубушка наша, всегда его с нами проводит. Мы было, правда, хотели и комедь сломать; и Васька лакей недели с три по печатной книге с нами бился, да никак, провальная, на лад нейдет.

Вспышкин. Ну, так мы ее за вас сыграли; да вон и они идут, давайте веселиться[10].

Таким образом, действие «Пирога» (жанр которого можно определить как пролог) переносилось туда, где праздновались именины, а сама

именинница, о которой шла речь в пьесе, кн. Варвара Голицына, сидела тут же среди зрителей[11]. Такое закольцовывание в финале делало реальное пространство дома, в котором шло представление, условно-театральным, а условную пасторальную деревню — как бы реально существующей.

Двойники

Удвоению пространства сопутствовало появление «двойников» — театрального изображения здесь же присутствовавших людей. Как драматургически вводились эти двойники?

Ситуация пролога или пьесы «на случай» (сюрприза) предполагала, что предметом изображения становилась сама подготовка театрального действа. В результате оказывалось, что эта демонстрация приготовлений сам сюрприз и есть.

Включение театральных накладок; элементов сценической технологии; автора, режиссера, актеров в качестве персонажей — всё это шло от традиций ярмарочного театра, балагана. Такого рода примеров было немало в итальянских и французских парадах-прологах XVII—XVIII вв. Но в данном случае это были не малоизвестные (или вовсе неизвестные) зрителю актеры, автор, режиссер, а «свои» — родные и друзья, вознамерившиеся «сыграть» для праздника. Таким образом, пустяковая театральная затея возводилась в ранг События, а точнее: становилась со-бытием, то есть совместным проживанием (прочувствованием) момента.

Двойники создавались двумя способами: через игру «другого» или игру «самого себя».

Игра «другого»

Игра актером человека, который находился среди зрителей, — известная балаганная традиция, по которой комик передразнивал, гротескно копировал любого приглянувшегося ему прохожего или зеваку-зрителя.

При этом было важно присутствие изображаемого лица, его реакция (от искреннего восторга и восхищения — до ужаса, желания провалиться сквозь землю). Конечно, это реагирование прототипа на «кривое зеркало» актерской игры не задавалась драматургически (его не предвидишь и не угадаешь), но подразумевалось.

В письме к М.Н.Загоскину М.А.Дмитриев 28 мая 1824 г. сообщал: «Еще при тебе мы отправились в Бёдрино. Там было очень весело. Но всего более потешил нас хозяин сюрпризом. Вечером зовут нас на-

верх, где мы находим сцену и ожидаем комедии. Этот спектакль был не что иное, как несколько сцен и монологов из известных трагедий и комедий, которые составляли что-то целое. Тут играл Щепкин, Сабуров, Писарев, Павлов и, наконец, сам Кокошкин с кресел сошел на сцену и был там действующим лицом. Но всего более удивило и позабавило нас, когда Щепкин заговорил вдруг в пьесе о Пущине, о Шатилове, о Головине, о Дмитриеве и об Верстовском, словом, о приятелях хозяина, тут бывших, и каждый был описан с большим сходством. Мы и хлопали, и хохотали от всего сердца!»[12].

С одной стороны, «Я», увиденное глазами других, содержит опасность узнавания о себе неприятной правды. С другой стороны, помогает определению индивидуальных свойств. «Стадия зеркала» (термин Ж.Лакана), или создание «зеркальных двойников», необходима для социума, субкультуры в момент ее формирования. В салонах, кружках — это был способ обозначить «свой круг», ограничить его, определить «своих» и «чужих».

Домашний спектакль чаще всего разыгрывался молодежью (подростками). Таким образом, на первый план выходила социализующая, воспитательная функция «зеркала». Это была в большей степени игра для себя, а не для других. Радикальный пример подобной игры исключительно «для своих» приводит в своих мемуарах известный «благородный любитель», актер и драматург князь И.М.Долгорукий, сочинивший в 1816 г. комедию «Дурылом», «которая позже много шуму наделала»: «Она нацелена была на одного Владимирского оригинала. Я ее написал в стихах и вывел на сцену человек трех, описанных с натуры, прочие же характеры все были вымышлены <...> мы разыграли ее в комнате у Кашинцева (в Шуе. — *О.К.*) с изрядным успехом для деревенской труппы, которая составляется не из способностей, а из тех людей, которые встретятся. Зрителей никого у нас не было, мы играли про себя...»[13].

Игра «самого себя»

Игру «самого себя» на домашней сцене можно сравнить с автопортретом или автобиографией.

Первый этап раздвоения при этом на субъект и объект игры — это серьезное отношение к себе, когда примеривание определенной роли (роли «благородного родителя», «послушного ребенка» и т. п.) исключает какую-либо иронию.

Так, пролог «Желанное возвращение» (1794) А.И.Плещеевой (урожд. Чернышевой, в прошлом — фрейлины императрицы Марии Федоровны,

свидетельницы и участницы всех театральных забав «малого двора» в Павловске и Гатчине), был написан в орловской усадьбе Знаменское к реальному событию — возвращению из Петербурга отца семейства, А.А.Плещеева[14]. По очереди к расстроенной матери, получившей письмо о том, что приезд откладывается, приходят дети (дочери Александрина, Полина, сын Александр), которым она рассказывает эту новость. Дети утешают мать, мать утешает детей. Все полны нежности друг к другу. Дети и родители дружны между собой. Слово «друг» — основное их обращение. Несложная дидактико-педагогическая задача (утверждение «*дружества*» как идеала семьи) облечена в форму словесной игры (в текст пролога, написанного по-французски, включена заданная цепочка французских слов) .

Похожим образом (семейно-педагогическая дидактика, приуроченная к именинам отца или матери, в форме различных jeux d'esprit — словесных игр) были организованы и французские пьески-прологи И.П.Мятлева для другого Знаменского, подгородной петербургской усадьбы Мятлевых[15].

Принятие роли, момент выбора маски/амплуа конкретным человеком — это процесс идентификации и самоидентификации. Иначе он/она — «человек без свойств», а стало быть, «никто». И воображать себя можно было не только героиней романа (как Татьяна Ларина), но и, например, «светской комедии», что в некотором смысле удобнее, так как предполагает использование готового театрального амплуа.

Полудневниковая литературная безделка «Быль», написанная в Приютино 24 мая 1834 г. Аннетой Олениной, начинается списком действующих лиц (как в пьесе), в котором каждый участник представлен театральным амплуа, его ролью внутри жизненной истории. Так, например, Антонина Дмитриевна Блудова обозначена как наперсница в любовных увлечениях; Александра Сергеевна Уварова — как осажденная героиня; Анна Алексеевна Уварова — просто героиня; Николай Дмитриевич Мертваго — веселый, но хлопотливый наперсник и т. д. Жизнь и театр здесь перепутывались, переплетались, смешивались. Группа актеров — «благородных любителей» в «Были» затеяла ставить пьесы, но театр для них — следствие, а не первопричина, так как перед нами уже готовая «труппа», достаточная (и даже избыточная) для того, чтобы в жизни разыграть свою собственную «светскую» или «салонную» комедию.

На второй стадии игры «самого себя» появлялась самоирония, дистанция, пародия. Человеку иногда приходится «открывать для себя странное неожиданное изображение самого себя, тревожащее, будо-

ражащее ум, в котором он зорким взором может узреть проступающие черты совершенно другого, еще незнакомого человека; при взгляде на это странное изображение самого себя представление человека о самом себе претерпевает изменение...»[16].

Внутри «театра воспитания» самоирония, автопародия становились прежде всего инструментом коррекции поведенческих (в том числе и речевых) моделей. Так, в приютинском прологе Оленина «Чем богаты, тем и рады» в ремарках указано, что одна из исполнительниц (М.Коханеева) теряет дар речи от страха, А.Оленина от неловкости или рассеянности роняет платок в самый патетический момент вольтеровской трагедии «Заира». Обозначая свою поведенческую проблему (будь то заикание или застенчивость), отстраненно представляя эту проблему на сцене, актанты тем самым получали возможность избавиться от нее в жизни. Педагогическая система аристократического воспитания XVIII — начала XIX вв. вполне осознанно пользовалась приемом, который больше чем через столетие отзовется в теории «театра для себя», «автобиореконструктивном методе» Н.Евреинова, психодраме, ролевой психологии и мн. др.

«Двойники» и «зеркала» в домашнем театре конца XVIII — начала XIX вв. еще не драматичны. За ними как будто нет темы зазеркальности, иномирности, смерти. Однако человек, играющий и отчуждающий себя, неизбежно становится не совсем естественным, кукольным, механистичным, гротескным. В спокойном и безмятежном просветительском пафосе самоусовершенствования и перевоспитания, в невинности домашних театральных затей, призванных поддержать и закрепить семейную идиллию, уже таилась не обнаруженная пока опасность «заигрывания», потери контроля над миром Двойников, Теней, Манекенов, Автоматов, которую в полной мере раскроет чуть позже романтическая культура.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например: Софронова Л.А. Польский театр Просвещения. М., 1985; Театр и театральность (круглый стол) // Славяноведение. 1992. № 3. С. 3—34; По материалам конференции «Театральность в жизни и в искусстве» // Информационный бюллетень Международной ассоциации по изучению и распространению славянских культур. М., 1993. Вып. 27. С. 35—42; Свирида И.И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. С. 5—18.

[2] [Колычев В.] Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский: Пастушья опера в двух действиях. М., 1781. С. 1.

[3] Там же. С. 9.

[4] Там же. С. 41.

[5] Там же. С. 41—42.

[6] Мельшиор-Бонне С. История зеркала. М., 2005. С. 117.

[7] Цит. по: Алексеев В.Н. Франсуа Лафермьер и семейство Воронцовых // Воронцовы — два века в истории России. Петушки, 1998. С. 8.

[8] Так было в загородном театре во французском замке Шантильи принца Конде после его реконструкции 1768 — начала 1770-х гг., где с помощью скрытого механизма можно было открывать заднюю часть сцены, в глубине которой обнаруживалась статуя Тефиды — дочери Урана и Геи, сестры и супруги Океана. Статуя размещалась в нише, находившейся в полукруглой декоративной стене. В основании статуи било множество фонтанов, вода из которых стекала в бассейн. Кроме того, видны были восемь водных зеркал, заполнявшиеся водой с помощью большой свинцовой трубы. Подобные сооружения в итальянских барочных садах XVI века назывались «садовыми театрами», что и создавало на сцене эффект не только «театра в театре», но и «сада в доме».

[9] В театре Эрмитаж французского замка Везенобр близ Ним у герцога де Крой сцена была открыта сзади, так что «фоном для чудесного театра» служил соседний лес, где солдаты, «представляя армию, проводили свои маневры. Это придавало зрелищу такое очарование, что хотелось немедленно очутиться в этом лесу» (Girouard M. La vie dans les chateaux français. P., 2001. P. 209).

[10] Крылов И.А. Полн. собр. драматических произведений. СПб., 2001. С. 205—206.

[11] Таким образом, можно даже определить дату первой постановки «Пирога»: играли ее, по-видимому, впервые в Варварин день, 18 июля по новому стилю.

[12] Цит. по: Митюшкин В. Бёдринская усадьба — театр под Москвой // Театр. 1975. № 10. С. 94.

[13] Долгорукий И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788-го года в августе месяце, на 25-м году от рождении моего // Долгорукий И.М. Собр. соч. СПб., 2005. Т. 2. С. 401.

[14] Les amusemens de Znamenscoé, M.: Rudiger et Claudis, 1794.

Если пьеса игралась (об этом ничего не известно), то самого Плещеева, одновременно зрителя этой пьески и в то же время его персонажа, вероятно, должен был представлять кто-то из гостей. Возможно, Н.М.Карамзин, принимавший участие в этих домашних забавах.

[15] «Le Poête dans l'embarras et hors d'embarras» («Поэт в хлопотах и без оных»), «La Foire» («Ярмарка»), «Camp des Femmes soldats» («Лагерь женщин-солдат»), «La Lanterne Magique» («Волшебный фонарь»), «L'Ecrivain» («Писатель») и др. (1819—1830). ИРЛИ ОР. Ф. 146. (И.П.Мятлев). Оп. 1. Ед. хр. 4.

[16] Мельшиор-Бонне С. Указ. соч. С. 19.

А.А.Фаустов

О «ЛАСТОЧКИНОМ» ТЕКСТЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Не нужно быть филологом, чтобы заметить появление в начале XX века ласточек, каких в русской поэзии ранее не было, — слепых, бескрылых, не умеющих летать или даже бегающих, что мы встречаем в «Сутках» <1934?> А.И.Введенского[1] (которые останутся за рамками настоящей статьи) и т. д. И для того чтобы уловить наличие определенной внутренней логики, приведшей к рождению такого рода весьма «неканонических» ласточек, необходимо приглядеться к тому (опираясь на серию по необходимости выборочных примеров), как строится в отечественной поэзии «ласточкин» текст, не забывая полностью и о его мифологическом, фольклорно-этнографическом, эмблематическом источниках (иногда в художественных произведениях актуализирующихся, иногда присутствующих в них латентно, а иногда образующих лишь их дальний горизонт).

Пожалуй, наиболее энциклопедически развернуто такая общекультурная семантика отразилась в «Ласточке» (1831—1832?) Н.И.Гнедича, которую можно рассматривать в качестве своего рода ее поэтической «суммы». Ласточка тут — птица, любящая людей и им любезная; единственная из пернатых, которая находит приют в человеческом доме (невзирая на то, пышные это чертоги или хижина), принося ему счастье и покидая тогда, когда покушаются на ее *свободу*. Ласточка — птица *любви и мира*; она ненавидит хищных собратьев и предупреждает домашних птиц о налете *коршуна*. Ласточка — *весны провозвестница*, причем ее исчезновение и появление в полуночных краях изображается нарочито «туманно», как если бы ласточка улетала зимовать в какую-то иную реальность: «...за какие моря, за какие пределы / Странствуешь ты, чтоб искать обновления жизни прекрасной? / <...> С первым дыханьем весны ты являешься снова, как с неба...». Ласточка почитается поселянами как *священная* / *Божия* птица, а сам лирический субъект именует ее *чистой* птицей, потому что она никогда не остается более мига на *прахе земном*, всю свою жизнь плавая, подобно дельфину, в небесном *океане*. Наконец — и это уже выходит за пределы общекультурных добродетелей *милой гостьи*, — ее пение и *легкокрылый* полет способны на-

веять песню на душу лирического субъекта, который и вообще уподобляет поднимающуюся к небесам ласточку — поэту: «Так для взоров поэта земля, и все, что земное, / В шар единый сливается, свыше лучом озаренный»[2].

Параллель между ласточкой и поэтом/поэзией сугубо гнедичевской, однако, считаться не может: она принадлежит к отдельной (и весьма разветвленной) — «филологической» — линии в составе реконструируемого текста, в самом начале которой опять-таки обнаруживаются фольклорно-мифологические представления, связанные с пением ласточки. Каноническая версия античного этиологического мифа предлагает такую интерпретацию событий. Соблазнившись красотой Филомелы (сестры своей жены Прокны), фракийский царь Терей обесчестил ее, а дабы она никому об этом не рассказала, отрезал ей язык и заключил под стражу. Тогда Филомела выткала на полотне послание Прокне, и та, узнав правду, вызволила сестру, в гневе убила своего рожденного от Терея сына Итиса и накормила его мясом мужа. Спасаясь от преследования царя, сестры вознесли мольбы к богам, которые и превратили Филомелу — в ласточку, Прокну — в соловья (а Терея — в удода)[3]. Обретение ласточкой своего голоса оказывается результатом утраты голоса человеческого, причем переход от немоты к птичьей речи не только сопровождается множественным насилием (в котором абсолютно страдательная позиция выпадает Филомеле), но и опосредуется «грамматологически»: письмо как будто задает транскрипцию для «перевода» с одного звукового языка на другой. И все это включает историю ласточки (и соловья) в поле притяжения архетипической концепции поэта, который получает свой дар, причащаясь смерти, принося себя в жертву, и испытанные им «страсти» запечатлевает в особого рода слове, рождающемся из слова обычного путем такого же его жертвенного разъединения и последующего собирания в преображенном уже обличье[4].

В русской (да и не только в русской) культуре, как известно, утвердилось «подмененное» именование, согласно которому Прокна — это ласточка, а Филомела — соловей (ср. хотя бы батюшковский перевод из Ж. де Лафонтена «Филомела и Прогна» <1811>, где участвуют обе птицы-сестры). И такая рокировка вызвана, как кажется, не только воздействием других — латинских (прежде всего овидиевской) — версий мифа, но и стремлением зарезервировать амплуа певца/поэта за соловьем (попутно сняв с него грех детоубийства), а за ласточкой оставить иные функции, главным образом медиативные — посланницы весны и небес. (Крайне интересно здесь стихотворение К.К.Вагинова «На крышке

гроба Прокна...» <1926?>, где мы сталкиваемся с авторизированной — «логоцентрической» — редакцией мифа: судьба птиц-сестер выглядит у Вагинова продуктом мутации человеческого голоса.) Однако «соперничество» между двумя пернатыми за право называться поэтом целиком в пользу соловья не решается. Более того, можно сказать, что лингвистический/художнический дар ласточки, будучи вытесненным с поверхности культуры (а точнее, «инвестированным» в певческие способности ее сестры), проявляется в отмеченных точках человеческого бытия, в которых (поэтическое) слово испытывается и постигается в его сути, на его границах.

В «сниженном» варианте ласточка может восприниматься как чрезмерно болтливая птица, и болтливость эта — особого свойства. К примеру, в стихотворении А.А.Дельвига «К ласточке» (1820) заглавная героиня порицается как докучная *крикунья*[5]. Своим *криком безумолкным* она третий день подряд пробуждала лирического субъекта в те утренние часы, когда ему являлась во сне возлюбленная, облекаемая фантазией в разные мифологические костюмы. Крик ласточки служит знаком невозможности осуществить в действительности то, что происходило в воображении. Избыток речи на одном полюсе блокирует «работу мечты» на другом (а поскольку снилась лирическому субъекту возлюбленная, с которой он был разлучен, мечта эта к тому же насквозь мнемонична). И подобный образно-смысловой комплекс — в том или ином развороте (вплоть до зеркального) и с нередким присоединением (по семе ‘начала’) «весеннего» мотива — реализуется и в ситуациях, весьма далеких от иронической условности. Так, в первой главке «Первого свидания» А.Белого (1921) с *ласточкой господней* сравнивается *песня*, которая *взвизгнула* за окном то ли уже из озаренного *звездой воспоминанья* минувшего (куда — в дни *былой* ***весны*** — замыслил отправиться в поэтическое паломничество Автор), то ли, напротив, *горюче* напомнив из настоящего о неслиянности «вчера» и «сегодня», то ли прозвучав первым голосом возникающей под авторским пером поэмы. Но так или иначе ласточка-песня у Белого оказывается на меже времен (в плоскости биографической) и у истока произведения (в плоскости творческой).

Близкий мотивный тандем не раз встречается у К.Д.Бальмонта[6]. Например, в стихотворении «Говоры» (1920), где основой мира объявляется *мгновение* и где лирический субъект вслушивается во всевозможные наполняющие космос *говоры вещанья*, первая строфа напрямую связывает *щебечущей пряжей щебетанья* ласточку и внемлющую душу поэта (оставляем пока за скобками этот смысловой мостик от

ласточки к душе), а последняя строфа *убеждает* сердце *к воспоминанью*[7]. Помимо метафоризации звука как пряжи, по-своему разыгрывающей то замещение полотном звучащей речи, которое происходит в мифе о Филомеле, не случайна здесь и апология мгновения, как будто бы противоречащая ретроспективному крену навеваемых ласточками *мечтаний*. В «августовском» разделе стихотворного «Римского дневника 1944 года» Вяч. Иванова ласточки, спешащие *в простор* и едва не задевающие крылами лирического субъекта, выступают образом художнического вдохновения: «Так ныне каждый миг летучий / Волной лирических созвучий / Спешит напутствовать душа». Беззвучный полет ласточек восполняется у Иванова другим — прикосновением (а вернее, ожиданием прикосновения). И такое предпочтение акустическому коду тактильного еще более «разоблачает» лежащую в основании метафоры «звуковой пряжи» сенсорную интенцию. Если *говор* ласточки — конечная стадия метаморфозы (человеческого) голоса, то безмолвие — начальная, заставляющая вспомнить о том, что обретение ласточкой речи опосредовано в мифе двойным «осязательным» действом — отсечением языка и тканьем. Но эта подчеркнутая тактильность позволяет понять и ту конфигурацию времени, в рамках которой ласточкино сближается с поэтическим. Ласточек, которые в ивановском стихотворении лишь едва касаются лирического субъекта, невозможно удержать в их уносящем в незримые пространства полете. И этому соответствует особое — точечное — переживание времени. Ласточки — олицетворенный крылатый миг, более отсутствие, чем присутствие, и как раз поэтому они сопутствуют поэту в его стремлении уловить неуловимое и вернуть невозвратное. Исчезающее мгновение оказывается путеводной звездой, увлекающей творца в то время, которого уже нет.

В ином — негативном — аспекте ускользающий характер ласточки (также в «филологической» ее испостаси) воплощен в стихотворении М.А.Волошина «В зеленых сумерках, дрожа и вырастая...» (1905). Оно строится на противопоставлении двух времен — наступающего и уходящего вспять. Между ними — событие воскресения лирического субъекта, *мертвое* сердце которого впервые оживает под воздействием встречи с лирическим «Ты» и уподобляется согретой этим «Ты» *серой* птичке. А вот растворяющееся позади рисуется так: «И прежние слова уносятся во мгле, / Как черных ласточек испуганная стая». И эта «орнитологическая» антитеза дополняется в стихотворении другой, с ней сопряженной. Пробуждающийся к новой жизни лирический субъект припадает к *земле*, а с остающимися в минувшем словами-ласточками связана водная стихия, обычная для «ласточкиного» текста («Уходят по

реке в лучистую безбрежность»). Волошинскую *птичку серую* соблазнительно отождествить с соловьем: во всяком случае, герой программного фетовского стихотворения «Соловей и роза» (1847) дважды в соседних строках назван именно *серой птичкой*. Однако даже если это и не так, *черный* цвет у Волошина — печать поглощенности слов-ласточек удаляющимся временем: они как будто сгорают в лучах зари вместе с прошлым[8], чтобы уступить место точно восставшей из пепла *серой* птичке.

* * *

Но, конечно, наиболее радикальный — усиливающий «перфектность» до загробности — и масштабный «негатив» изображения ласточки-слова мы находим в мандельштамовской «Ласточке» (1920). Не пытаясь исчерпать смысл этого необычайно сложного произведения, обозначим лишь некоторые из тех образно-смысловых линий, по которым оно вписывается в прослеживаемый нами «ласточкин» текст. Прежде всего, волошинское стихотворение (это несложно было бы показать) является более чем вероятным претекстом «Ласточки». И это не единственный претекст «летейского» шедевра из числа «ласточкиных» стихотворений. В особенности здесь нужно сослаться на «Ласточек» (1917) Бальмонта[9]. Сонет этот — за вычетом первого катрена — представляет собой двойное развернутое сравнение, соотносящее воспоминания — со стаей ласточек, а *душу/грудь* лирического субъекта — с *гладью вод речных*, которой ласточки-воспоминания *на миг* касаются своими крылами. Не останавливаясь на уже известной нам мотивике и сенсорике, укажем лишь на два частных — и в силу этого диагностически более весомых — момента. Во-первых, бальмонтовская рифма *рыданий — воспоминаний* (в русской лирике, насколько можно судить, редкая) превращается в «Ласточке» в своеобразную дистанцированную внутреннюю рифму *рыданья Аонид — воспоминанье звона*. Во-вторых, это *воспоминанье* ***звона*** в черновых вариантах «Ласточки» поддерживалось значительно более насыщенным акустическим портретом слова: «...оно само гудит, / Качает колокол беспамятства ночного». А в бальмонтовских «Ласточках» сюжетное время задается и такой деталью: «На башне вдалеке протяжно полночь бьет...». Нельзя не упомянуть также переведенные Бальмонтом (1895) «Колокольчики и колокола» Э.-А.По, перекликающиеся с «Ласточкой» и лексически. Четвертый из этих колоколов издает *похоронный звон*, извлекаемый на колокольне неким инфернальным существом: «Кто-то черный там стоит... / <...> И гудит,

гудит, гудит, / К колокольне припадает, / Гулкий колокол качает, / Гулкий колокол рыдает...» (а перед цитированными строками ср. также: *и рыдаем, вспоминаем*)[10].

Впрочем, переплетение «ласточкиной» и «колокольной» линий начинается у Мандельштама задолго до стихотворения 1920 года. Открыто они сопряжены в «Пешеходе» (1912): «Я ласточкой доволен в небесах, / И колокольни я люблю полет». И сопряжены не только по признаку высоты. В этот ранний период для поэзии Мандельштама типичны две ступенчато связанные сенсорные ситуации[11]: в одной нехватка зрения сопровождается тишиной и рождает упование на спасительный звук; в другой зрения достаточно, и звук, в такт с этим усиливающийся, разоблачает свою несостоятельность. Так вот, в обеих ситуациях регулярно материализуются — вместе или раздельно — ласточки/птицы (ласточки здесь — птицы par excellence) и колокола, замкнутые одной смысловой дугой. К примеру, в стихотворении «Скудный луч холодной мерою...» (1911) весь мир затянут туманом, и одно из проявлений этого — прямой параллелизм: *серая* птица в сердце (то ли соловей, то ли ласточка, то ли птица вообще) ранена — «С колокольни отуманенной / Кто-то снял колокола. // И стоит осиротелая / И немая вышина...». А в стихотворении «Смутно-дышащими листьями...» (1911) ласточка (соотнесенная с погружающимся в *сумерки* сердцем лирического субъекта) *трепещет* на небе и чертит круг, точно защищаясь от наступающей темноты и заставляя под занавес вопросить: «Отчего так мало музыки / И такая тишина?». Напротив, в первой строфе «Пешехода» ласточка и колокольня отчетливо визуализированы, в заключительной же строфе их причастность к акустической стихии «наполовину» себя выдает, и самым безнадежным образом: «И вся моя душа в колоколах[12], / Но музыка от бездны не спасет» (к бездне как «ласточкиному» мотиву мы еще вернемся).

Одним словом, в обеих ситуациях служить человеку «поводырем» звук не способен. И такая его девальвация сказывается уже на внутренней асимметрии метафоры «ласточка — колокол», в которой сам по себе безмолвный (или почти безмолвный) «птичий» элемент озвучивается за счет «колокольного». Во многом предопределяет такое «недоверие» к акустике и выбор колокола на роль «эталонного» источника звука. Колокол воспринимается как «орган речи» колокольни, он наделен «языком», который можно вырвать, подобно тому как можно снять/сбросить со звонницы весь колокол целиком[13] (ср. еще в стихотворении «О, этот воздух, смутой пьяный...» <1916> о таком колоколе — *разбойник безъязыкий*). И такая кара, вне всякого сомнения, —

еще одно основание, по которому колокол стал у Мандельштама «братом» ласточки-Филомелы. Но дело не только в подобной уязвимости колокола. Там, где на звук полагаться нельзя, повышеннную значимость приобретает осязание. И колокол, который, раскачиваясь и вибрируя, создает вокруг себя расходящуюся воздушную волну, может быть отнесен к музыкальным инструментам, оказывающим на человека не только звуковое, но и тактильное воздействие (поэтому мандельштамовские строки можно было бы перефразировать так: *от бездны не спасет* даже колокол-ласточка). Главное же, сами «акустические» (и «оптические») реалии получают у Мандельштама соответствующее метафорическое «подкрепление» — и мы можем прочитать в первой строке одного из стихотворений (1910): «Слух чуткий **парус** напрягает...» (улавливая *незвучный хор* ночных птиц!). А в зону особого внимания закономерно попадают (что не раз отмечалось) пальцы/руки и губы, с помощью которых по преимуществу и совершается осязательный контакт с миром. Из многочисленных возможных примеров ограничимся двумя, наиболее близкими к нашей теме. В стихотворениях 1909 года «Нету иного пути...» и «Что музыка нежных...» дорога к далекой *милой земле*, пролегающая над *бездною вод*, ведет только *через руку* лирического «Ты», через пальцы, которые *дрожат* под поцелуем: «Если захочешь помочь, / Руку приблизив к устам, / Не отнимай ее прочь». И эти руки выступают к тому же чуть ли не каналом коммуникации с «другим»: «...оттуда / Протянуты руки, / Откуда и звуки, / И волны откуда...». (В этом контексте чрезвычайно интересен гумилевский «Корабль» <1907>, где — в сюжетно противоположном развороте — говорится о женщине, так и не дождавшейся утонувшего корабля с ее возлюбленным: «И зачем эти тонкие руки / Жемчугами прорезали тьму[14], / Точно ласточки с песней разлуки...». Руки-ласточки[15] тут не соединяют, а словно утверждают разрыв навеки. У Мандельштама аналогичную — только «рассеченную» — метафору можно усмотреть в стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...» <1920>, которое начинается с «предательства» рук и губ героини, а заканчивается стуком в окно утра-ласточки, довершающим расставание[16].)

Отсюда уже совсем недалеко до «Ласточки», с ее необычным и для Мандельштама «сгущением» осязательности. В сенсорной плоскости стихотворение держится на противопоставлении недостатка тактильности (в «изъявительном» наклонении) и полноты (в наклонении «сослагательном»)[17]. Потустороннее ночное пространство, в которое отбрасывается позабывший слово лирический субъект, *прозрачно*, *пусто*, *бесплотно*, и все это в дополнение к тому, что в *чертоге теней*, как и в

очерченных только что сенсорных ситуациях периода «Камня», предельно сокращены возможности зрения и слуха. Оттуда — весь ряд *туман, звон и зиянье*. При этом исчезновение колокола из окончательной редакции «Ласточки» свидетельствует о целенаправленной редукции звука, а в финальных строках, где звон *горит* на ***губах***, как *лед*, эстафета — по знакомой нам тематической канве — передается осязанию: слышащими здесь становятся губы. Да и у *зиянья*, если обратиться к черновикам, обнаруживается своя — вычеркнутая — «акустическая» предыстория: «Пустого хора черное зиянье». В сходном направлении осуществляется и тщетная попытка анамнезиса. Слово, отыскивающее себя, прежде чем превратиться (вторично) в ласточку, *растет как бы шатер или храм*. Между тем в ранних стихотворениях «Убиты медью вечерней...» (1910) и «Айя-София» (1912) храм сравнивается с парусником и включается в ту же семантическую кривую, которой принадлежит слух-парус (а парус распространенная в русской поэзии метафора сопрягает с крылом). И, наконец, торжество прикосновения — это *выпуклая радость*, проливающийся *в персты* звук и *зрячие пальцы* тех, кого слово и память не покинули, кто не обжег свои губы небытием.

Однако самое интересное даже не в этом сенсорно-тематическом узоре, сплетающемся вокруг ласточки, а в ней самой. Оставляя пока в стороне ее слепоту[18], присмотримся к тому, что ласточка возвращается под «летейские» своды — *на крыльях срезанных*. Если ласточка «делает» (хотя и не в одиночку) весну, то ласточку (которая по земле ходить не умеет) во многом «делают» крылья[19]. Например, в «Крыльях жизни» <1827?> Д.В.Веневитинова именно ласточкины крылья выполняют «эталонную» функцию: «На легких крылышках / Летают ласточки; / Но легче крылышки / У жизни ветреной». А в «Ласточках» (1856) А.Н.Майкова лирический субъект, глядя на пустое гнездо отправившихся за море птиц, восклицает: «О, если бы крылья и мне!». Подобные ласточки есть и у Мандельштама: они могут сутками *висеть* над морем, «Не зачерпнув воды крылом» («От вторника и до субботы...» <1915>) (и такая их «выносливость» не в последнюю очередь и притягивает к себе, вопреки окружающей этих птиц ауре миролюбия и свободолюбия, «милитаристскую» топику: то их — в «Сумерках свободы» <1918> — связывают в *легионы боевые*, то они сами организуются — в «Разговоре о Данте» <1933> — в *классические военные фаланги*). На этом фоне ласточка *на крыльях срезанных* выглядит вдвойне «аномально», и у нее в мандельштамовской поэзии — в «Стихах о неизвестном солдате» (1937) («военная» тема тут подхватывается, но инвертируется) — есть прямая сестра по несчастью: «Научи меня, ласточка хилая, / Разучившаяся ле-

тать, / Как мне с этой воздушной могилой / Без руля и крыла совладать». Давно замеченная цитата из лермонтовского «Демона» (*без руля и без ветрил → без руля и крыла* и др.) в особенности высвечивает смысловой вектор приведенных строк. Как будто бы изменив претекст по модели «готовой» общепоэтической метафоры «парус — крыло», Мандельштам отчуждаемое «орудие перемещения» (парус) превратил в неотчуждаемое (крыло). В итоге лирический субъект невольно сделался «двойником» ***разучившейся*** *летать* ласточки. «Бескрылый» по природе, он говорит о себе так, точно лишился, подобно своей собеседнице, помощи крыльев и не знает, как ему выбраться без них из *воздушной могилы*.

Иначе говоря, ласточка — героиня одноименного мандельштамовского стихотворения — обречена на то, чтобы навечно вернуться в стигийский мир, где ей только и дано перемещаться без крыльев — *играть* с другими призраками и приветствовать спускающиеся к теням души. Но в отличие от «Стихов о неизвестном солдате» такой «кинематический» план в «Ласточке» определяющим назвать нельзя. Крылья тут прежде всего — орудие коммуникации. В «ласточкином» тексте прикосновение и вообще равносильно речи, и в такой перспективе срезанные крылья — это метонимия отрезанного языка (недаром в цитированной вначале «ласточкиной» анакреонтее «острижение» крыльев и «обрезание» языка — два варианта наказания излишне болтливой птицы). В «осязательной» же вселенной «Ласточки» (и мандельштамовского творчества в целом) крылья в первую очередь — аналог человеческих пальцев/рук, зрячих и слышащих/говорящих. Не удивительно, что у Мандельштама ласточки возникают рядом с глухонемыми (чей образ «преследовал» поэта, как и образ слепцов). В «Египетской марке» (1927) читаем: «Они говорили на языке ласточек и попрошаек и, непрерывно заметывая крупными стежками воздух, шили из него рубашку». Язык жестов метафоризируется здесь — явно не без влияния «ласточкиной» мифологии (и архаической, и поэтической)[20] — как тканье, а в двух других контекстах ласточки наделяются дополняющей эту метафору «графологической» семантикой: в той же «Египетской марке» говорится о первоначальном — смелом — *ласточкином росчерке* пера, а в «Молодости Гете» (1935) об исполненном *дикого движения* и одновременно *гармонии* почерке героя сказано: «Как будто целая стая ласточек плавно и мощно несется наискось листа»[21]. Соответственно, «обескрыленность» ласточки делает подобную коммуникацию невозможной, так же как и преодолевающее слепоту *узнаванье* на ощупь. Отчужденность от земного мира оказывается абсолютной, и сопровождается она тем, что ласточки,

в «крылатом» своем обличье излучающие особую «энергетику», теряют ее на глазах, обращаясь в *нежных/хилых* существ.

И тем не менее в разреженной почти до состояния вакуума потусторонней реальности ласточке дано летать без крыльев, и этот парадоксальный мотив подчеркивается в «Ласточке» другим: «В сухой реке пустой челнок плывет...». К.Тарановский давно соотнес цитированный стих с загадочной констатацией из стихотворения «Что поют часы-кузнечик...» (1918): «Это ласточка и дочка / Отвязала мой челнок»[22]. Разгадку ее, как кажется, нужно искать в цветаевском стихотворении «Его дочке», третьем из цикла «П.Э.» (1914) (посвященного умиравшему от туберкулеза П.Я.Эфрону). Стихотворение это представляет собой своеобразную — сбивающуюся под конец чуть ли не на эпитафию — колыбельную. В первых двух ее строфах между детским и птичьим устанавливается параллелизм: *его дочка*, родившаяся в марте, прилетела *в один и тот же час* с ласточками, а потому она *как птица на земле*. В третьей строфе два этих плана испытывают смешение (в третьем стихе достигающее благодаря переносу апогея): «Ласточки ныряют в небе, / В доме все пошло вверх дном: / Детский лепет, птичий щебет / За окном». В последних же трех строфах засыпание уподобляется отлету ласточек *за моря*, со зловещим вторжением в пятой строфе «зимней» (а учитывая контекст — и бессознательно прорывающейся, перенесенной с отца на дочь «медицинской») топики: «**Давит** маленькую **грудку** / **Стужа** северной земли. / Это ласточки малютку / Унесли». Такое «отождествление» ласточки и дочки, равно как и сюжет погружения в сон, чрезвычайно напоминающий смерть, задают главную из осей, по которым кристаллизуется мандельштамовское стихотворение (к тому же его биографическая подоплека — болезнь А.А.Ахматовой: «...у меня жар...», — к которой оно было обращено). Строки о ласточке и дочке получают свое разрешение в финальной строфе: «Потому что смерть невинна / И ничем нельзя помочь, / Что в горячке соловьиной / Сердце теплое еще». «Орнитологическая» оппозиция (вновь сводящая пернатых «сестер») такова, что ласточка-дочка выступает тут «пособницей» смерти (не зря атрибут последней — невинность), а соловей воплощает любовное/поэтическое горение сердца, тщетно сопротивляющегося завороженному движению к гибели, в которой, впрочем, это роковое горение, быть может, и сбывается сполна[23]. Причем в отличие от своей «подружки» в «летейском» цикле ласточка эта активно «ассистирует» смерти[24], а не просто присутствует в ее владениях на правах полужертвы, полуприслужницы. И плывущий в *сухой* реке *пустой* челнок — это потусторонняя копия челнока, отвязанного ласточкой еще в «этой» реаль-

ности, то, во что он превращается при пересечении границы небытия, подобно тому как сама ласточка, слетая на *стигийские* берега, слепнет, теряет крылья и обращается в одно из *прозрачных* существ.

* * *

Подобное «тяготение» ласточки к загробным пределам непосредственно связано с той ее метафоризацией как души, с которой выше мы уже не раз сталкивались. И у истоков этого «пневматологического» (и граничащего с ним «антропологического») извода «ласточкиного» текста в русской поэзии находится «Ласточка» (1792, 1794) Г.Р.Державина[25]. Во второй редакции («удлиннившей» первую на две строки) она, как известно, получила эпитафическую направленность, превратившись в стихотворение на смерть первой жены Державина, Екатерины Яковлевны[26]. Но логика тематического развития в обеих редакциях одинакова. По общей своей структуре стихотворение напоминает словесную эмблему: основная его часть — «живописание» ласточки, а заключительные строки (отделенные пробелом) — что-то вроде «подписи», раскрывающей смысл изображенного («Душа моя! гостья ты мира: / Не ты ли перната сия?..»). Однако ласточка у Державина не просто «назначается» человеческой душой — она душой по мере развертывания текста становится, так что эмблематическая конвенциональность сопряжения означающего и означаемого, обретая мотивировку, обнаруживает неожиданную — «сверхдетерминированную» — символическую глубину. Совершается эта метаморфоза в несколько этапов. Первые строки — своеобразная предварительная, краткая версия «каталога», памятного нам по гнедичевскому стихотворению. Затем рисуется ее движение, в котором по преимуществу подчеркивается уже необычайная амплитуда: ласточка то плывет *по воздуху*, то стелется долу, словно соединяя верх и низ. Далее эта медиативность будет усилена за счет особого оптического эффекта (поэтом любимого): «Ты часто в зеркале водном / Под рдяной играешь зарей, / На зыбком лазуре бездонном / Тенью мелькаешь твоей». Ласточка (с чем мы не однажды встречались) соотнесена тут с водной субстанцией, но у Державина важно не это само по себе. Вода в стихотворении — зеркало, отразившись в котором, и небо становится «влажным», а весь мир в итоге обращается в одну гигантскую «каплю» (как позднее у Гнедича он *сливается* в шар). Но еще загадочнее «топология» самой *птички*. Державинское словоупотребление таково, что «настоящая» ласточка оказывается как бы внутри зеркала, а ее *тень* — на небе. Оригинал и отражение меняются местами, а в следующих строках подобная «перепутанность» станет оксюморон-

ной: «Ты часто, как молния, реешь / Мгновенно туды и сюды; / Сама за собой не успеешь / **Невидимы видеть следы**...». Говоря о стремительности ласточкиного полета, Державин придает ему откровенно сверхъестественный характер (попутно «снимая» и антитезу стихий воды и огня — *молнии*). *Невидимы следы*, которые как будто бы и без того увидеть нельзя, незримы потому, что «спешащая» ласточка перемещается *мгновенно*, а значит — присутствует одновременно во всех точках своей траектории, везде и нигде (= присутствует в отсутствии), делая невозможным отличить себя подлинную от *тени/следа*. И неудивительно, что сразу вслед эа этим она вообще вылетит за пределы мира: «Но видишь там всю ты вселенну, / Как будто с высот **на ковре**...» (здесь перед нами, как и в случае с Мандельштамом, ситуация, когда на пристрастие поэта к «текстильно-орнаментальной» метафорике накладывается влияние мифа о Филомеле).

После выхода в иные измерения время как таковое в стихотворении почти исчезает, приобретая пространственную конфигурацию (что представляет собой крайнюю версию того распадения времени на точки-мгновения, которое мы уже наблюдали в «ласточкиных» произведениях). Для «всезрящей» ласточки лето — это воздымающийся *роскошный храм*, а зима — противоположные ему *бездны подземны*, куда она опускается, *хладея, как лед* (Державин воспроизводит одно из многовариантных поверий о зимовье ласточек в воде, грязи, колодцах, под корой деревьев и пр., но нагружает его авторскими коннотациями). И это выстраивание вертикали мироздания подготавливает окончательную спиритуализацию ласточки, превращая финальную «подпись» лишь в экспликацию того, в чем читатель мог уже воочию удостовериться в основной части стихотворения. Зимой — «Во мраке лежишь бездыханна...»; весной — «Встаешь ты от смертного сна, / Встанешь, откроешь зеницы / И новый луч жизни ты пьешь; / Сизы расправя косицы, / Ты новое солнце поешь». Ласточка воскресает, подобно душе, что аранжировано и сменой телесного положения в пространстве[27]: *лежишь* → *встаешь* → *встанешь*, и обыгрыванием символизма *нового солнца* (*нового луча*) как Христа. И особый акцент вновь будет сделан на визуальности, на отверзании (сверхвидящих) глаз. При этом солнечный свет показательно метафоризируется здесь как жидкость, что завершает то «примирение» воды и огня, которым отмечено начало ласточкиного преображения, и предвосхищает появление в заключительной части стихотворения *бездны* ***эфира*** (первостихии).

Триумф ласточки как иномирного существа, которое, воспаряя из одной *бездны* в другую, уносясь по ту сторону *всей вселенной*, обретает

пусть и «негативную», но полноту присутствия, был, однако, недолгим, и «ослабленное» его повторение мы можем найти разве что у Гнедича. Та оптическая проницаемость космоса, которая была свойственна «классической эпистеме» (в терминологии М.Фуко) и служила формой выражения его трансцендентной укорененности и упорядоченности, вскоре исчезнет, а вместе с ней исчезнут и условия для подобного торжества. Так, в «Ласточках» (1884) А.А.Фета, композиционно и тематически во многом пересекающихся с «Ласточкой» Державина, «картина мира» иная, и дело тут не только в авторской, но и в стадиально-культурной логике, знаменующей наступление «критической» эпохи овеществления смысла и встречи с действительностью[28]. Фетовское стихотворение (что для поэта не очень типично) — это развернутое сравнение, риторически демонстративно уподобляющее ласточкиному полету — «вдохновенье человеческого *я*» (а ласточке, соответственно, — само это *я*). Ласточка у Фета, как и у Державина, — над *вечереющей* водой, и наделена *стрельчатым* обличьем и напоминающими молнию крыльями. Но реализуется весь этот «ассортимент» совсем не по-державински: «Вот понеслась и зачертила — / И страшно, чтобы гладь стекла / Стихией чуждой не схватила / Молниевидного крыла». Пруд, вместо того чтобы проявить свои зеркальные способности, предстает тусклым стеклом, причем условно-поэтическая метафора, соотносящая воду со стеклом/кристаллом/хрусталем, начинает прочитываться почти предметно. Жидкость становится плотной, не желающей впускать внутрь себя, и враждебной, агрессивно одушевленной. А ласточка, словно подгоняемая фетовской *невольной волей*, с маниакальным *дерзновеньем* снова и снова пытается покорить *чуждую* стихию, оставляя на поверхности пруда одну *темную струю* за другой — след «огненных» крыльев, знак своей одержимости и частичного поражения воды, утрачивающей неприступную монолитность, но — так и не проникает туда, куда природа закрыла птичьему племени доступ. И так же лирический субъект дерзает, подобно ласточке, на *запретный путь*, «Стихии чуждой, запредельной, / Стремясь хоть каплю зачерпнуть...». И уже в этом стремлении есть элемент капитуляции, поскольку лирический субъект — *сосуд скудельный* — не просто минимализирует свою задачу, но и заранее ее упрощает, лишая *чуждую* ему стихию качества твердости.

Эта «закамуфлированная» асимметрия между ласточкой и лирическим субъектом вписывается в тот общий поворот, который совершается в фетовских «Ласточках» в сравнении с «Ласточкой» державинской. Если у Державина вселенная изотропна, просматриваема насквозь, то у Фета она разделена разнообразными *стенами* — матери-

альными и духовными — на зоны «разрешенного» и «запретного», и хотя весь пафос фетовского творчества — в поиске окольных путей, которые позволили бы вкусить ничем не ограничиваемой свободы, менее прочными от этого *стены* быть не перестают. Такой неоднородностью реальности обусловлено «подчинение» оптического языка тактильному («ласточкин» текст тем самым возвращается в знакомое сенсорное русло, более чем органичное и для фетовской соматической поэтики). И этим же активируется связанный с ласточками «отрицательный» потенциал, у Державина почти целиком нейтрализованный. В ранней фетовской «Ласточке» (1840) молодость, то рвущаяся в небо, то жалеющая расстаться с землей, сравнивается с заглавной героиней, которая то вьется вверх, то «...стрелой / По рву стелется»[29]. Традиционное представление о медиативном амплуа ласточки совмещено тут с не менее привычной ассоциацией между нею и молодостью/радостью/любовью[30]. Но обычно ассоциация эта подается у Фета в другой модальности. К примеру, в стихотворении «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» (1854) лирический субъект, глядя в глаза возлюбленной, испытывает перед лицом *сияющей красы* не слепой восторг, а страх перед судьбою и уносится памятью *в глубь минувших лет*, в тот день отрочества, когда от него уезжала его *подруга игр*. И одним из роковых знаков этой «прототипической» разлуки является исчезновение ласточек: «Не мчались ласточки, звеня, перед окном...». А в стихотворении «Больной» (1855) герой, измученный недугом и *тяжелым зноем печей*, обращает *горящие зеницы* к окну, надеясь только на *небеса весны* и на воздух, которым *дышат птицы*: «И ждал он: скоро ли весна пахнет в окно / И там две ласточки, прижавшись, защебечут?». (Отдельно отметим «окулярный» и «огненный» мотивы, имплицитно представляющие — в той или иной проекции — «ласточкин» текст, и осязательные обертоны овевания/пыхания и дыхания.) И в этих случаях ласточки тем или другим образом воплощают то, что человек потерял (будь то молодость, безоглядность в любви или здоровье), причем в первом стихотворении такая недостача открыто получает известную нам уже ретроспективную развертку.

Фет отнюдь не был единственным поэтом, у кого с ласточками — в их «нефилологической» ипостаси — связывается переживание нехватки (что мы уже могли наблюдать, в частности, в стихотворениях о крыльях). Переживание это имеет двоякую геометрию, предопределенную двояким вектором ласточкиной медиативности. В стихотворении А.С.Хомякова «Желание» (1827) среди того, чего хотелось бы лирическому субъекту, есть и такое: «Жить ласточкой под небесами...». А в «Арестан-

тах» (1901) А.Белого герои смотрят из тюремной камеры на то, как «За решеткой в голубом / Быстро ласточки скользили». В других же контекстах может главенствовать не вертикаль, но горизонталь. В «Желаниях» (1829) В.Г.Теплякова (имеющих ту же «перечислительную» композицию, что и хомяковское стихотворение) лирический субъект скажет: «Думы на крыльях касаточки / В теплые слал я страны»[31]. А в хлебниковском «Зангези» (1920—1922) — в монологе Горя — говорится: «...ласточка ласково пела / О странах, где нету тоски». В «Ласточках» (1909) же И.Северянина два этих направления «бегства» суммированы: «Мгновенья счастья кратки, / Всем горе даст медаль... / О, ласточки-касатки, / Летите ввысь и вдаль!». Ласточки всякий раз соотносятся по контрасту с «бедностью» человеческого существования, исполненного лишений, а иногда в самом буквальном смысле несвободного. Они, собственно, суть олицетворенное желание, обещание того, чем человек обделен. И эта принадлежность разомкнутому пространству, возможность лететь *ввысь и вдаль* — оборотная сторона посреднических «обязанностей» ласточки. Соединяя своим движением верх с низом, земного гражданства она не принимает, равно как, принося на своих крыльях весну, снова отправляется в недостижимо дальние — чужеземные, экзотические — края немыслимого счастья. Но, увлекая за собой и заставляя провожать себя взглядом до тех пор, пока она не обратится в *точку для смертных очей* (из надсоновского «Вавилона» <1883>) и не исчезнет совсем, ласточка вновь и вновь обманывает смотрящего на нее, поскольку оставляет его там, где он и был (если, конечно, он не андерсеновская Дюймовочка). И этой «инаковостью» ласточек объясняется и то, почему вызываемые ими мечты зачастую ностальгически уводят из настоящего в минувшее, и то, что они символизируют (как мы помним) не только любовь, но и расставание.

Такого рода геометрия нехватки напрямую сопряжена и с теми деформациями, которые испытывает стихиология «каплевидного» космоса державинской (а отчасти и гнедичевской) ласточки. У А.Белого ласточки разрывают пространство и попадают (как и у Державина) по ту его сторону, однако это регулярно описывается так, как будто они в небесах *тонут* (ограничимся лишь одним примером — из стихотворения «Старинный друг. 2» (1903): «С тревожным визгом ласточки, купаясь, / в эфире тонут бледно-бирюзовом. / О, этот крик из бездн, всегда родимый...»). Плавание по родным безднам эфира оказывается для ласточек занятием небезопасным (чуть ли не суицидально окрашенным). Но воздушный океан при этом, по крайней мере, остается на своем месте. В хлебниковском же «Слове о *Эль*» (1920) сама лазурь точно

не удерживается на небесах и вместе с ласточками проливается на землю: «Когда у ласточек протяжное перо / Блеснет, как лужа ливня синего, / И птица льется лужей нощи / <...> Мы говорим — она летает, / Блистая глазом самозванки...» (это «выпадение» ласточки-ливня, происходящее к тому же не при свете солнца, а ночью, и приводит, надо полагать, к объявлению ее *самозванкой*). И такое же нарушающее конвенции, вынуждающее ласточек изменять своей небесной «отчизне» движение сверху вниз не раз запечатлено в лирике Б.Ю.Поплавского: фетовский *запретный путь* становится у него почти единственно возможным. В стихотворении «Домой с небес» (1934) ласточки, не захотев жить вблизи от солнца, летят к земле, им «противопоказанной», и она аттестуется вдобавок как их *дом* — «Домой с небес в чуть слышный шорох трав...». А в другом стихотворении — «Il neige sur la ville» (1931) (по своему тематическому колориту перекликающемся с хлебниковским) — лирический субъект, очутившийся в *бездне* и мечтающий *скрыться в снег*, затвориться ото всего и уснуть, ожидает одного: «Мы ж, как хлеб под мерзлою землею, / В полусне печали подождем / Ласточку, что черною стрелою / Пролетит под проливным дождем». Здесь перед нами несомненный отзвук идеи воскресения (только реализующейся не как восстание-вознесение, а как прорастание, с актуализацией также «ласточкиного» мотива весенней вегетатики), однако ласточка сама по себе далека от канона: она опять-таки чуждается небес и предстает метонимически соотнесенной со струями дождя *черной стрелой* (= потухшим пламенем). И подобная разбалансировка стихий может давать у Поплавского и противоположный результат, когда пространством завладевает огненная субстанция, которая, однако, как и дождь, наделена прижимающей к земле гравитацией. В стихотворении «Лета» (?) в таком «огненном» обрамлении возникает параллель между ласточкой и душой: «День раскаленный смеркается глухо. / Ласточки низко и быстро летят, / Души измучены летнею мукой»; а в «Путешествии в неизвестном направлении» (1928) ласточки и вовсе начинают *гореть*, причем не в облаках, а по соседству с кафе. И на этом многосоставном фоне эпицентром аномальности выглядит мандельштамовская «Ласточка», заглавная героиня которой *бросается к ногам*, река в которой — высохшая, а если что-то и может гореть, то только лед.

Не меньшие изменения претерпевает и сама «пневматологическая» метафора. Как мы уже видели, она воплощается в разных вариациях: ласточка то непосредственно символизирует душу, то выступает привратницей загробного царства, то служит вестницей смерти или жизни вечной и т. д. И со всеми этими ролями справляется вполне

успешно. Однако со временем начинают происходить сбои. К примеру, в «Старинном друге. 4» А.Белого (как и в «Вестниках» Эллиса <1914>) ласточки — посланницы Спасителя, который напутствует их словами: «Летите с щебетаньем / в страну гробов — весенние предтечи». Но еще в стихотворении К.К.Случевского «На кладбище» (1860) мы сталкиваемся с ситуацией, когда метафора «ласточка — душа» зримо разъединяется. Лирический субъект сначала — в нарушение всех литературных приличий — уляжется на гробовой плите и будет смотреть, как под облаками «...быстро ласточки летят / И на солнце ярко крыльями блестят...». А затем под ним заворочается мертвец, расскажет о том, как тяжело находиться под землею и будет до тех пор умолять выпустить его взглянуть на белый свет и подышать весенним воздухом, пока не угомонится и не притихнет. Вертикальное пространство, посередине которого располагается безразличный, как наблюдающее устройство, лирический субъект, распадается на две никак не соприкасающиеся сферы живого и мертвого: под небесами — ласточка (~ душа), а под землей — мертвец с пустыми, засыпанными песком глазницами и источенным червями черепом. И подобная несообщаемость вдвойне усилена тем, что живое в стихотворении — синоним видимого, а мертвое — слышимого. Ни передача благой вести, ни диалог тут даже сенсорно не осуществимы.

Но если у Случевского все же ласточка как таковая остается прежней, то в поминальной «Ласточке» (1958) Н.А.Заболоцкого под удар попадает уже сама ее заглавная героиня. Стихотворение это пародично перелицовывает логику державинской «Ласточки» и развертывается по принципу обмана ожидания, когда читатель с каждым шагом оказывается в рамках все менее и менее благополучного сценария. В первой строфе портрет ласточки нарочито обыкновенен: она *славно щебечет*, днем «Реет верхом, реет низом, / Догоняет комара...», ночью отдыхает *в избушке под карнизом* и пр. Однако вторая строфа открывается тем, что лирический субъект заговорит о своем удивлении повадкой ласточки и тотчас же в героиню перевоплотится: «Устремляюсь я в зенит, / И душа моя касаткой / В отдаленный край летит». Спустя строку этот *отдаленный* (как можно было бы предположить, экзотический, счастливый) край превратится в *заколдованный* (с семантикой уже двусмысленной), и выяснится, для чего окрыленная душа туда отправилась (причем ласточка, в первой строфе «перечившая» ветру, внезапно растратит все свои силы): «Слабым клювиком стучится / В душу бедную твою». В третьей же — последней — строфе наметившаяся было история спиритуальной встречи (и возможного воскрешения) будет

перечеркнута полностью. Душа лирического «Ты» *угасла*, и Заболоцкий, вспомнив один из самых горестных пушкинских образов[32], воспользуется по-пушкински же прозаизированной эмблемой смерти как потухнувшей лампады, не вовсе случайной и для «ласточкиного» текста, с его «огненной» топикой: «Догорело в лампе масло, / И не светит фитилек...». И ласточка, рыдая от беспомощности, улетит *с кладбища* (которое наконец-то будет названо открыто) — *в заколдованную ночь*. Многообещающая «солнечная» интенция второй строфы (*зенит*) никак себя не оправдает, и словно под влиянием черной магии распростершаяся над землей ночь поглотит ласточку — птицу дневную — навсегда (как и в «ночной» по фабуле мандельштамовской «Ласточке»). Путешествие в страну смерти и тщетная попытка «достучаться» до мертвой души лирического «Ты» завершится для души-ласточки тем, что и она сама обратится, подобно балладной героине, в вечную пленницу этого *заколдованного* места.

И особо в связи с этим нужно остановиться на «окулярном» мотиве. Хотя всезрящие ласточки Державина и Гнедича — явление для русской поэзии уникальное, мотив этот, в чем мы уже могли отчасти убедиться, в «ласточкином» тексте (вплоть до Тарковского, у которого в *почетной свите* ласточек — *зоркие зрачки*), необычайно значим. В пространстве нехватки именно взгляд лирического субъекта, комплементарный по отношению к взгляду птичьему, фиксирует непреодолимую дистанцию, существующую между ним (субъектом) и ласточкой (в то время как слух и осязание чаще устанавливают между ними соответствие). Однако визуальной ратификацией нехватки дело не исчерпывается. В уже цитировавшемся стихотворении Кузмина «К вам раньше, знаю, прилетят грачи...» ласточки *прочерчивают* небеса над головой лирического субъекта, но на этот раз знакомое нам ласточкино действо создает своеобразную оптическую волну, соединяющую взоры возлюбленных: «И если легкой рябью ваших глаз / Коснулися — то было отраженье / Моих зрачков, упорных и смущенных». И в ином — трагическом — развороте драма человеческого взора, так же контрапунктно соотнесенная с птичьим полетом, разыгрывается в «Ласточках» (1921) В.Ф.Ходасевича[33]. Тематически они центрированы вокруг прямой параллели между ласточкиными *крылышками* и человеческим *сердцем*, но событийный фокус стихотворения — в невозможности для ласточек совершить то, что для державинской героини или даже для некоторых из ласточек А.Белого было почти естественно: «Две ласточки напрасно рвутся прочь, / Перед окном шныряя с тонким писком. // Вон ту прозрачную, но прочную плеву / Не прободать крылом остроугольным, /

Не выпрыгнуть туда, за синеву...». Порыв ходасевичевских ласточек еще более безнадежен, чем возобновляющееся дерзновенье героини «Ласточек» фетовских (и это несмотря на наличие «копьеподобных» крыльев, вполне способных, казалось бы, проложить путь куда угодно). Но принципиальная разница между ходасевичевским и фетовским вариантами сюжета все же не в степени неудачи, а в том, что у Фета атаке ласточек подвергается *чуждая* стихия, а у Ходасевича — им как будто бы родная. И эта неудача усугубляется тем, что *синева* издевательски парадоксально наделяется свойствами, у того же Фета (и не только у него) противопоставленными, — *прозрачностью* и *прочностью*. Ласточки оказываются отчуждены незримой преградой от тех измерений, которые должны были бы служить им домом (или хотя бы *воздушной могилой*). И эта инверсия напрямую связана с «окулярным» мотивом, окаймляющим стихотворение. Начинается оно с констатации: «Имей глаза — сквозь день увидишь ночь, / Не озаренную тем воспаленным диском...». Восхождение к трансцендентному мраку — давняя мистическая идея, однако в «ласточкином» контексте она более чем неожиданна: его героиням подобало бы узреть не ночь, но *новое солнце*. И еще необычнее то, как это прозрение изображено в конце: «Пока вся кровь не выступит из пор, / Пока не выплачешь земные очи — / Не станешь духом. Жди, смотря в упор, / Как брызжет свет, не застилая ночи». Смотрение *в упор* (вместо узаконенного «перенацеливания» взора с видимого на невидимое) — это что-то вроде выжигания *земных очей*, и оно сопровождается «изгнанием» из человека «водного» элемента. Душа/дух нуждается у Ходасевича в огне, который «жжет и разъедает тело» (по словам из другого стихотворения) и без которого мучительное освобождение от своей физической оболочки невозможно[34]. И такому перманентному ритуальному самоубийству (как раз и позволяющему видеть *сквозь* жгучий свет) эквивалентно устремление ласточек — «двойников» души — туда, куда стремиться им, по всем правилам, не следовало бы, — в темноту мистической ночи.

Этому «ослеплению» ходасевичевского лирического субъекта симметрично почти одновременное появление у Мандельштама *слепой* ласточки, при том что у него она скорее жертва, расплачивающаяся за чужую «ошибку», за забвение, чем жрец, приносящий в жертву самого себя. Но, в любом случае, слепнет ласточка — потому, что должна была бы обладать *зоркими зрачками*. Канон опрокидывается. И все сказанное в целом заставляет задуматься о природе и судьбе «ласточкиного» текста в русской поэзии. Прежде всего, поскольку само выражение это образовано по аналогии с классическим термином В.Н.Топорова

«Петербургский текст русской литературы» (а за ним последовали и другие), необходимы некоторые объяснения. Хорошо известно, что статус топоровского термина отличается достаточной неопределенностью (о которой немало — и по-разному — говорится и в недавнем специальном сборнике[35]). У Топорова текст понимается как некая порождающая матрица, воплощающаяся во множестве вариантов. И в определенном смысле действительно можно полагать, что «ласточкин» текст — это своего рода субъект (= ласточка-текст): развертываясь по своим внутренним законам, он подчиняет им тех авторов, которые соприкасаются с ним, или даже избирает тех авторов, через которых себя манифестирует. В такой перспективе недаром крупнейшие его создатели (или, может быть, соучастники) — поэты, отличавшиеся повышенной чувствительностью к сенсорике, особенно к тактильной ее составляющей. Но такой взгляд, при всей его привлекательности, должен быть подвергнут ревизии, по меньшей мере, в двояком плане. Во-первых, «ласточкин» текст включает в себя многочисленные интертекстуальные «сцепления», которые как бы напрямую устанавливают контакты — будь то притяжения или отталкивания — между авторами и создают семантические узлы текста, ограничивая ведущуюся им комбинаторную игру. Во-вторых, нужно иметь в виду и момент динамики, изменчивости — от автора к автору (которые все же не просто исполнители воли текста) и от эпохи к эпохе. Причем у этой жизни текста в «большом» культурно-историческом времени есть одна отличительная черта. Ласточки Мандельштама или Ходасевича не могли появиться не только в эпоху Державина, но даже и в эпоху Фета или Случевского. Однако обратное утверждать никак нельзя: однажды ослепнув, ласточки отнюдь не делаются слепыми раз и навсегда (хотя, наверное, «державинскую» остроту зрения и теряют безвозвратно). В качестве параллели из области биологии можно было бы сослаться на идею, согласно которой эволюционирует в первую очередь биосфера как целое, а не ее обитатели каждый в отдельности, и потому старое совсем не обязательно вытесняется новым, но продолжает существовать рядом с ним, так или иначе приспосабливаясь к иным условиям. Собственно, пример самого Мандельштама свидетельствует о таком сосуществовании весьма непохожих друг на друга представителей ласточкиного семейства.

И это подводит нас к вопросу о внутренней мере «ласточкиного» текста. На роль главного канонического произведения может претендовать как будто бы державинская «Ласточка», не только стоящая у истоков текста, но и служащая тем ориентиром, на который оглядывались многие из его авторов. Но такой образец оказался бы более чем стран-

ным, поскольку абсолютное большинство «ласточкиных» произведений от него отклоняется, нередко очень далеко. В таком ракурсе вся история ласточки в русской поэзии выглядела бы чередой непрерывных нарушений канона[36], не говоря уже о том, что за бортом последнего осталась бы чуть ли не вся «филологическая» ветвь текста. Поэтому можно считать, напротив, что версия Державина — это отклонение от нормы под воздействием эпохи, чья сенсорика и метафизика были вообще не слишком благоприятными для «литературных» ласточек. И в подобной «обратной перспективе» державинская пернатая героиня — в чем-то почти такая же аномалия, как и мандельштамовская. Обе они прочерчивают «линию напряжения» текста (одна — приближаясь к ней, а другая — за нее вылетая). Между ними тогда и лежит ласточкина «terra cognita». Но и здесь возникают очевидные проблемы. Ласточки могут символизировать то счастье, то его отсутствие, и хотя, конечно, можно говорить об амбивалентности или об антитетичности «ласточкиного» текста, решением проблемы назвать это трудно. И тут как раз нужно вспомнить о том, что текст этот сворачивается, в конечном счете, к двум глубинным метафорам (зачастую метаморфным), одна из которых соотносит ласточку — со словом (и с его носителем — поэтом), а другая — с душою (и с ее обладателем — человеком), определяя геометрию «ласточкиного» пространства, с его акцентами на выси и дали. Функционирование этих метафор, как представляется, и дает ключ к «измерению» внутренней емкости «ласточкиного» текста. Когда мы вели речь об означивании ласточкой счастья и несчастья, то при этом подразумевалось положение дел на метафорическом полюсе человеческого, но не птичьего. Ласточка обязана быть окружена ореолом счастья, а вот человек при виде ее может это чувство испытывать, а может и нет — и тогда ощущает нехватку счастья. Момент равновесия между полюсами — состояние в «ласточкином» тексте немаркированное, и поэтому оно воспринимается как естественное, само собой разумеющееся. Но и отклонение «метафорических весов» в ту или другую сторону не отменяет нормы до тех пор, пока не пересекается «линия напряжения». Канон разрушается вместе с разрушением базисных метафор, когда слово забывается, душа умирает, а сама ласточка слепнет, лишается крыльев и своей легкой мощи. И начало XX века — это период деканонизации «ласточкиного» текста, при том что это одновременно и его апогей, его «акмэ». Впрочем, с тех пор неканоническое успело превратиться в новую точку отсчета, и один из аргументов в пользу этого — стихотворение О.А.Седаковой, где ласточка, символизирующая Священное писание, вызывает такую констелляцию образов, которая

в XIX веке была немыслимой, но которая явно навеяна «ласточкиной» лирикой Мандельштама и Ходасевича: «То в теплом золоте, в широком переплете, / а то в отрепье дорогом / ты глаз кормилица, как ласточка, крылатых / и с переломанным крылом. // И там, где ты, и где прикрыться нечем, / где все уже оборвалось — / ты глаз кормилица, забывших об увечье, / летающих до слез»[37].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ср.: Мароши В.В. «Ласточка» Г.Р.Державина как метатекст поэзии А.Введенского // Поэт Александр Введенский. Белград; М., 2006. С. 153—171.

[2] Поэтические тексты, если нет особых ссылок, цит. в статье по следующим изданиям: Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976; Белый А. Собр. соч. Стихотворения и поэмы. М., 1994; Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза. М., 1980; Волошин М.А. Собр. соч. М.; СПб., 2003. Т. 1—2; Гнедич Н.И. Стихотворения. Л., 1956; Дельвиг А.А. Стихотворения. М.; Л., 1963; Державин Г.Р. Соч., 2002; Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983; Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. М., 1989; Иванов В.И. Собр. соч. Брюссель, 1971—1987. Т. 1—4; Кузмин М.А. Стихотворения. СПб., 2000; Майков А.Н. Избр. произведения. Л., 1977; Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. М., 1990; Мей Л.А. Избр. произведения. Л., 1972; Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М., 1990; Поплавский Б.Ю. Соч. СПб., 1999; Северянин И. Тост безответный. М., 1999; Случевский К.К. Соч. в стихах. М.; СПб., 2001; Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991—1993; Фет А.А. Соч.: В 2 т. М., 1982; Хлебников В. Творения. М., 1987; Ходасевич В.Ф. Собр соч.: В 4 т. М., 1996—1997; Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. Л., 1969; Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 1—2.

[3] Аналогичный круг мотивов характерен и для славянской народной культуры (ср.: Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 618—633). Так, широко распространено у славян соотнесение щебетания ласточки с говорением на различных чужих языках, что прямо выразится в «Ласточках» А.А.Тарковского (1967) (написанных на смерть С.Чиковани), где ласточки к тому же еще и поэты-толмачи: «...довольно и того, / Что вы по-варварски свободно говорите... / <...> Где Симон спит в земле, вы спойте, как в дурмане, / На языке своем одну строку мою» (ср. также стихи, заклинающие ласточек не брать в клювы острых орудий — *ни пилки, ни сверла*).

[4] Ср.: Топоров В.Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. М., 1993. С. 30—42.

[5] Собственно, дельвиговское стихотворение представляет собой вариацию на тему анакреонтеи «На ласточку», которую — в переводе Н.А.Львова — есть смысл процитировать целиком: «О ласточка болтлива! / Чего ты от меня / Желаешь в наказанье, / Чтоб крылья я остриг, / Или язык обрезал / Тебе я как Терей? / За чем ты ранним пеньем / С прелестною мечтой / Вафилла похищаешь?» (Стихотворения Анакреона Тийского. Спб., 1794. С. XII).

[6] За возможность познакомиться с труднодоступными поэтическими текстами Бальмонта автор приносит искреннюю благодарность проф. Н.А.Молчановой.

[7] Бальмонт К.Д. Перстень. М., 1920. С. 46.

[8] В связи с этим полуимплицитным «огненным» мотивом любопытен миф о ласточке, по всей видимости, созданный Бальмонтом. В его «Первой любви» рассказывается о том, как ласточка — поначалу белоснежная — полетела за море взглянуть, как *топится заря*, заговорилась с морем и угодила в печь: «Вся в саже, вырвалась едва, / Но уцелела голова» (Бальмонт К.Д. В раздвинутой Дали. Белград, 1929. С. 188).

[9] Бальмонт К.Д. Сонеты Солнца, Меда и Луны. М., 1917. С. 67.

[10] По Э.-А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 1. С. 102—103.

[11] Конспективно ср.: Фаустов А.А. Миф как зрение и осязание. Введение в художественную онтологию Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи междунар. Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 234—241.

[12] Ласточка и душа у Мандельштама могут уподобляться друг другу и без ощутимого посредничества звука (ср. в стихотворении «Под грозовыми облаками...» (1910): «И каждый совершил душою, / Как ласточка перед грозою, / Неописуемый полет»). Поэтому можно было бы говорить о наложении в ранних мандельштамовских текстах двух глубинных метафорических стяжек: между ласточкой/птицей и, с одной стороны — душой/сердцем, а с другой — колоколом (или иными, не столь репрезентативными, образами с «акустической» семантикой, вроде хора, произнесенного слова/имени и пр.). Кроме того, здесь нужно было бы различать *музыку* и *слово* (находящиеся у Мандельштама в сложном соотношении), однако в рамках наших разысканий этим можно пренебречь

[13] Именно так колокола (которые и вообще были окружены антропоморфной символикой) некогда и «наказывались» (ср.: Агапкина Т.А. Вещь, образ, символ: колокола и колокольный звон в традиционной культуре славян // Мир звучащий и молчащий. М., 1999. С. 218 и сл.).

[14] Ср. в фетовском «Какой горючий пламень...» (1867): «Лишь ласточка **взрезает** / Нить **жемчуга** на влаге».

[15] Ласточки, нередко (хотя и далеко не всегда) ассоциирующиеся с «феминным» началом, кроме рук и бровей могут — по тому же синекдохическому принципу — означивать, например, и женские груди/плечи (ср. у Эллиса «Беатриче» <1911>, или у Бальмонта «Белый цветок» и «Ночь. Я сплю» <1936>). Причем, как правило, собственно «гендерная» семантика суммируется тут с другой — невинности-девственности или «танатичности»: ласточки и в этих случаях символизируют непринадлежность кому бы то ни было. Вдвойне интересно появление рук-ласточек в «русалочьем» контексте (в котором «смертельный» мотив сочетается с «водным»): «Ласточки быстрее, легче пены зыбкой, / Руки их мелькают белобокой рыбкой...» («Русалка» (1850, 1856) Л.А.Мея).

[16] Связь ласточки с разлукой возлюбленных варьируется в русской поэзии достаточно часто: кроме уже известного нам дельвиговского стихотворения ср. хотя бы: «Ничто, ничто на свете...» (1829) А.В.Кольцова, «Уж ласточки, кружась, над крышей щебетали...» (1857) А.К.Толстого, «Птички-ласточки, летите...» (1861) А.Н.Майкова или «Сельскую картину» (1904) А.Белого. Особенно симптоматично в этом смысле стихотворение В.В.Набокова из романа «Дар» «Однажды мы под вечер оба...» (1937). Свидание возлюбленных, мнемоническим знаком которого становится ласточка («...до гроба / запомнишь — вон ласточку ту?»), оборачивается расставанием навеки.

[17] Ср.: Левин Ю.И. Заметки о «Крымско-эллинских» стихах О.Мандельштама // Russian Literature. 1975. № 10—11. P. 25—27.

[18] Ср.: Норе A.D. The blind swallow // Melbourne Slavonic Studies. 1975. № 9—10. P. 12—29.

[19] Разумеется, крыльями — как маркированным атрибутом — в русской поэзии наделены отнюдь не только ласточки и не только птицы (вроде орлов, во-

ронов или лебедей). Даже если ограничиться денотативным значением, то класс такого типа крылатых существ окажется крайне представительным и разнородным — от бабочек до Купидонов и серафимов. И желание крыльев (впрочем, если иметь в виду декларативно высказанное желание, редкое) также варьируется в весьма широком диапазоне: к примеру, в «Исступлении» (1832) А.В.Кольцова лирический субъект просит у небесных духов соколиных крыльев, а в «Молитве о крыльях» (1902) Д.С.Мережковского речь идет о *крыльях духа* Господнего. Поэтому differentia specifica ласточки не просто в том, что у нее есть крылья, но в том, что без них она оказывается целиком «обездвиженной», а с ними обретает умение мгновенно обращать свое присутствие в отсутствие.

[20] Конечно, здесь нельзя сбрасывать со счетов и пристрастие Мандельштама к подобной метафорике вообще (ср.: Хансен-Лёве О.А. Текст — текстура — арабески. Развертывание метафоры *ткани* в поэтике О.Мандельштама // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10. С. 241—269). Поэтому точнее было бы говорить о двойной мотивировке соответствующего фрагмента — и «ласточкиной», и авторской, об интерференции одного и другого.

[21] Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 293.

[22] Ср.: Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 112—115, 121—123.

[23] Ср. в статье <Скрябин и христианство> (1915?): смерть художника «...служит как бы источником... творчества, его телеологической причиной. Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины — смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет». Ср.: Hansen-Löve A. Mandel'shtam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism. M., 1993. P. 122—123.

[24] В поэме Ахматовой «У самого моря» (1914) ласточка знаменательно фигурирует именно как вестница конца (заметим в скобках, что у славян известна примета, по которой влетевшая в окно ласточка — к смерти). Разбившийся на яхте *царевич* — влюбленный в героиню юноша — воскликнет перед смертью: «"Ласточка, ласточка, как мне больно!" / Видно, я птицей ему показалась».

[25] Ср. ее стилистический анализ: Щеглов Ю.К. Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина («Ласточка») // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Нортфилд (Вермонт), 1995. Т. 4. Гаврила Державин. С. 283—292.

[26] Пару к нему — державинскую «двойчатку» — составляет стихотворение «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся», из шести строф которого первая и третья строятся на отрицательном параллелизме: отлетела не *сладкогласная* ласточка, а *милая* жена; ласточка возвратится весной в дом, а супруги больше не увидятся. Мотив разлуки возлюбленных (о котором уже говорилось) возведен здесь в «вечную» степень. Русской поэзией (вплоть до уже упоминавшихся «Ласточек» Тарковского) будет усвоена и «ласточкина» маркированность эпитафической лирики как таковая.

[27] О соответствующей символике см.: Топоров В.Н. Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996. С. 24 и сл.

[28] См. об этом (в том числе применительно к Фету): Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы. На пути к середине XIX века. Воронеж, 1998.

[29] Фет А.А. Собр. сочинений и писем. СПб., 2002. Т. 1. С. 23.

[30] Ср. серию стихотворений от державинской анакреонтической оды «К Эвтерпе» (1789) до кузминского «Северного веера. 4» (1925). Сближение это до такой степени «естественно», что в дельвиговском «Романсе» («Прекрасный день, счастливый день...») (1823) лирический субъект, упоенный страстью, отказыва-

ется внимать вьющейся за окном и щебечущей о весне и любви ласточке как будто во избежание «плеоназма»: «Но не ко мне, — и без тебя / В певце любовь горит...».

[31] Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 661.

[32] «На дверях висит замок» — это более чем вероятная отсылка к XXXII строфе VI главы «Евгения Онегина», уподобляющей сердце убитого Ленского опустевшему дому с забеленными окнами и закрытыми ставнями.

[33] На «фетовский» контекст стихотворения указывалось не раз (реминисценция из этого стихотворения есть в очерке Ходасевича «Муни» (1926) (ср. особенно: Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова. М., 2004. С. 174—184). Но здесь нужно иметь в виду и контекст «державинский»: поэт, как известно, профессионально занимался Державиным как филолог, а в стихотворении «Памяти кота Мурра» (1934) обмолвился о тех потустронних садах, «Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин». Наконец, нельзя обойти и «майковский» контекст. В «Парижском альбоме. VII» (1926) Ходасевич расскажет о том, как в детстве зачитывался Майковым и *воровал* у него стихи, а затем опишет встречу с поэтом, во время которой «продекламировал» ему его «Ласточку»: «Признаться, при последнем стихе: “О, если бы крылья и мне!” — я зачем-то каждый раз изо всех сил хлопал себя обеими руками по голове [точно имитируя всплескивание крыльями. — *А.Ф.*]. На этот раз я невольно удержался от этого сильного жеста, но все же мне показалось, что после моего чтения Майков сделался менее разговорчив».

[34] Ср.: Левин Ю.И. Заметки о поэзии Владислава Ходасевича // Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. S. 77—81 u. a.

[35] Ср.: Существует ли Петербургский текст? СПб., 2005.

[36] Не будем вдаваться в теоретическое осбсуждение этой категории. Ср., к прим.: Kanon und Zensur. München, 1987.

[37] Седакова О.А. Стихи. М., 2001. С. 34.

Н.Е.Меднис

ПОНЯТИЕ «ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ» В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ И КРИТИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Понятие «занимательность» как эстетически значимое появляется в русской критике второго десятилетия XIX века[1]. Первоначально связывавшаяся с ним установка, несмотря на новизну словоупотребления, не противостоит эстетическим принципам XVIII века. Осязаемая ре-

зультативность искусства, столь важная для века XVIII, явно просвечивает в семантике понятия «занимательность» при его вхождении в эстетическое словоупотребление. Так, Л.П.Якоб в эстетическом разделе «Курса философии для гимназий Российской империи» (1813), говоря о том, как «эстетические чувствования изящного весьма можно усилить посредством содержания изящных представлений», указывает на следующие формы воздействия на читателя: «1) когда прекрасный предмет вместе и своею материею приятные впечатления на чувства делает или обещает чувственным их наклонностям. Таковы приятные впечатления называемые прелестями <...> 2) когда он [эстетический предмет] посредством нравственных понятий возбуждает страсти. Таковые страсти называются трогательностью; 3) когда он побуждает волю к принятию участия. Таковое участие воли в каком-либо предмете называется занятием (intérêt), и предмет, возбуждающий всеобщее участие, называется занимательным (intéressant); 4) если прекрасный предмет нравится своим чрезвычайным величием»[2].

К третьему пункту, где речь идет о занимательности, Л.П.Якоб добавляет разъяснение, звучащее для нас со всей прелестью непосредственности: «Живой, ослепительный цвет тела, занимательное остроумие принадлежат к прелестям прекрасной особы; несчастные приключения или простосердечие той особы причиняют трогательность; что сия особа принадлежит к знатному дому, играет лицо государя и проч., то делает ее занимательною. Если же она к тому обнаруживает высокий характер, то нравится нравственным своим величием»[3]. Как видим из рассуждений Л.П.Якоба, в ряду приведенных им понятий — *прелестное, трогательное, занимательное, великое* — с занимательностью связана наибольшая степень рационализации, и волевое усилие, ею порождаемое, имеет характер сугубо прагматический. Это может показаться странным, но оба названных аспекта составят семантическую основу понятия «занимательность» в 20—30-х годах XIX века.

Понятие это особенно часто встречается в обзорах сочинений научных, строго документальных, то есть объективно и достоверно рисующих мир. «В роде описательном, — замечает Бестужев-Марлинский в статье “Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года”, — “Путешествие Е.Тимковского через Монголию в Китай” (в 1820 и 21 годах) по новости сведений, по занимательности предметов и по ясной простоте слога, несомненно, есть книга европейского достоинства»[4]. И далее в той же статье: «Наконец, “Северные цветы”, собранные бароном Дельвигом, блистают всею яркостью красок поэтической радуги <...> Хотя стихотворная ее часть гораздо богаче прозаической,

но и в этой особенно занимательна статья г. Дашкова "Афонская гора" и некоторые места в "Письмах из Италии"»[5]. О том же применительно к историческим трудам говорит Вяземский: «История в роде Тьера и некоторых других французских историков имеет свою занимательность»[6]. Такого рода предпочтения в плане занимательности ясно высказал Пушкин в письме к брату в конце января — начале февраля 1825 года: «Милый мой, если только возможно, отыщи, купи, выпроси, укради "Записки" Фуше и давай мне их сюда; за них отдал бы я всего Шекспира; ты не воображаешь, что такое Fouché! Он по мне очаровательнее Байрона. Эти записки должны быть сто раз поучительнее, занимательнее, ярче записок Наполеона»[7]. Последние, то есть записки Наполеона, не вполне устраивают Пушкина с точки зрения их достоверности, недостаток которой для него прямо пропорционален занимательности.

Можно привести еще множество подобных высказываний, но дело в данном случае не в их количестве. Из всех суждений такого рода становится ясно, что в эстетической аксиологии 20—30-х годов XIX века *занимательность* полярно противоположна *литературности*, но предельно близка к *истинности изображения*.

Статус *истинности* в этот период очень высок. Причем, так же как за занимательность, за нее ручаются, по выражению Пушкина, «отсутствие всякого искусства и смиренная простота повествования»[8]. Именно здесь следует искать истоки пушкинской оценки Шлёцера и его (Пушкина) требований к драматическому поэту[9].

Важно заметить, что в 20—30-х годах занимательность, прочно вошедшая в круг требований эстетических, в категориальном плане не является принадлежностью только этого круга. Именно в поле занимательности искусство встречается если не с наукой в точном смысле слова, то с жаждой познания, которое становится одной из ведущих потребностей человека этого периода. Впрочем, в этой ситуации границы между наукой и искусством порой становятся весьма относительными. И здесь мы сталкиваемся с принципиальным различием культурных ориентиров русского и европейского романтизма. В русской эстетике 10—20-х годов нет таких радикальных антинаучных высказываний, как, к примеру, в «Защите поэзии» Шелли, нет антирационализма, характерного для западноевропейских эстетических теорий этого периода. Это, разумеется, вовсе не означает, что наука и искусство существовали в Европе в отношениях острой конфронтации[10], но в контексте романтической эстетики именно здесь была прочерчена граница разных ментальных систем. В качестве показательного в этом смысле примера достаточно будет сравнить отношение к историческому *факту*

западноевропейских и русских романтиков. «Во все времена, — замечает Арним во введении к первой части романа “Хранители короны”, — была тайна мира, которая по своей высоте и глубине мудрости представляет гораздо большую ценность, чем все, что зафиксировано в истории <...> Она доступна лишь нашему внутреннему зрению. Мы называем это зрение поэзией»[11]. В другой работе, обращаясь к читателям и рецензентам «Волшебного рога», Арним пишет: «Каким бы справедливым ни казалось требование к нам, чтобы в последующих томах сборника мы учли исторический аспект, у нас, составителей, было так мало намерений подобного рода, что мы неохотно и лишь несколько раз снизошли к подобным замечаниям, рассматривая их даже как препятствие для наших усилий»[12]. Показательно здесь несколько вызывающее «снизошли», в котором ярко выразилось отношение Арнима к временно́му бытию. Даже в наиболее мягкой и гибкой относительно *факта* концепции Альфреда де Виньи мы находим такое суждение: «Итак, если повсюду, вплоть до исторических хроник, мы находим следы этой склонности пренебречь *достоверным* ради *идеала*, я считаю, что с еще бо́льшим основанием мы должны совершенно равнодушно относиться к исторической достоверности при суждении о драматических произведениях: поэмах, романах или трагедиях, которые заимствуют у истории ее знаменитых деятелей. Искусство можно рассматривать лишь в его связи *с идеалом прекрасного*»[13].

Европа первых десятилетий XIX века уже прошла немалую дистанцию и в просвещении, и в научном поиске, и это дает ей возможность рефлексивного отношения и к тому и к другому. Иначе обстоит дело в России, где намечается культурный синтез просвещения, науки и искусства. Это подтверждает критика, мемуаристика, эпистолярии 20—30-х годов. Так, Языков с увлечением пишет братьям о лекциях и опытах по физике Парота. Причем, по его письмам видно, что предмет этот вызывает не только его личный, но общий интерес: «<...> при всякой оказии делает опыты; жаль только, что их видят из 150 человек не более 30: для этого сделана в физическом кабинете маленькая загородочка, и когда обступят его кругом (а студентов большая часть длинных), хоть брось глаза, так ничего не увидишь, ежели не успел сперва соскочить с лавки <...> в следующий семестр он, кажется, будет читать физику земли: говорят, что это чрезвычайно любопытно»[14].

Оценки научных сочинений и обсуждение научных проблем становится обычным явлением в переписке этих лет, а ученые, мореплаватели и естествоиспытатели — желанными гостями литературных салонов Москвы и Петербурга[15]. В свою очередь, ведущие представители

русской науки глубоко и серьезно интересовались литературой. Так, Н.И.Лобачевский, едва став ректором Казанского университета, приобретает для университетской библиотеки шесть вышедших к тому времени глав «Евгения Онегина», «Братья разбойники» и «Полтаву» Пушкина, в 1830-м году — седьмую главу «Онегина», в 1831-м — трагедию «Борис Годунов», в 1832-м — восьмую главу «Онегина», в 1833 — «Повести Белкина», «Стихотворения Александра Пушкина» и полный текст «Евгения Онегина». Мы сознательно приводим все эти даты, чтобы показать, как тщательно отслеживался Лобачевским сам процесс появления в печати пушкинских произведений. При этом замечания Лобачевского к названным произведениям обнаруживают в нем заинтересованного и внимательного читателя.

Примеры, свидетельствующие о тесных связях науки и искусства в культурной жизни России 20—30-х годов, можно приводить бесконечно. В отдельных жанрах грань, разделяющую науку и искусство, уловить особенно трудно. Об этом свидетельствует и пушкинская «История Пугачева», которую можно рассматривать как *художественное* целое, и «Хроника русского» А.И.Тургенева, и путевые записи Бестужева-Марлинского... С другой стороны, многие научные отчеты о разысканиях и путешествиях пишутся в это время в открыто литературной манере, с легендарно-художественными вставками, как в «Записках о плавании военного шлюпа Благонамеренного в Берингов пролив и вокруг света для открытий в 1819, 1820, 1821 и 1822 годах, веденные гвардейского экипажа лейтенантом А.П.Лазаревым», с включением в текст личных впечатлений, ощущений, размышлений, иногда с попыткой художественного воссоздания образов, как в описании острова Св. Елены в «Путешествии в Южный океан и в Берингов пролив для отыскания северо-восточного морского прохода» О.Е.Коцебу.

Как видно из литературных обзоров в журналах 20—30-х годов, научные или просто документальные издания рассматриваются в одном ряду с художественными произведениями, и все это включается в единый отдел *прозы.*

Всеобщее требование достоверности и высокий статус науки приводят и к внутрилитературным изменениям. Писатели этого времени настойчиво говорят о необходимости создания *научной* критики. Пушкин в заметке о критике одним из важнейших требований к ней называет *беспристрастие*, то есть то же, что он полагал важным качеством писателя драматического[16].

Таким образом, и в сфере эстетической понятие *занимательность* сохраняет тот смысл, который был связан с ним в области фактоопи-

сательной. Применительно к художественной литературе быть занимательным — значит, в том ли ином ли роде удовлетворять потребность в познании. Может быть, именно этим объясняется сильное влияние в данный период жанра путешествия на все прочие жанры. В форме путевых заметок может быть написано письмо, как, например, письмо Пушкина к брату от 24 сентября 1820 года, ряд писем Бестужева-Марлинского и другие. Здесь жанровый переход особенно лёгок, ибо как письмо может предстать в форме путевых заметок, так и путевые заметки в форме писем. Но и в жанрах более удаленных от путешествия влияние его очень заметно. Как уже отмечалось, многие произведения Пушкина, и, в частности, его южные поэмы, содержат или в целом представляют собой анекдот или предание, услышанные во время путешествия и, фактически, в путешествие вписанные. Указание на это есть либо в эпилоге, как в поэме «Цыганы», либо в посвящении и эпилоге, как в «Кавказском пленнике», либо в примечаниях и добавлениях, как в «Бахчисарайском фонтане». Более того, к третьему изданию поэмы «Бахчисарайский фонтан» было предпослано следующее предисловие «От издателей»: «Желая познакомить читателей, не бывших в Тавриде, со сценою повествования поэта нашего предлагаем им здесь: 1) выписку из любопытного и *занимательного* (курсив наш. — *Н.М.*) путешествия по Тавриде, изданного И.М.Муравьевым-Апостолом, 2) отрывок из письма самого автора к Д***»[17]. Таким образом, в поэмах возникал как бы двойной сюжет: сюжет анекдота либо предания накладывался на сюжет путешествия. Это хорошо чувствовали современники поэта, выделяя в его произведениях «картины» и «действие» и при этом оценивая первые более высоко. Так, Вяземский, обнажая травеложный каркас поэмы, о «Кавказском пленнике» писал: «Автор повести “Кавказский пленник” (по примеру Бейрона в “Child Harold”[18]) хотел передать читателю впечатления, действовавшие на него в путешествии <...> Пушкин, созерцая высоты поэтического Кавказа, поражен был поэзиею природы дикой, величественной, поэзиею нравов и обыкновений народа грубого, но смелого, воинственного и красивого <...> Содержание настоящей повести просто и, может быть, слишком естественно: для читателей ее много занимательного в описании, но мало в действии»[19]. Нечто подобное говорит Языков в письме к А.М.Языкову от 12 апреля 1824 года о поэме «Бахчисарайский фонтан». Для самого Пушкина очень важна была в этих поэмах достоверность, связанная с жанром путешествия и занимательностью, что отмечал он сам в письме к В.П.Горчакову из Кишинева осенью 1822 года[20].

С путешествием связана и другая сторона занимательности, отмечаемая Пушкиным и Вяземским, — недоговоренность в описании. Казалось бы, такой подход должен вступить в противоречие с уважением к факту, однако на деле никакого противоречия здесь нет. В статье о пушкинской поэме «Цыганы» Вяземский определяет особый ракурс вúдения натуры. «Нужно ли, — пишет он, — чтобы мысли нумерованные следовали перед ними одна за другою, по очереди непрерывной, для сложения итога полного и безошибочного? Кажется, довольно отмечать тысячи и сотни, а единицы подразумеваются. Путешественник, любуясь с высоты окрестною картиною, минует низменные промежутки и объемлет одни живописные выпуклости зрелища, перед ним разбитого»[21]. Вяземский отмечает здесь один из ключевых моментов, указывающих как на сходство, так и на различие в отношении к факту ученого и художника. Первый не должен пренебрегать малыми величинами и их системообразующей ролью в структуре целого, тогда как второй может и даже должен изменить масштаб вúдения, ориентируясь на узловые моменты, обеспечивающие истинность изображаемого. Однако при этом уважение к факту, к подлинности остается равно значимым и для тех и для других. Именно эти вещи, а не сходство или несходство в деталях имеет в виду Пушкин, когда 3 ноября 1835-го года пишет И.И.Лажечникову: «Может быть, в художественном отношении “Ледяной дом” и выше “Последнего Новика”, но истина историческая в нем не соблюдена, и это со временем, когда дело Волынского будет обнародовано, конечно, повредит вашему созданию»[22]. А в конце ноября того же года в письме к В.Ф.Одоевскому он замечает: «Конечно, “Княжна Зизи” имеет более истины и занимательности, нежели “Сильфида”»[23].

В последнем случае, говоря об истине, Пушкин не имеет в виду только следование факту, но по-прежнему здесь речь идет о достоверности ключевых звеньев как необходимом условии занимательности. Причем представление о достоверности в эстетике и критике 20—30-х годов распространяется и на такую, казалось бы, зыбкую область, как психология. Вяземский в предисловии к роману Б.Констана «Адольф» отмечает следующее:

Автор не прибегает к драматическим пружинам, к многосложным действиям, к сим вспомогательным пособиям театрального или романического мира. В драме его не видать ни машиниста, ни декоратора. Вся драма в человеке, все искусство в истине. Он только указывает, едва обозначает поступки, движения своих действующих лиц. Все, что в другом романе было бы, так сказать, содержанием, как-то: приключения, неожиданные переломы, одним словом, вся кукольная комедия романов, здесь оно ряд указаний, заглавий. Но между тем во всех на-

блюдениях автора так много истины, проницательности, сердцеведения глубокого, что, мало заботясь о внешней жизни, углубляешься во внутреннюю жизнь сердца»[24].

И далее: «Как в создании, так и в выражении, как в соображениях, так и в слоге вся сила, всё могущество его дарования — в истине»[25].

Здесь следует указать на сходство суждений Вяземского относительно художественного ви́дения пейзажа, картины жизни и человеческой психики: рельеф во всех этих случаях определяется некими ключевыми точками («возвышенностями»), между которыми могут быть редуцированные локусы, что не только не снижает достоверность и занимательность, но повышает их[26].

Еще дальше Вяземского в трактовке достоверного и его роли в искусстве идет Баратынский. В предисловии к поэме «Наложница» он пишет:

Чем согласиться критику на уничтожение литературы, следственно на уничтожение человека, не благоразумнее ли взглянуть на нее с другой точки зрения: не требовать от нее положительных нравственных поучений, *видеть в ней науку, подобную другим наукам, искать в ней* ***сведений****, а ничего иного?*

Знаю, что можно искать в ней и прекрасного, но прекрасное не для всех; оно непонятно даже людям умным, но не одаренным особенною чувствительностью: не всякий может читать с чувством, каждый — с любопытством. Читайте же роман, трагедию, поэму, как вы читаете путешествие. Странствователь описывает вам и веселый юг, и суровый север, и горы, покрытые вечными льдами, и смеющиеся долины, и реки прозрачные, и болота, поросшие тиною, и целебные и ядовитые растения. Романисты, поэты изображают добродетели и пороки, ими замеченные, злые и добрые побуждения, управляющие человеческими действиями. Ищите в них того же, чего в путешественниках, в географах: известий о любопытных вам предметах; требуйте от них того же, чего от ученых: истины показаний[27].

Баратынский уже открыто, даже несколько эпатируя, уподобляет ландшафт географический ландшафту человеческой души и требует подходить к тому и другому с позиций научной строгости, предполагающей если не зеркальную точность воспроизведения, то его высокую достоверность. Именно достоверность, по мнению многих современников Баратынского, гарантирует информативность («сведения», по Баратынскому), а последняя определяет степень занимательности.

Такого рода требования долгое время толковались исследователями как предпосылки грядущего реализма, однако они имеют совершенно иную природу и функцию. Романтическая достоверность призвана была занять ум и душу, заинтересовать, познакомить с явлением или предметом, а не *объяснить* его, что станет первостепенной задачей художников эпохи Л.Толстого. Пока же, в первой трети XIX века, писате-

ли воспринимают новый ракурс вúдения и изображения как условие и способ вхождения в некое новое художественное пространство, которое еще не обрело четких контуров, но уже обозначило одну из главных своих координат, непосредственно восходящую к представлениям о природе и роли занимательности. Этот статус литературы первой трети как этапа, по ощущению самих художников, *подготовительного* предельно ясно обозначил В.Ф.Одоевский. «Поэзия, — писал он, — должна быть ученою, обнимать целый мир не в умозрении только, но в действительности: это инстинктуально понимают поэты нашего времени; они чувствуют, что в наше время поэт-невежда невозможен. Наше время есть приуготовление к новой форме души человеческой, где поэзия с наукой сольются в едино»[28].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В эстетическом лексиконе XVIII века слово «занимательность» практически отсутствует. Там был представлен свой набор обозначений для эффектов эстетического восприятия: «...потолику между учениями словесными надобны стихи, поколику фрукты и конфеты на богатый стол по твердых кушаниях», потому что и те и другие «увеселяют ухо, утешают слух, вкус услаждают» (Тредиаковский «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии»); или Херасков («Взгляд на эпические поэмы») — «восхищает, трогает, удивляет и в память врезывается», приводит в «сладостный восторг»; Карамзин («Что нужно автору?») — искусство должно «распространять в области чувствительного приятные впечатления».

[2] Якоб Л.П. Начертание эстетики, или Науки вкуса // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974. С. 89.

[3] Там же. С. 89.

[4] Бестужев-Марлинский А.А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года // Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1958. Т. 2. С. 552.

[5] Там же. С. 556.

[6] Вяземский П.А. Поздняя редакция статьи «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 317.

[7] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1966. Т. 10. С. 123.

[8] Там же. Т. 7. С. 437.

[9] «Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (Там же. С. 218).

[10] Один только пример Шамиссо ясно показывает, что в *практике* бытия никакого противостояния между искусством и наукой не было.

[11] Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 152.

[12] Там же. С. 154.

[13] Там же. С. 424.

[14] Языков Н.М. Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма. М.; Л.: Худож. лит., 1959. С. 410.

[15] В качестве примера можно назвать петербургский салон С.Д.Пономаревой, где возникло «Вольное общество премудрости и словесности», переименованное позднее в «Сословие друзей просвещения».

[16] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 159—160.

[17] Там же. Т. 4. С. 557.

[18] Отметим, что в качестве параллели Вяземский называет именно роман-путешествие, что отмечено даже в его названии, формирующем у читателя вполне определенную рецептивную установку — «*Паломничество* Чайльд Гарольда».

[19] Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. С. 45.

[20] Собственно, логическая цепочка здесь такова — *путешествие, достоверность, занимательность.*

[21] Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. С. 73.

[22] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 555.

[23] Там же. С. 614.

[24] Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. С. 124—125.

[25] Там же. С. 127.

[26] О подобного рода соотношении вершин и промежутков между ними писал В.М.Жирмунский применительно к сюжетостроению романтических поэм (см.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. С. 54—55), однако Вяземский проецирует знакомые ему по байронической поэме художественные принципы не на действие, а на вúдение и описание.

[27] Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 321—322. (Б-ка поэта. Больш. сер.).

[28] Одоевский В.Ф. Психологические заметки // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 216—217.

У.М.Дмитриева

«Сей день, замеченный крылатым вдохновеньем...»: мотивы путешествующего творца в поэзии Пушкина

В поэтическом репертуаре А.С.Пушкина частотны и разнообразны зимние описания. В «Евгении Онегине» они встречаются трижды: гл. 4, XLII; гл.5, I—III; гл. 8, XXIX—XXX. Эти картины наступления зимы у Пушкина изображают «сезонные» жизненные забавы и удовольствия. Разработка зимней темы в них ориентирована на элегию Вяземского «Первый снег», выполняющую, по выражению Ю.Н.Чумакова, «роль одного из генераторов того праздничного упоения жизнью, которое свойственно “Онегину”, несмотря на трагические штрихи в судьбе героев и самого Автора» [1; 52]. Первая из указанных строф своей лаконичностью и

некоторой отдельностью приобретает статус динамичной и жизнерадостной миниатюры прихода зимы:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!)
Опрятней модного паркета
Блистает речка, льдом одета.
Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед;
На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед,
Скользит и падает; веселый
Мелькает, вьется первый снег,
Звездами падая на брег [2; V, 93—94].

Звуковая и визуальная стороны в изображении зимы задаются первыми двумя строчками: морозы как главный зимний атрибут «трещат» и «серебрятся». Зрительная линия строится на блеске преображенного пространства, соединившего в себе «серебрящийся» мороз, «блистающую» речку, паркет, лед, коньки, снег, падающий звездами. Аудиальная линия развивается с помощью аллитераций звука «р»: в первых восьми строчках он употреблен 13 раз. Такая плотность взрывного звука на небольшом отрывке текста создает в восьмой строке эффект явно слышимых режущих коньков. Произнося первые 8 строк, мы почти ощущаем твердость льда, поверхности которого касается «пронзающее» лезвие коньков. И «пронзительность» эту можно ощутить в сочетании звука «р» с переднеязычным «э»: т*ре*щат, се*ре*брятся, с*ре*дь, *ре*чка и, наконец, ***режет*** — слово, воплотившее в себе семантику проникновения, «пронзительности».

Совсем другие звукообразы сопровождают остальные 6 строк: «р» встречается здесь всего четыре раза, даже «речка» превратилась в «лоно вод». Фоника вместе с новым персонажем вводит в эту часть более плавный динамизм. Осязание читателя также не остается незадействованным. Ю.Н.Чумаков описал прием, с помощью которого достигается подобный синтез в восприятии: «Поля и речка — общий план, мальчишки на коньках — средний, падающий снег в конце строфы — тоже, а вот в середине вдруг резкий наплыв — и тяжелый гусь крупным планом... Все движения гуся — это движения “красных лапок”, они ступают, да еще бережно, скользят и падают, и крупноплановый тяжелый гусь шмякается об лед, ощутимый для себя и для нас» [1; 52—53].

Падение гуся изображено самим порядком слов: «Скользит и падает; веселый...». Внезапная пауза посередине строки знаменует не-

уклюже прервавшееся путешествие. И слово «веселый», несмотря на enjebement, как бы притягивается к гусю, превращая неудачу в шутку. Потеха над гусем предсказана еще в начале строфы шуткой над читателем: «(Читатель ждет уж рифмы *розы*; / На, вот возьми ее скорей!)». Поэтическая игра переключает читателя из пейзажного плана в «метатекст, трактующий вопросы поэтической техники» [3; 382]. Однако, намекая на поэтический штамп, Пушкин его на самом деле нарушает и вводит составную рифму «риф-*мы розы — морозы*» [1; 51; 3; 382], и читательская прозорливость оказывается несостоятельной. Обманутые ожидания читателя и гуся представляют собой своеобразную композиционную строфическую рамку. А особая кинематографичность построения делает гуся главным героем строфы. Ее кульминацией является неудавшееся плаванье птицы (три с половиной строчки). Ю.Н.Чумаков прокомментировал это как пародийный отклик «на неосуществившиеся намерения героя и Автора» [1; 53] в «Евгении Онегине»: «Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны; / Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены».

Однако сами осторожные шаги гуся по льду и его недоумение, вызванное замерзшей водой, ведут нас к «опытам несмелым» Овидия в пушкинском стихотворении 1821 года: «…Едва прозрачный лед, над озером тускнея, / Кристаллом покрывал недвижные струи. / Я вспомнил опыты несмелые твои, / Сей день, замеченный крылатым вдохновеньем, / *Когда ты в первый раз вверял с недоуменьем / Шаги свои волнам, окованным зимой…»* [2; II, 69].

Сближение ситуаций, когда со льдом впервые сталкиваются *водоплавающая* птица и поэт, прибывший на берег Дуная *на корабле*, становится возможным благодаря восприятию хождения по воде как подвоха, обманчивости ощущений. Такое «первоудивление» природным метаморфозам Овидий продемонстрировал в «Скорбных элегиях» (I, 10, ст. 35—40, 49—50; пер. С.Шервинского):

Трудно поверить! Но лгать поистине мне бесполезно —
    Стало быть, верьте вполне правде свидетельских слов.
Видел я сам: подо льдом недвижим был Понт необъятный,
    Стылую воду давил скользкою коркой мороз.
Мало увидеть — ногой касался я твердого моря,
    Не намокала стопа, тронув поверхность воды... [4; 47].

Мгновенное преображение зыбкого в твердое, воды в лед, подвижного в окованное стужей и реакция на подобные изменения позволяют увидеть общность персонажей и разных по стилю и жанру текстов. Обогатившийся зимними впечатлениями эмпирический *опыт* в стихотворении Пушкина не просто жизненные наблюдения. Благодаря многозначно-

сти слова это еще и *поэтический опыт*: многие сборники стихотворений получали именно такое заглавие — «Опыты». Ближайший из них Пушкину — сборник К.Н.Батюшкова «Опыты в стихах и прозе» (1817). Поэтому строчку «Я вспомнил опыты несмелые твои» мы можем воспринимать двояко: вспомнил впечатления, описанные в «Скорбных элегиях», и вспомнил сами поэтические тексты. Второе значение развивается следующей строкой: «Сей день, замеченный крылатым вдохновеньем». Свершившееся творчество Овидия, осененное легким *крылатым* вдохновением, не только событийно, но и модально противопоставлено неудавшемуся путешествию по воде тяжелого гуся. Это несостоявшееся плавание как бы предугадано в ироничной авторской рефлексии: «Но я плоды моих мечтаний / И гармонических затей / Читаю только старой няне, / Подруге юности моей <...> Или (но это кроме шуток), / Тоской и рифмами томим, / Бродя над озером моим, / Пугаю стадо диких уток: / Вняв пенью сладкозвучных строф, / Они слетают с берегов» [2; V, 91].

Творческий замысел, его воплощение и представление читателю — все получает обратные коннотации: плоды затей достаются только старой няне да соседу, а выступление отягченного тоской и рифмами поэта на берегу озера перед более многочисленной аудиторией («стадо диких уток») оказывается неудачным. Пернатая публика этой строфы по причине своей «дикости», видимо, не могла бы быть приобщена к поэзии даже другим более подходящим ей творцом 42-й строфы, тоже потерпевшим неудачу в процессе воплощения своего «замысла»: «Ступает бережно на лед, / Скользит и падает...» Персонаж не может ни плыть, ни лететь с «гусей крикливым караваном» (строфа XL этой же главы). Эта невозможность совершить путешествие, пересечь границу равноценна творческой неудаче.

Путешествие или плавание у Пушкина в некоторых текстах встраивается в образный ряд, связанный с творчеством. Так, например, в «Осени» творческий процесс раскрывается через сравнение с кораблем, дремлющим в «недвижной влаге», а затем отправляющимся в плаванье, обозначенное графическим эквивалентом. Ведомый поэтом «корабль вдохновения» являет собой зримый образ осуществившегося поэтического замысла-путешествия. И «Евгений Онегин» завершается как прибытие на берег, с которым Автор поздравляет читателя: «...За ним. / Довольно мы путем одним / Бродили по свету. Поздравим / Друг друга с берегом. Ура! / Давно б (не правда ли?) пора!» [2; V, 190].

Овидий, а точнее его тень, в стихотворении Пушкина тоже путешествует по водной стихии, скованной льдом: «И по льду новому, казалось, предо мной / Скользила тень твоя, и жалобные звуки / Неслися издали, как томный стон разлуки...» [2; II, 69].

Более того, к путешествию по льду приобщается и сам Пушкин: тень Овидия ведет его по преображенной воде, как по пространству творчества. С другой стороны, поэт, препровождаемый тенью знаменитого предшественника — легко узнаваемый сюжет посещения ада Вергилием и Данте: «Он двинулся, и я ему вослед...»; «Теперь мы к миру спустимся слепому, — / Так начал, смертно побледнев, поэт. — / Мне первому идти, тебе — второму»... [5; 41, 50].

Само пространство в послании «К Овидию» тоже получает черты потусторонности, а «жалобные звуки» могут принадлежать и самому Овидию (тогда это намек на «Скорбные элегии» и «Письма с Понта»), и тому миру, в который уводит тень поэта (тогда это аллюзия из «Божественной комедии»): «Слова, в которых боль, и гнев, и страх, / Плесканье рук, и жалобы, и всклики / Сливались в гул, без времени, в веках...» [5; 46].

Таким образом, инфернальное путешествие, творческое плавание на «корабле вдохновения» и прогулка по льду представляются вариантами друг друга в различных стилистических пластах поэзии Пушкина. И участники этих перемещений образуют некоторую шкалу поэтических образов — от высоко патетичных до утонченно ироничных.

Гусь, который пародийно встраивается в ряд поэтов и подвергает поэтическую миссию, судьбу и фразеологию ироническому осмыслению, оказывается не чуждым творчества. Именно через гуся совершалось приобщение к поэзии в «Арзамасе». Город Нижегородской губернии, давший название литературному обществу, славился на всю Россию своими жирными гусями. Символом Арзамасского Общества Безвестных Людей стал гусь. Его изображение было на печати. Поеданием жареного гуся в идеале должно было заканчивать каждое заседание общества. Гусь оказался наиболее подходящей эмблемой поэтического кружка, созданного как пародийный противовес «Беседы», еще и потому, что через его образ легко травестировать благородные птичьи качества. Крылья как атрибут поэтический (ср.: Пегас) в сочетании с тяжестью, неподъемностью и явной привязкой к бытовой стороне жизни создают неоднозначные семантические оттенки, которые были оценены и обыграны в кругу «Арзамаса»: сами участники кружка называли себя «арзамасскими гусями». О смысловой двузначности образа гуся свидетельствует и черновое письмо А.Пушкина арзамасцам: «В лето 5 от Липецкого потопа — мы, превосходительный Рейн [М.Ф.Орлов] и жалобный сверчок, на лужице города Кишинева, именуемой *быком*, сидели и плакали, воспоминая *тебя, Арзамас*, ибо благородные гуси величественно барахтались перед нашими глазами в мутных водах упомянутой речки...» [2; X, 20]. Такой карнавальный подтекст позволяет в зримом образе шлепающего по льду вдохновения обнаружить еще и

ипостась поэта. И скользящий, падающий гусь в «Евгении Онегине» становится иронической проекцией тени Овидия, скользящей по Дунаю. Таким способом Пушкин ретроспективно причисляет Овидия к «рожденным», «природным» арзамасцам, в число которых избирали «всех покойных и живых всех веков и стран просвещенных деятелей» (Карамзин, М.А.Салтыков, Кантемир, Грессе, Монтескье и др.) [6; 36].

В гусиной ипостаси стремились воплотиться все члены «Арзамаса». Вступление в общество рассматривалось как преображение личности, в этом отношении показательна фраза из ответа Светланы (В.А.Жуковского) Громобою (С.П.Жихареву), который во время посвящения в арзамасцы произносил себе отходную как бывшему члену «Беседы»: «Брат наш умер сердитою совою Беседы и воскрес горделивым гусем Арзамаса! И се он, сия усопшая сова, сей гусь преображения!» [6; 100].

Однако подобный зооморфизм литератора имеет еще один стилистический коррелят в русской поэзии — образ лебедя. Несмотря на то, что в мифологиях эти две птицы зачастую отождествляются, выполняют сходные функции и посвящаются солярным и небесным богам-демиургам, в поэзии они наделены почти противоположными качествами. Если образ гуся откровенно ироничен, снижен, карнавализован, то лебедь воплощает собой исполнение высокой миссии поэта, его выделенность, причастность к миру «горнему». Таков поэт-лебедь у Державина: «С душой бессмертною и пеньем, / Как лебедь, в воздух поднимусь...» [9; 205]. Превращение поэта в лебедя носит двойной характер: метафорический, потому что поэт получает бессмертие, дарованное поэзией, и метафизический, потому что его метаморфоза близка перевоплощению в иное высшее существо. И само описание изменений, выполненное в натуралистическом духе, напоминает некую поэтическую реинкарнацию.

Смерть поэта репрезентирована как шаг в сторону бессмертия. Поэтическая исключительность дарует преображение, и поэт воплощается в своем вечном голосе: «С небес раздамся в голосах» [7]. Арзамасцы прекрасно владели этой игрой преображения, в речи Светланы на основе этой же метафоры описана смерть Державина: «...гений Державина улетел в ту сторону, из которой был он к нам прислан с восхитительными вестями о прекрасном, о великом, о небесном! <...> И сей величественный прорицатель исчез, и нам остался один неумолкающий его голос!» [6; 184]. Державин как один из основателей «Беседы» был дарован воскрешением в другом образе, нежели Громобой. Это лишний раз подчеркивает оппозиционность «Арзамаса» «Беседе» и дополняет ряд противопоставлений: периферийность — центральность, пародия — официозность, неизвестность — известность, гуси — лебеди.

Таким образом, одна из зимних картин Пушкина позволяет сблизить разные стилистические плоскости, сочетать в образе путешествующего гуся серьезные и пародийные подтексты персонифицированного крылатого вдохновения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1.Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» А.С.Пушкина. В мире стихотворного романа: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во МГУ, 1999.

2. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Курсив в поэтических текстах мой. — *У.Д.*

3. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Библиополис, 1994. Т. 3.

4. Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта / Примеч. М.Л.Гаспаров. М.: Наука, 1979.

5. Данте А. Собр. соч.: В 2 т. М.: Литература, Вече, 2001. Т. 1. Божественная комедия: поэма / Пер. с итал., вступ. ст. и коммент. М.Лозинского.

6. Арзамас и арзамасские протоколы / Ввод. ст., ред. протоколов и примеч. к ним М.С.Боровиковой-Майковой; Предисл. Д.Благого. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.

7. Державин Г.Р. Сочинения / Сост. В.П.Степанова; Вступ. ст. Г.П.Макогоненко. Л.: Худож. лит., 1987. С. 205.

В.Ш.Кривонос

«ТАМБОВСКАЯ КАЗНАЧЕЙША» М.Ю.ЛЕРМОНТОВА: провинциальный код и мифология текста

Л.В.Пумпянский, отметив влияние «Домика в Коломне» на «Сашку» «в манере отступлений», подчеркнул, что в лермонтовской поэме, в отличие от пушкинской («у Пушкина этого недостает»), показана провинция: «...у Лермонтова же, как ни странно, была особая способность к изображению провинции (“Казначейша”)»[1]. И далее вновь указал на момент сходства «Тамбовской казначейши» «с “Сашкой”: русский провинциальный город...»[2]. В поэме «Сашка», работать над которой Лер-

монтов начал в 1835—1836 гг. (и которая впервые была напечатана в 1861 г.), есть несколько строф (56—60), посвященных Симбирску и симбирскому быту; в «Тамбовской казначейше», опубликованной в 1838 г., все события происходят в провинциальном Тамбове[3].

Там есть три улицы прямые,
И фонари, и мостовые...

Короче, славный городок[4].

В русской литературе существует «ряд реальных названий, символизировавших русский провинциальный город...»[5]. Таким названием-символом является, бесспорно, и название города, послужившего местом действия в «Тамбовской казначейше». В первой публикации (без подписи автора) это название было убрано из заглавия поэмы, а в тексте заменено буквой Т с точками[6]. Подобное написание соответствовало литературной традиции, согласно которой провинциальные города «обозначались сокращенными названиями», причем «криптонимом мог быть обозначен и вымышленный город»[7]. Было отмечено, что с помощью топонимических криптонимов «...поддерживается иллюзия географической реальности в литературном произведении, которая, однако, в той или иной степени утрачивает свою определенность и конкретность»[8]. В лермонтовской «поэме о русской провинции»[9] такого рода иллюзию поддерживает как раз название реального города, сохранившего конкретные топографические приметы, но наделенного вместе с тем значимыми мифологическими чертами.

Тамбов у Лермонтова обретает свою мифологию, став не просто пространством развертывания сюжета, но *героем* «территориального» текста[10]. Лермонтов не случайно вынес название города, исчезнувшее в первой публикации, в заглавие поэмы («Я был у Жуковского и отнес ему, по его просьбе, “Тамбовскую казначейшу”... сие будет напечатано в ближайшем номере “Современника”»)[11] и, по словам И.И.Панаева, «был взбешен»[12], обнаружив, с какими искажениями она была напечатана.

«Тамбовская казначейша», если сопоставить ее с локальными текстами «...о некоторой определенной местности, имеющей общее, не местное значение»[13], у которых своей поэтики нет[14], отличается оригинальной поэтикой, что бросилось в глаза критику-современнику, отозвавшемуся на журнальную публикацию и не знавшему об авторстве Лермонтова: «рассказ веселый, остроумный»[15]. Сближает же лермонтовскую поэму с локальными текстами явно выраженная «мифологизация пространства»[16], когда образ реального города воспринимается

как мифологическое место[17]. Рассказанная Лермонтовым история могла случиться только в такого рода месте; потому так существенны в поэме, что типично для «территориального» текста, который «“любит” называть сам себя»[18], и повторы названия города, и его топографические приметы (в четвертой строфе, упоминается, например, река Цна), и мифологически окрашенные реалии.

Б.М.Эйхенбаум указал на значимые для лермонтовской поэмы признаки комического стиля: «Простой анекдот из жизни уланов в Тамбове превращен в целую новеллу — с подробными описаниями быта, наружности, с характеристикой героя и т. д.»[19]. И быт, и герои с их наружностью и характеристиками действительно будто вырастают из бытового анекдота, привязанного к конкретному месту и развернувшегося в новеллу как раз благодаря этому месту; при этом «Тамбовская казначейша» сохранила жанровое ядро анекдота: предметом повествования оказалось чисто анекдотическое происшествие, столь же сугубо анекдотическим выглядит и финал поэмы, подчиненный закону пуанты[20].

Прошу послушать эту сказку!
Ее нежданную развязку
Одобрите, быть может, вы
Склоненьем легким головы (2, 411).

Ср.: «“Тамбовская казначейша” должна была восприниматься читателями как еще одна обработка анекдотического сюжета»[21]. Причем не просто анекдотического сюжета, но сюжета анекдотической сказки, узнаваемой по «комической направленности, заостренности, парадоксальности» и выстроенной как «серия коротких эпизодов»[22]. Однако «характер и глубина» подобной обработки могли существенно отличаться и приводить «к различным результатам»[23]. Отношение читателей к рассказываемой «сказке», развязка которой придает ей черты генетически связанной с анекдотом новеллы[24], предполагается столь же *легким*, что и *склоненье* головы.

Вдруг оживился круг дворянский,
Губернских дев нельзя узнать, —
Пришло известье: полк уланский
В Тамбове будет зимовать (2, 412).

К числу «общих мест», на которые опирается «семиотика» провинциального города[25], относится представление, что в провинциальном мире «нет событий», так что время «кажется почти остановившимся»[26]. Провинциальная топика включает в себя и представление о контрасте бессобытийного существования «...с тем оживлением, с той возмож-

ностью и ожиданием любовных интриг, которые военные вносят в провинциальную жизнь»[27]. Понятно, почему пришедшее в Тамбов известие порождает у *губернских дев* мечты о радостных переменах в их скучной жизни.

Уланы, ах! такие хваты...
Полковник, верно неженатый,
А уж бригадный генерал,
Конечно, даст блестящий бал (2, 412).

Тамбов как место действия наделен в поэме женскими чертами; феминизация городского пространства выступает здесь формой его мифологизации. Въезд в город уланского полка воспринимается как завоевание города-женщины, жаждущего, чтобы его поскорее покорили.

Услыша ласковое ржанье
Желанных вороных коней,
Чье сердце, полное вниманья,
Тут не запрыгало сильней? (2, 413).

Между тем и полковник, и генерал, и вообще уланы остаются в стороне от движения сюжета; не оправдывается и предположение насчет *блестящего бала*. В центре интриги оказывается тривиальная, казалось бы, ситуация любовного треугольника, получающая нетривиальную интерпретацию. Взаимоотношения героев поэмы, казначея Бобковского, его жены и улана Гарина, соответствуют, как выясняется, не столько шаблонной фабульной схеме, сколько природе мифологического места, каким предстает провинциальный Тамбов. В «Тамбовской казначейше» ощутимым становится характерное для провинции «...“давление” места на сценарии и на роли, то есть давление *места* на *сюжет*»[28]. Герои поэмы проходят испытание местом; так проверяется их тождество роли, привычной для избранного ими или уготованного им жизненного сценария.

Уделом и главным занятием казначея, названного «врагом трудов полезных», была карточная игра.

От юных лет с казенной суммой
Он жил как с собственной казной.
В пучинах сумрачных расчета
Блуждать была ему охота,
И потому он был игрок
(Его единственный порок) (2, 414).

Шулерство служит источником доходов казначея, чьи действия превращают азартную игру в подобие опустошающей все вокруг эпидемии[29].

Его краплёные колоды
Не раз невинные доходы
С индеек, масла и овса
Вдруг пожирали в полчаса (2, 414).

Жене казначея, Авдотье Николавне, была предназначена, по замыслу мужа-игрока, особая роль в его *сумрачных расчетах*.

Предав ей таинства науки,
Как бросить вздох иль томный взор,
Чтоб легче влюбчивый понтёр
Не разглядел проворной штуки,
Меж тем догадливый старик
С глаз не спускал ее на миг (2, 415).

Казначей потому и делает красавицу-жену важным элементом своего шулерского плана[30], что видит в ней часть принадлежащего ему имущества и приравнивает к дорогой вещи, которой может распоряжаться по своему усмотрению.

Ее ценил он тысяч во сто,
Хотя держал довольно просто
И не выписывал чепцов
Ей из столичных городов (2, 415).

Однако роль, отведенная казначеем супруге, противоречит ее природному предназначению, которому и суждено реализоваться, когда тамбовские дамы услышали, наконец, *ласковое ржанье*.

Казалося, для нежной страсти
Она родилась (2, 415).

Гарин выведен в поэме как тип повесы, чьи первые уже шаги в Тамбове вполне оправдывают присущую уланам репутацию покорителей женских сердец; прежде всего он озабочен поиском любовной забавы.

Спешил о редкостях Тамбова
Он у трактирщика узнать.

Но занял более всего
Мысль беспокойную его
Рассказ о молодой соседке (2, 418).

Мифологическому месту, где главной *редкостью* оказывается *молодая соседка* повесы-улана, соответствует в «Тамбовской казначейше» мифологизирующая функция топонимов.

Там два трактира есть, один
«Московский», а другой «Берлин» (2, 411).

В мифологической топографии Тамбова трактир «Московский» (= гостиница «Московская»)[31] наделяется значением, диктуемым его говорящим названием: он замещает в русском провинциальном пространстве столичный город[32]. Не случайно именно первый из двух трактиров играет в поэме важную для ее сюжета роль в смысле оппозиции 'столица/провинция'. Гарин, поселившись в этом трактире, словно метонимически совмещается со *столичным* локусом, диктующим герою жанр и стиль поведения[33].

Дом казначея, что существенно для развития событий, располагался как раз

Против гостиницы «Московской»,
Притона буйных усачей (2, 413).

Гарин же, которого так тронула участь *молодой соседки*,

В трактире номер занимал
Окно в окно с ее уборной (2, 416).

Расположение двух локусов, трактира-гостиницы и дома казначея, актуализирует свойственное окну значение «опасного входа в дом»[34]; взгляд из окна в окно приобретает в поэме метафорический смысл вторжения столицы в провинцию. Знаменательно, что описание дома Бобковского как раз и фиксирует в его лишенном столичного блеска облике признаки *провинциального* локуса.

Меж двух облупленных колонн
Держался кое-как балкон.
На кровле треснувшие доски
Зеленым мохом поросли;
Зато пред окнами цвели
Четыре стриженых березки
Взамен гардин и пышных стор,
Невинной роскоши убор (2, 414).

И видимые следы начавшегося разрушения дома, и цветущие березки, символ не порабощенной человеком природы, служат знаками разрушающейся семейной жизни казначея, давно треснувшей и готовой, подобно кое-как державшемуся балкону, внезапно обрушиться, дав выход той самой *нежной страсти*, для которой казначейша *родилась*.

К окну поспешно он садится,
Надев персидский архалук;
В устах его едва дымится
Узорный бисерный чубук (2, 418).

Переодевание выглядит со стороны Гарина, желающего вызвать интерес к себе у жены казначея, воинской хитростью — способом проникновения на чужую территорию. Улан наблюдает за казначейшей из окна гостиницы, как военный наблюдает за действиями и перемещениями противника, которого собирается пленить.

...в две недели
Наш Гарин твердо мог узнать,
Когда она встает с постели,
Пьет с мужем чай, идет гулять (2, 420).

Но из окна гостиницы Гарин смотрит на казначейшу еще и как *приезжий из столицы*[35], функция и репутация которого совпадают в провинциальном мире с функцией и репутацией военных. Для типичной героини-провинциалки «...чуждый провинциальной среде герой имеет непреодолимое очарование загадочности»[36]; поведение Гарина, преследующего казначейшу даже «в церкви» и бросающего на нее «испытующие взгляды» (2, 420), производит сходный эффект.

Улан большое впечатленье
На казначейшу произвел
Своею странностью (2, 421).

Гарин, этот «идеал девиц», имевший «взор пылкий, ус довольно черный» (2, 416), изображен у Лермонтова и как «обыкновенный фат»[37], и как пародия на героя лирической поэмы с ее «серьезным стилем»[38]. Строй мыслей у него, естественно, не такой высокий, как у героя, пародийным отражением которого он служит.

Но время шло. «Пора к развязке! —
Так говорил любовник мой. —
Вздыхают молча только в сказке,
А я не сказочный герой» (2, 421).

Но и «тамбовская красотка», чего не скрывает повествователь,

Ценить умела уж усы (2, 416).

Не на шутку увлеченная уланом, она ведет себя с ним как провинциальная жеманница.

Она, в ответ на нежный шепот,
Немой восторг спеша сокрыть,
Невинной дружбы тяжкий опыт
Ему решилась предложить —
Таков обычай деревенский! (2, 423).

Хотя в действительности

Ей дома целу ночь всё снилось
Бряцанье сабли или шпор (2, 424).

Наяву же следует внезапное проникновение Гарина *внутрь* дома, несущее в себе явный эротический смысл[39], вполне отвечающий содержанию снов казначейши.

«Я здесь — на всё решился я...
Тебе я предан... ты моя!» (2, 425).

Стремясь ускорить развязку и военным натиском завоевать казначейшу, уже подготовленную, как ему кажется, к такому повороту событий, Гарин, столкнувшись с *капризами*, вынужден изменить стиль поведения.

Ср:.

Он не ходил тропой избитой,
Свой путь умея пролагать;
Не делал страстных изъяснений,
Не становился на колени... (2, 417).

Но в эпизоде с казначейшей

Штаб-ротмистр преклонил колени
И молит жалобно; как вдруг
Дверь настежь — и в дверях супруг (2, 426).

Неожиданное явление супруга, заставшего его в столь выразительной позе, делает, как представляется улану, неизбежной дуэль — типичный выход из типичной ситуации.

Дома пули
И пистолеты снарядил,
Присел — и трубку закурил (2, 426).

Но оскорбленный муж, будучи игроком, посылает Гарину приглашение «на вистик» (2, 426); выбор карт как оружия в поединке с соперником усиливает роль непредсказуемости и в судьбе героев, и в судьбе сюжета поэмы[40], приближая и *развязку*, чаемую Гариным, и *нежданную развязку* всей истории. Привыкший к роли провинциального демона,

уверенного в своем шулерском могуществе[41], казначей, необъяснимо проигрывая всё «дотла» (2, 429), уподобляется анекдотическому глупцу. Ср. анекдотические сказки «о “глупых” жителях определенной местности», чьи «алогичные, абсурдные действия иногда приводят к разрушительным последствиям»[42].

Он взбесился —
И проиграл свой старый дом
И всё, что в нем или при нем (2, 429).

Непостижимым «злодейством», возможные последствия которого вызывают у окружающих «страх» и «ужас», выглядит его просьба

Лишь талью прометнуть одну,
Но с тем, чтоб отыграть именье
Иль «проиграть уж и жену» (2, 430).

Трактовка эпизода, в котором видят обычно «...трагические поползновения быта — превращение живого человека в вещь, которую можно проиграть в карты»[43], упускает из виду комический стиль поэмы. В соответствии с этим стилем казначей именно таким *демоническим* способом посылает вызов судьбе, желая вновь испытать свою силу игрока, привычно полагавшегося на *томный взор*, который посвященная в *таинства науки* супруга бросала на *влюбчивого понтёра*.

Улан один прехладнокровно
К нему подходит. «Очень рад, —
Он говорит, — пускай шумят,
Мы дело кончим полюбовно,
Но только чур не плутовать —
Иначе вам несдобровать!» (2, 430).

Гарин и в самом деле ведет себя как *не сказочный герой*. Разумеется, казначей берется за игру отнюдь «не ради чести жены»[44], которую он оценивает *тысяч во сто*, но ведь и Гарина честь женщины, благосклонности которой он добивается, не слишком заботит, почему он и принимает условия казначея, решив кончить дело *полюбовно*. В результате оба соперника, втягиваясь в карточный поединок, лишаются, что было типично для дуэли, «собственной воли» и превращаются «в игрушки и автоматы»[45], управляемые случаем или роком.

Недолго битва продолжалась;
Улан отчаянно играл;
Над стариком судьба смеялась —
И жребий выпал... час настал... (2, 431).

Если поведение казначея оборачивается самоодурачиванием и выглядит абсурдным казусом[46], то улану удачно выпавший *жребий* приносит желанный трофей.

Ее в охапку
Схватив, с добычей дорогой,
Забыв расчеты, саблю, шапку,
Улан отправился домой (2, 431).

Гаринской *добычей* становится не только казначейша, но и «город сонный» (2, 419), не предполагавший, что поступок улана так *оживит* бессобытийную провинциальную жизнь.

Поутру вестию забавной
Смущен был город благонравный (2, 431).

Так образ реального города, где Гарину удалась роль *завоевателя* и *приезжего из столицы*, обнаруживает свойства мифологического места, скрытое и явное «давление» которого довелось испытать на себе и героям поэмы, и ее сюжету.

И вот конец печальной были,
Иль сказки — выражусь прямей (2, 432).

Рассказанная в поэме история оказывается «сказкой», то есть выдумкой, причем сказкой анекдотической; правда, не только быль, но и анекдот претендует, как известно, «...на действительность рассказываемого случая»[47].

Признайтесь, вы меня бранили?
Вы ждали действия? страстей?
Повсюду нынче ищут драмы,
Все просят крови — даже дамы (2, 432).

Однако «сказка» не знает ни «страстей», ни «драмы», ни «крови»; к тому же читатели были предупреждены, что им предстоит выслушать именно «сказку». События, составившие ее сюжет, потому и привели к *нежданной развязке*, что развернулись в мифологизированном пространстве провинциального города, словно самой *судьбой* и выпавшим ему *жребием* предназначенного для того, чтобы подобная анекдотическая история именно в таком *славном городке* и произошла.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Пумпянский Л.В. Лермонтов // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 612.

[2] Там же. С. 630.

[3] Ср.: «“Провинцией” в полном смысле этого слова в русской литературе является именно провинциальный город...» (Казари Р. Русский провинциальный город в литературе XIX в. Парадигма и варианты // Русская провинция: миф — текст — реальность. М.; СПб., 2000. С. 164).

[4] Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. 3-е изд. Л., 1989. Т. 2. Стихотворения и поэмы. С. 411 (Б-ка поэта. Больш. сер.). Далее ссылки на это изд. приводятся в тексте с указанием тома и страниц арабскими цифрами.

[5] Белоусов А.Ф. Символика захолустья (обозначение российского провинциального города) // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 460—461.

[6] Об истории публикации и истории текста «Тамбовской казначейши», подвергшегося цензурным искажениям и редакторской правке, см. подр. примечания Э.Э.Найдича (2, 643—644).

[7] Белоусов А.Ф. Символика захолустья... С. 458.

[8] Белоусов А.Ф. Художественная топонимия российской провинции: к интерпретации романа «Город Эн» // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 9.

[9] Серман И.З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836—1841. 2-е изд. М., 2003. С. 210.

[10] Понятие «“территориальные” тексты русской литературы» используется в статье: Цивьян Т.В. Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина // Slavica tergestina. 8. Художественный текст и его гео-культурные стратификации. Trieste, 2000. С. 191.

[11] Цитируется перевод написанного по-французски письма Лермонтова М.А.Лопухиной от 15 февраля 1838 г. (Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1981. Т. 4. С. 408).

[12] М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 308.

[13] Строганов М.В. Две заметки о локальных текстах // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 483.

[14] См.: Строганов М.В. А была ли провинция? Может, провинции-то и не было? // Отечественные записки. 2006. № 5. С. 240.

[15] Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 57.

[16] Строганов М.В. Две заметки о локальных текстах. С. 484.

[17] Там же.

[18] Цивьян Т.В. Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина. С. 192.

[19] Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 245.

[20] «Мгновенное переключение в финале эмоционально-психологических регистров и есть закон пуанты в анекдоте» (Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997. С. 31).

[21] Серман И.З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе... С. 211.

[22] Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 19.

[23] [Белоусов А.Ф.] От составителя // Жанры словесного текста: Анекдот. Таллинн, 1989. С. 7.

[24] См.: Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 18—29.

[25] Клубкова Т., Клубков П. Русский провинциальный город: стереотипы и реальность // Отечественные записки. 2006. № 5. С. 262.

[26] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 396.

[27] Казари Р. Провинциальная пустыня. Военные в провинции в русской литературе XIX в. // Русская провинция: миф — текст — реальность. М.; СПб., 2000. С. 172.

[28] Цивьян Т.В. [Выступление] // Провинция: поведенческие сценарии и культурные роли: Материалы «Круглого стола». М., 2000. С. 9 (курсив цитируемого автора).

[29] Ср.: «Нечестная игра сопутствовала азартным играм с самого начала их распространения. Однако в 30—40-е годы она превратилась в подлинную эпидемию» [Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 159].

[30] Ср. изображение в неоконченной повести <«Штосс»> (1841) карточной игры художника Лугина с привидением-старичком, вместе с которым является призрак чудной красавицы; «минутного взгляда» на нее «было бы довольно, чтобы заставить <его пр>оиграть душу» (Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1981. Т. 4. С. 331).

[31] «Трактиры представляли собой относительно дешевые рестораны, нередко объединенные с гостиницей» (Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. 4-е изд. М., 2001. С. 227).

[32] Москва как «"естественная" столица русской земли» сохраняет и после переноса столицы в Петербург «статус "столичного города"» (Щукин В.Г. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С. 510, 522).

[33] См. о связи места и поведения и о метонимическом совмещении человека с местом: Там же. С. 182—184, 467.

[34] Цивьян Т.В. Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина. С. 195.

[35] Устойчивый мотив «*столичный житель в провинции* или, говоря цитатным языком, *приезжий из столицы*» «...касается распространенного в литературе типа взаимодействия мужского и женского персонажей» (Строганова Е.Н. Провинциалы и провинциалки в русской литературе XIX века // «Во глубине России...»: Статьи и материалы о русской провинции. Курск, 2005. С. 40).

[36] Там же.

[37] Кормилов С.И. Поэзия М.Ю. Лермонтова. 3-е изд. М., 2000. С. 104.

[38] Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 245.

[39] Мотив проникновения *внутрь* дома может быть интерпретирован как вариация мотива проникновения мужчины-завоевателя *внутрь* города, приобретшего в литературе и народной культуре эротическую семантику. См.: Неклюдов С.Ю. «Сдается пылкий Шлиппенбах» (К истории одной метафоры) // ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ: К 70-летию В.Н.Топорова. М., 1998. С. 722—723.

[40] Ср. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 404.

[41] Нечистая игра в карты считалась бесовской наукой; см: Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 9—10.

[42] Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 19.

[43] Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 90. Ср.: Лермонтову «удалось показать драматизм обыденной жизни», где происходит превращение «человека в вещь» (Мануйлов В.А. «Тамбовская казначейша» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 561).

[44] Кормилов С.И. Поэзия М.Ю. Лермонтова. С. 104.

[45] Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 175.

[46] Ср.: Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 27.

[47] Курганов Е. Анекдот как жанр. С. 10.

Л.Н.Житкова

СТАНОВЛЕНИЕ КАТЕГОРИИ «АВТОР» И ПРОБЛЕМА ПОВЕСТВОВАНИЯ В РУССКОЙ КРИТИКЕ 1850-х ГОДОВ

Термин «автор» закрепляется в русской литературно-критической практике начиная с 30-х гг., когда формируется новая постромантическая эстетическая теория. Он появляется в работах Н.Надеждина, Н.Полевого, В.Белинского, однако используется в достаточно ограниченном смысловом диапазоне и применяется почти исключительно к писателям второго плана (беллетристам типа Загоскина, Булгарина) или писателям «натуральной школы». Термин в этом контексте предполагает определенный тип творчества и фиксирует принадлежность литературного труда конкретному лицу. Но по мере того, как складывалось представление о литературе как деятельности, обусловленной многими объективными факторами, все более возрастает внимание к биографии писателя и его личности. Неслучаен исключительный интерес критики к печатавшимся в 50-е годы биографическим материалам о Гоголе, а также появление книги П.Анненкова «Материалы к биографии А.С.Пушкина», уникальной для своего времени.

Неординарность личности Гоголя, необычный характер его общественного поведения, привлекавшего всеобщее внимание, анализировались Чернышевским, внимательно следившим за всеми материалами, печатавшимися о Гоголе после его смерти. Именно через личностные особенности писателя Чернышевский хотел понять загадочный механизм его творчества, для того чтобы использовать для управления современным литературным процессом. Но попытка оказалась безуспешной.

Непревзойденным и неповторимым оставался опыт Белинского, давшего в 5-й статье цикла о Пушкине образец анализа художественного мира поэта в контексте его универсальной личности. Лишь в конце XIX — нач. XX вв. философы С.Франк, С.Булгаков, Д.Мережковский и др. предложили разнообразные по методологии варианты исследования личностей Пушкина, Гоголя, Лермонтова и других писателей в их творческой проекции.

Вместе с тем категория «автор» продолжительное время остается на периферийном терминологическом поле, оттесняемая романтической традицией с ее апелляцией к категориям «гений», «талант», «поэт», что остается актуальным не только для Белинского, но и для 50-х годов, в частности, для Ап.Григорьева, что понятно, поскольку и Белинский до конца своих дней, и Григорьев оставались верными романтическим представлениям о творческом даре.

Романтическая традиция не была преодолена и критиками-«реалистами». После ряда неудач в попытках включения писателя, его личности в исторический процесс и уяснения метода идеологического влияния на писателя Чернышевский отказывается от поставленной задачи и принципиально меняет позицию, снимая с повестки дня проблему автора и выстраивая аналитическую методологию вне авторского контекста. Примечательно, что термин «автор» в классических критических текстах Чернышевского и Добролюбова по большому счету не встречается.

Теоретически продвигают проблему автора как повествовательной инстанции «эстетики» и прежде всего А.В.Дружинин.

Ап.Григорьев предпочитает термин «поэт» термину «автор», который используется им только в беллетристическом смысле. Пушкин, Гоголь, Тургенев — «поэты», но Гончаров — «автор», поскольку он, как это понимал критик, — идеологизированный писатель, которого Григорьев обвинял в неправедной нелюбви к Обломову и предпочтении этому герою Штольца. «Поэт» — воплощение мистической души нации. «Искусство, — пишет критик, — уловляет вечно текущую, вечно несущуюся вперед жизнь, отливает моменты ее в вековечные формы, связывая их процессом — опять-таки таинственным — с общею идеею души человеческой»*. Григорьев утверждает не вызывающую у него сомнения идею о том, что личность писателя, опыт его личной жизни «растворяются» в его созданиях, перетекают в них непосредственно-органически: «что б ни выражал человек, он выражает только самого себя» (190).

Представление о произведении как органической целостности неизбежно выводит к специфике его внутренней организации, но здесь Григорьев обращается не столько к тексту как таковому, сколько к сюжетной истории и персонажам, однако стремясь рассмотреть эти компоненты в их системном значении.

Можно говорить о дискурсивно-фрагментарном восприятии Григорьевым произведения, в связи с чем необходимо отметить любимый им

---

* Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 191. В дальнейшем цитируется данное издание, страницы указываются в тексте.

термин «картина»: он видит произведение как картину или сцену в театре (Григорьев, как известно, был театралом и театральным критиком), где могут различаться ближние и дальние пространственно-временные планы.

Так, в пьесе Островского «Гроза» в крупном плане воспринималась критиком ночная сцена свидания Катерины и Бориса в овраге у Волги — сцена символического значения, как это интерпретировал Григорьев, дающая ключ к толкованию всей пьесы. «Вы знаете, — пишет он, — этот великолепный по своей смелой позиции момент — эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, “забавными” тайными речами, всю полную обаяния страсти глубокой и трагически-роковой» (229).

В работе о романе Тургенева «Дворянское гнездо» ближний план, по Григорьеву, — это событие любви Лаврецкого и Лизы. Дальний — историческая ретроспекция, изображение жизни предков героя. «Свет», освещающий «центральную группу фигур», должен был бы «озарить» «все перспективы того мира, с которым центральная группа связана физиологическим единством» (145). Писатель, таким образом, готовил «огромный холст» для «огромной исторической картины» (145). Считая, что «постройка» романов неровна, критик вместе с тем указывает, что роман «уцелел за счет своего названия и эпилога», расставившего точки в философии писателя. «На первом плане, — пишет Григорьев, — Лаврецкий: на него падает весь свет в картине; его лично оттеняет множество фигур и подробностей, а те психологические задачи, которых он взят представителем, положительно оттеняются всеми фигурами и всеми подробностями» (147—148), хотя Григорьеву эти фигуры представляются слабо очерченными: и Лемм, и Паншин, и Михалевич. Верно почувствовав в данной персонажной структуре важную для автора повествовательную задачу, Григорьев между тем поверхностно уяснил самих персонажей. О Лаврецком Григорьев позже заметил, что Тургенев не определился в своем отношении к герою.

Критик широко пользуется термином «эпизод», так же, как и «эстетики», обозначая им мизансценический элемент сюжета или его фрагмент. Так, он особо выделяет эпизод беседы Лаврецкого с Михалевичем, имеющий как бы самостоятельное значение и не связанный с главной сюжетной линией, рисующий, по мнению Григорьева, целую эпоху.

В целом роман Тургенева, «населенный» разнообразными персонажами, сюжетно многоплановый, с его пространственно-временной

динамикой, прочитывается Григорьевым, при всем обаянии для него личности Лаврецкого, как повествование пестро-хаотическое. «Если начать смотреть, — пишет он, — на “Дворянское гнездо” математически холодно, то постройка его представится безобразно недоделанною. Прежде всего обнаружится огромная рама с холстом для большой картины, на этом холсте отделан только один уголок или, пожалуй, центр; по местам мелькают то совершенно отделанные части, то обрисовки и очерки, то малеванье обстановки. В самом уголке или, пожалуй, в центре, иное живет полною жизнью, другое является этюдом, пробой; а между тем это и не отрывок, не эпизод из картины. Нет, это драма, в которой одно только отношение разработано; живое, органическое целое, вырванное почти безжалостно из обстановки, с которой оно связано всеми своими нервами; и оборванные нити, оборванные связи безобразно висят на виду зрителей» (144).

Григорьевский анализ «Обломова» содержит интересные методологические моменты, когда вновь выделяются сюжетные фрагменты («эпизоды»), описания, заостряется внимание на персонажах, подробностях и деталях, поведенческих особенностях героев. Так, особо отмечен «Сон Обломова», в котором фокусируется весь смысл романа. Особо выделена Агафья Пшеницына как персонаж значительно более содержательный, чем Ольга Ильинская. Именно Пшеницына должна была бы играть главную роль в романе, — но автор, подчиняясь модной тенденциозности, нарушил органическую связь вещей.

Изучая собственно повествовательные аспекты произведений, критик не ставил этой проблемы осознанно, что логично для его методологической концепции «органической критики», категорически отвергавшей «технический» подход к литературе.

Философская критика Григорьева, как и «реальная» критика Чернышевского и Добролюбова, одинаково обращены к смыслам произведения, притом что пути выявления этих смыслов у них, естественно, разные, как и их интерпретации. От таких задач свободна «эстетическая критика». Именно она (в первую очередь А.В.Дружинин) осознанно осваивала методологию изучения художественного текста как такового, его повествовательной структуры и субъектной организации. «Эстетики» вводят в литературно-критический обиход специальную терминологию: рассказ, рассказчик, авторская речь, персонаж, речь персонажа, повествование, повествователь, описание, точка зрения и др. В работах Дружинина прочно удерживается категория «автор», а лексемы «художник». «поэт» оттесняются и переводятся в парафрастический план.

Наиболее показательны в методологическом отношении работы Дружинина о романе Гончарова «Обломов», статьи «Повести и рассказы И.Тургенева» и «Очерки крестьянского быта А.Ф.Писемского».

В своих разборах «Обломова» и Григорьев, и Добролюбов оперировали определенными системами идеологем и трактовали роман сквозь призму как бы изначально заданных идей: идеи активной деятельности (Штольц), идеи пассивной созерцательности (Обломов) — при прямо противоположных оценках, что известно. Установка же Дружинина на прочтение собственно текста на уровне порой мельчайших элементов позволила ему выявить неоднозначность смыслов и их философскую глубину.

Критик «дробит» сюжет на сегменты — эпизоды различного объема, но системно связанные между собой: это и «Сон Обломова», и описание внутреннего самочувствия Агафьи Пшеницыной после смерти мужа, и поведение (жесты) Штольца, когда он появляется в доме на Выборгской.

«Сон Обломова» Дружинин прочитывает как синтетический, символический текст, который готовит читателя к знакомству с неоднозначно-противоречивым образом Обломова. «"Сон" его разъясняет, — пишет Дружинин, — все наши недоумения и, не давая нам ни одного голого толкования, повелевает нам понимать и любить Обломова»*. Если Добролюбов относится к «Сну Обломова» как к документу, свидетельствующему будто бы об умирании патриархального обломовского мира, то для Дружинина это — «отдельное художественное создание», образ бытия, где всё, все мелочи и подробности «необходимы, ибо содействуют целости и всеобщей поэзии главной задачи», «всё законно и прекрасно» (451). К «мелочам» и «подробностям», в частности, относится зарисовка дома Онисима Суслова, «на крыльцо которого можно было попасть не иначе, как ухватясь одной рукой за траву, а другою — за кровлю избы» (451). В логике Добролюбова это образ разрушения и умирания, в логике Дружинина — он «любезен нам и необходим в деле уяснения» и «просветления» того, что такое Обломов, которого мы теперь «понимаем» и «любим», как «родного». Такая же «мелочь» и «заспанный челядинец, дующий спросонья на квас, в котором сильно шевелятся утопающие мухи» (451). И. т. д.

Наблюдения над текстовой структурой романа привели Дружинина к плодотворным выводам относительно авторской позиции, которая обнаружила свою неоднозначность и, может быть, даже непоследова-

---

* Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 451. В дальнейшем цитируется данное издание, страницы указываются в тексте.

тельность. Так, критик обратил внимание на резкую смену повествовательных интонаций от первой части к последующим: в первой части, писавшейся в 40-е годы (время критически-обличительного пафоса в литературе) Обломов дан в сатирическом ракурсе как «уродливое явление уродливой русской жизни» (450). В дальнейшем автор ставит перед собой задачу исследовать суть явления, его корни — тогда является «Сон Обломова», который перенаправил отношение читателя к герою от приговора в сторону понимания. «"Сон Обломова", — пишет Дружинин, — не только осветил, уяснил и разумно опоэтизировал все лицо героя, но еще тысячью невидимых скреп связал его с сердцем каждого русского читателя» (451). Так авторское неприятие сменяется мягкой иронией, скрывающей любовное отношение к нему: автор «повелевает нам понимать и любить Обломова» (451).

Штольц представляется Дружинину личностью, которая во всем уступает Обломову в своей бесцветности. Критик отмечает, что его роль в романе незначительна и сводится к «некоторому участию в механическом ходе всей интриги» (455). Это «человек обыкновенный и не метящий в необыкновенные люди, лицо, вовсе не возводимое романистом в идеал нашего времени. Гончаров... не сообщает нам, какими именно предприятиями занимается Штольц...» (445), что свидетельствует о холодном и равнодушном отношении к нему автора. В том же, что в начале романа подробно описано детство Штольца, что как бы не «пригодилось» в дальнейшем, Дружинин видит перемену авторской точки зрения, смену ракурса, отказ от развертывания сюжета Штольца.

В анализе женских образов романа Дружинин, как и Григорьев, смещает акценты, хоть и не так резко. Он выводит из «тени» вдову Пшеницыну не по идеологическим мотивам, как Григорьев, а на основе опять-таки внимательного изучения текста.

В том, как описывает автор внутреннее состояние Пшеницыной после смерти мужа, видно его намерение увидеть кардинальные перемены в ее духовном состоянии, отношении к окружающим («братцу»), трагизм, потрясший ее душу, истинно любящую и истинно страдающую. Эта простая женщина преображается в личность, которая начинает сознавать свое одиночество. Странно, что Добролюбов не заметил того, что всегда было для него интереснее всего, — пробуждение личности в «забитом» человеке.

Такие элементы сюжета, как визиты Штольцев на Выборгскую, которые обычно ускользают от внимания читателя, привыкшего читать «по-утиному» (выражение В.Боткина), крупно «заглатывая», Дружинину приоткрыли некоторые серьезные обстоятельства. Дело в том, что, на-

вестив Обломова один раз, эта счастливая чета произносит ему, в сущности, приговор и больше уже не появляется здесь. После смерти друга Штольцы берут на воспитание Андрея Обломова, не поинтересовавшись судьбой других детей Пшеницыной, которых Обломов когда-то любил. Это поступки, которые невозможны были бы для Ильи Ильича. Таким образом, и в этом анализе как бы незначительных повествовательных компонентов Дружинин выявляет смысловую многогранность романа и исследовательскую тенденцию авторских поисков истины.

Анализируя повесть И.С.Тургенева «Яков Пасынков», Дружинин ставит глубоко знаменательную задачу провести анализ повести затем, чтобы проследить «соответственность» «идеи о Якове Пасынкове», выраженной открытым авторским словом в конце повести, где он отнесен к когорте «последних романтиков», с образом «объективного Пасынкова», как он воплотился в самом повествовании (347—348). Заслуживает внимания краткое и, к сожалению, неразвернутое замечание относительно несовпадения рассказчика с автором: «Вся история начинается рассказом постороннего человека (не решаемся сказать авторским рассказом)...» (348). Таких моментов немало в статье, когда критик тонко ощущает структурные особенности субъектной организации: так, например, им отмечено включение авторской речи («авторского повествования») в повествовательную ткань произведения и «лирической речи» главного персонажа (349).

Вычерчивая сюжетно-событийную линию повести, Дружинин делает весьма нелицеприятный вывод: «...постройка не только слабая и неполная, но вдобавок еще как бы распавшаяся на две группы, нестройные поодиночке, не подходящие одна к другой, если их взять в общей сложности» (349). Критик находит, что ни интрига, ни характеры не развернуты, но даны «намеками». В целом вывод Дружинина сводится к тому, что повесть не удалась и намерения автора, его «идея» не получили адекватной реализации — «спасает» героя только «теплота» авторского тона.

Сравнивая «Якова Пасынкова» с другой повестью Тургенева — «Перепиской», Дружинин отмечает, что эта повесть более удачна, — вероятно, в силу того, что Тургеневу легче всякой другой манеры «дается» «эпистолярная манера повествования... Не отказываясь от строгой повествовательной формы в трудах, наиболее им любимых, наш автор смело может прибегать к манере писем или дневника там, где время или настоятельная потребность высказаться принудят его к быстрой работе» (353). Дневниковая и эпистолярная формы, как считает Дружинин, «как нельзя ближе согласуются с его дарованием» (353).

Переходя к разбору «Рудина», критик замечает, что роман как жанр имеет иную, чем повесть, повествовательную структуру — прежде всего, развернутый и усложненный событийный сюжет. «Переход от целого ряда эпизодических эскизов к произведению, имеющему почти вид романа, — пишет он, — всегда выходит труден, а г. Тургенев сладил с этим переходом...» (355).

Выделяя в качестве основного эпизода в событийном ряду романа «Рудин» любовь героя, Дружинин утверждает, что тип Рудина не может быть выражен через изображение любовных отношений: «В постройке “Рудина” есть... роковая неправильность... Герой произведения, взятый... как объективная личность, проявившаяся в главном эпизоде задуманного труда, не имеет достаточной, собственно ему принадлежащей жизни. Персонаж Дмитрий Рудин... не выясняется между нами в совершенстве», вследствие чего автор прибегает к прямым оценкам и характеристикам: «...автор счел долгом для оправдания и истолкования героя ввести в дело пояснительные аргументы как от своего имени, так и от лица других персонажей...» (302), что противоречит законам романного повествовательного стиля.

В работе об «Очерках крестьянского быта» А.Ф.Писемского Дружинин оценивает цикл как совершенно новое явление в литературе именно в плане повествования: «Очерки» «наносят смертный удар старой повествовательной рутине» (248) дидактического направления в литературе с ее прямо направленной тенденциозностью. Он обращает внимание на то, что собственно авторская позиция выражается в книге Писемского опосредованно: «Разгадка авторского присутствия, — замечает критик, — в “Очерках” есть разгадка всей методы г. Писемского» (253). Используя объективированные фигуры рассказчиков, Писемский, по существу, строит сказ: «В “Питерщине” мужичок Климентий рассказывает... свои похождения... так, как мужичок может что-либо рассказывать барину; в “Лешем” история идет от лица ловкого и честного исправника» (253).

Не совпадая с автором в культурном и социальном статусе, рассказчики «Очерков» отражают в своих повествованиях особенности той среды, к которой каждый принадлежит, и в строе речи, и в типе восприятия действительности.

В заключение следует заметить, что многообещающие аналитические опыты А.Дружинина в совершенно новом для русской критики того времени направлении остались невостребованными вплоть до выдающихся работ К.Леонтьева о Толстом и Д.Мережковского — о русской классике.

Т.В.Иванова

СВОЕОБРАЗИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ А.К.ТОЛСТОГО (ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ)

Выявление художественной модели истории в творчестве А.К.Толстого рассматривается нами в аспекте построения авторской концепции истории как нравственно-социального миротворчества.

Творчество А.К.Толстого — яркий, по-своему уникальный феномен в отечественной литературе и культуре. Поэт христианского духа, автор романа «Князь Серебряный», драматург, он уже в начале творческого пути обнаруживает и сохраняет до конца жизни глубокий интерес к отечественной истории, страницы которой будет воссоздавать в своих произведениях 1840—1870-х годов. Лирика, эпос, драматургия и письма А.К.Толстого — убедительное подтверждение научного знания им трудов русских и зарубежных историков, филологов, в частности, «Русской истории» Н.Г.Устрялова, очевидно, «Временника» Ивана Тимофеева, работ Н.И.Костомарова, А.Н.Веселовского, М.П.Погодина, Ф.И.Буслаева, Ор. Миллера, В.В.Стасова, И.Е.Забелина и других.

Особое место среди исторических сочинений, известных А.К.Толстому, занимает «История государства Российского» Н.М.Карамзина, которая к началу 1840-х годов вышла из печати пятым изданием (в богатейшей библиотеке поэта имелось именно это издание)[1]. Толстому-художнику была близка не только яркая стилистическая манера историографа. С его убеждениями согласовывался прежде всего комплекс нравственно-философских идей и главная концепция русского историка, автора «Записки о древней и новой России», суть которой точно сформулировал философ и историк XX столетия А.В.Гулыга: «Россия сильна нравственными устоями, нельзя допустить их ослабления, а русские цари менее всего обеспокоены этим»[2].

Не случайно и то обстоятельство, что на протяжении всего творческого пути писатель настойчиво обращался к устной народной словесности. Анализ фольклорных жанров, образов и мотивов в его творчестве позволил установить не только цикличность и хронологическую последовательность его литературно-творческой эволюции: от романтических рассказов (40-е годы) к расцвету лирики (50-е годы), от рома-

на «Князь Серебряный» и драматической трилогии до баллад на былинные темы 60—70-х годов. Главное — то, что в устной народной поэзии писатель находит отражение и духа эпохи, и мнения народного в оценке конкретных исторических лиц, исторических событий[3]. Поэтому именно нравственные категории для А.К.Толстого станут определяющими в формировании его оригинальной исторической концепции.

Лирика и эпос А.К.Толстого обнаруживают яркое драматическое начало в индивидуальности художника[4], вот почему обращение писателя к драме представляется вполне закономерным. Трагедии «Смерть Иоанна Грозного» («О.З.», 1866), «Царь Федор Иоаннович» («В.Е.», 1868), «Царь Борис» («В.Е.», 1870), составившие трилогию на темы русской истории XVI—XVII столетий, принесли ему заслуженный успех и славу драматурга.

Своеобразие и сила Толстого-художника в том, что в середине XIX века он не столько сосредоточился на социальной критике современного общества, сколько пытался ответить на вопросы, каковы истоки деспотизма, чуждого национальному сознанию русского человека; в чем начало и сила власти; как государь, наделенный властью «аще от Бога», становится тираном, губителем своих подданных, уничтожает достойных сподвижников, отчего большинство населения в его стране столь долготерпеливо. Не случайно в притчах, балладах, балладах на былинные темы, единственном романе «Князь Серебряный» («Р.В.», 1862), в трагедиях на темы русской истории XVI—XVII веков особое внимание писателя привлекали время правления и личность Иоанна IV, Иоанна Грозного.

Действие в трагедии «Смерть Иоанна Грозного», согласно указанию Толстого, происходит в 1584 году, это год смерти Иоанна, наступившей «в Кириллин день — осьмнадцатого марта»[5]. Однако к этому же году в пьесе отнесен ряд событий, которые происходили раньше, на что обоснованно указал в комментариях И.Г.Ямпольский (II, 668—673). Напомним их, внеся некоторые уточнения: убийство Грозным старшего сына в (1581 г.), осада Пскова, выдержавшего натиск неприятеля под началом Ивана Петровича Шуйского (1581 г.); пожар в Александровой слободе (вт. пол. 1581 г.). В этой пьесе и Борис Годунов предстает ближайшим преемником государя, что противоречит действительным событиям.

«Анохронисмы» А.К.Толстого закономерны, ибо соответствуют воззрениям художника на природу искусства. Он был убежден, что никакая драма без отступлений от истории невозможна, более того, они даже составляют обязанность драматурга, «иначе он писал бы не драму, но

историю в диалогах» (IV, 341). Вот поэтому закон художника — «*человеческая* правда», «*исторической* правдой» он не связан (III, 456). Высказывания такого рода следует рассматривать не как отход от историзма, сколько как осмысление природы искусства. Теоретическое обоснование сходного взгляда на историю, присущего А.С.Пушкину, М.Ю.Лермонтову, во многом Н.С.Лескову и Л.Н.Толстому, своим истоком имеет суждения В.Г.Белинского[6].

Подобное «уплотнение» событий в трагедии Толстого способствует гиперболизации картины, усиливает представление об Иоанне Грозном как государе, в высшей степени растленном. Неограниченный произвол, тысячи невинно убиенных, прелюбодеяние и лицедейство на совести царя, преступившего все христианские заповеди, драматично и образно воссозданы в «Смерти Иоанна Грозного». Трагедия потрясает числом убиенных по воле Иоанна, не пощадившего даже собственного сына. Вместе с тем личности Иоанна Грозного присуща непоколебимая вера в предназначение государя — Иоанн «хотел стоять над порабощенною землею один, *аки дуб во чистом поле*» (III, 488). Постоянное опасение измены, недоверие к самым преданным, приближенным к царскому двору, известным своими заслугами перед Отечеством, жестокое кровавое подавление любой непокорности — таков царь Иоанн Грозный и в романе «Князь Серебряный», и в трагедии «Смерть Иоанна Грозного». Психологически точно и чрезвычайно живописно воссоздает А.К.Толстой стремление тирана к ханжескому благочестию. «Смеховой мир» Древней Руси, связанный с театрализацией, трансформируется в этих произведениях в «антимир», «кромешный мир» — символ лицедейства Иоанна, его изощренного притворства; в личину, прикрывающую его злодейские намерения и деяния[7].

Современный историк приходит к выводу, что царь Иоанн Грозный был «первым из русских правителей, использовавшим террор как метод управления страной»[8]. Заметим, что в последнее десятилетие XX в. высказывались и диаметрально противоположные точки зрения: подвергается, например, сомнениям даже факт убийства Грозным сына[9].

В связи с образом Иоанна Грозного и эпохой его правления особую значимость приобретает проблема власти и нравственного растления личности, не только наделенной высшей властью, но и людей государственных, и обыкновенных людей. По признанию писателя, «при чтении источников книга не раз выпадала у него из рук и он бросал перо в негодовании, не столько от мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать общество, которое смотрело на него без негодования» (III, 161).

Однако находились мужи, «готовые всегда идти на плаху скорее, чем покривить душой» (III, 471). И действительно, в «Смерти Иоанна Грозного» только боярин Н.Р.Захарьин — воплощение чести и совести. В ходе анализа исторической песни «Гнев Грозного на сына» в «Князе Серебряном» нами были выявлены приемы и принципы переосмысления А.Толстым облика реального прототипа — Никиты Романовича Захарьина[10]. В исторической песне писатель находит для своих героев такие черты, как благородство, смелость и решительность действий в нужную минуту; в ней воплощены высшие гуманистические ценности, формирующие нравственную основу личности. Вот почему в лице Н.Р.Захарьина мы встречаем одного из лучших представителей боярства, сумевших сохранить в себе силы противостоять произволу; правда, по определению А.К.Толстого, Захарьин не боец, а скорее «мученик за правду».

Не случайно, что в финале автор вкладывает в уста праведного боярина заключительные слова, созвучные христианской молитве о прощении Господом, высшим Судией, усопшего, но так и не успевшего покаяться в грехах государя. Одновременно это обращение автора к читателю-зрителю с призывом-раздумьем: «Прости нас всех! Вот самовластья кара! Вот Распаденья нашего исход» (II, 260).

«Смерть Иоанна Грозного» не только трагедия государя, фанатика идеи деспотической власти, но и трагедия подданных, страны, в которой происходит страшный распад всех нравственных устоев, когда в сознании граждан начинает доминировать мысль о вседозволенности и безнаказанности.

«Самовластье», обусловившее «распадение» основ русской жизни во времена правления Иоанна Грозного, сменяется намерением его преемника, царя Федора Иоанновича, «всех согласить, все сгладить» (II, 400). «Что может власть, когда на благодати, а не на казнях зиждется она» (II, 158) — эта реплика Годунова из «Смерти Иоанна Грозного» станет сюжетообразующей в центральной части трилогии, трагедии «Царь Федор Иоаннович» — любимой пьесы А.К.Толстого. Стержень пьесы — борьба Бориса Годунова с Шуйскими, которая заканчивается полной победой Годунова.

Царь Федор Иоаннович наделен в пьесе, в соответствии с правдой исторической и в соответствии с характеристикой «святой», которую дают ему писатели XVI—XVII веков («весьма благочестив», «кроток», «ко всем очень милостив и непорочен»[11]), такими высокими личностными качествами, как необыкновенная доброта, целомудрие, смирение и праведность, глубокая религиозность. Но его трагедия и трагедия страны

в том и заключались, что Федор, осознавая свою неспособность в делах государственных, передал полное управление «худородному» Борису Годунову. Сама эта коллизия уже предполагает нестроение в делах, зависть и борьбу за влияние у царского престола. Разворачиваются две интриги: с одной стороны, бояре во главе с Шуйскими, с другой стороны — Борис Годунов, который не только несет бремя власти, но зорко следит за своими противниками и ждет своего часа.

«Предание» об озере-провалище, вложенное в уста Бориса Годунова, уподобление им Федора «святому, но ненадежному месту», заключает явное личностное противоречие: оно обуславливает быстрые переходы в поведении государя, которые в жизни приводят в конце концов к катастрофе, гибели и плахе людей достойных. Так, желая примирения несогласных друг с другом бояр Шуйского и Годунова, Федор Иоаннович прибегает к помощи добродетельнейшей жены и призывает отцов церкви. Он просит владыку Дионисия и отцов Варлаама и Иова напомнить те стихи из послания святых Апостолов Петра и Павла, где речь идет о братолюбии, о призыве не воздавать «злом за зло», дабы люди «соединены были в одном духе и одних мыслях». Драматург очень точно облекает в поэтический размер трагедии стихи из «Первого Соборного послания святого Апостола Петра» (III, 8, 9) и «Первого послания святого Апостола Павла к коринфянам» (L, 10). Прямых цитат из Евангелия в трагедиях Толстого немного, в данном случае они — наиважнейший завет христианский, которому, по мысли художника, важно следовать всем без различий земных рангов и предназначений. Но достойное государя и человека благое намерение «давнишних помирить врагов» (II, 283) — Годунова с Шуйскими — обернется в конце новой катастрофой и трагедией. В пьесе резко противопоставлены две ипостаси Федора Иоанновича — человека и царя: насколько нравственен он в облике своем в первой, настолько беспомощен и слаб во второй. Толстой вновь и вновь заставляет задуматься, что святое намерение, не подкрепленное умением творить добро в качестве человека, облеченного высшей властью, лишает самое власть способности добиться благих результатов в государстве и может обернуться непредсказуемыми страданиями и кровью.

Во всех трех трагедиях драматург заостряет проблему нравственного выбора, свободы воли и необходимости. Характер смелого, честного и справедливого Ивана Петровича Шуйского в трагедии «Царь Федор Иоаннович» во многом напоминает Никиту Романовича Захарьина из «Смерти Иоанна Грозного»: он тоже действует открыто и не признает неправедных путей. В сознании народном и в трактовке ав-

тора Шуйский возвышается в трагедии как доблестный, неукротимый воин и одновременно прямолинейно-прямодушный человек. «Воинская слава князя Ивана Петровича Шуйского, — писал Толстой в “Проекте постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович»”, — гремела не только по всей России, но и в целом образованном мире, читавшем еще недавно на всех европейских языках описания знаменитой осады Пскова и восторженные хвалы его защитнику» (III, 528). Верный и преданный царскому престолу, Шуйский понимает, что худородный боярин Годунов вершит дела при безвольном Федоре чаще всего не столько в пользу государя и государства, сколько в целях личной выгоды. Драматург ставит героя в острейшую коллизию. Если Никита Захарьин («Смерть Иоанна Грозного») всегда шел только «прямым путем», то Иван Шуйский лишь единый раз преступает христианские постулаты во имя благой цели. Он решается пойти «окольным путем», чтобы посадить на царский престол законного наследника, малолетнего царевича Димитрия. Шуйский схвачен, его ведут в тюрьму. В трагедии «Царь Федор Иоаннович» драматург воспользовался народной исторической песней «Оборона Пскова от Стефана Батория», чтобы композиционно решить «народную сцену на Яузском мосту» (III, 542). Художественное чутье подсказывало Толстому, что народная песня жила в единстве музыкально-напевной выразительности и исполнительского мастерства: сторонники Шуйских собирают народ, гусляр начинает песню, чтобы напомнить о Шуйском как защитнике русской земли. Идея слиянности сословий определяет в конечном счете модель мира А.К.Толстого, отражающую общенациональный идеал как христианский.

Таким образом, писатель возвращается к излюбленной идее о возможности гармонических отношений между боярами и народом, хотя подобная гармония никогда, тем более во времена Грозного и его преемников, не существовала, боярство в массе своей было поражено деспотизмом, как и государи. В результате Шуйский гибнет сам и в итоге оказывается косвенной причиной будущего утверждения Годунова на царском троне.

Потрясенный убийством малолетнего брата, будущего наследника престола царевича Димитрия (Толстой, вслед за Карамзиным и Пушкиным, разделял версию о том, что царевич был зарезан в Угличе по указу Бориса Годунова), царь Федор Иоаннович понимает, что с его смертью прервется династия Рюриковичей (царица Ирина, сестра Бориса Годунова, бездетная). Обращаясь к жене, он винит только одного себя: «Моей виной случилось все! А я — хотел добра, Арина! Я хотел всех согласить, все сгладить — Боже! Боже! За что меня поставил ты царем» (II, 400).

Вот почему так трагичен финал пьесы «Царь Федор Иоаннович», хотя драматург и стремился изобразить власть, основанную на «благодати».

В заключительной трагедии в центре Борис Годунов, царь, власть которого не «аще от Бога». Он шел к ней долгим и не всегда праведным путем, руководствуясь, однако, не только непомерным честолюбием, но и высокой целью: возрождение, процветание страны, благоденствие народа. Венчание Бориса на царство при всеобщем народном ликовании (Годунов был избран земским собором в 1598 г.) составляет начало пьесы, которая завершается его крушением (царь Борис умер в 1605 г.), открывшим совершенно новую страницу в русской истории — эпоху «смуты».

В своей трилогии Толстой соотносит высокую цель, благочестивые намерения государя, человека, облеченного высшей властью, с его нравственным обликом. Мечтая о благе Российской державы, о том, чтобы она достигла европейского уровня, не Годунов, а *царь Борис*, по его собственному признанию и убеждению, «помазанный от Бога», переживший «восторг народа», руководствуется на этом пути опасным суждением о цели, оправдывающей все средства. На его совести и смерть Иоанна Грозного (таков финал первой трагедии), и жестокое убийство — зарезанный по приказу Бориса малолетний царевич Димитрий (во второй трагедии). Но даже кровь невинного царевича Борис Годунов будет оправдывать радением о благе земли русской, поэтому никто на земле, по его убеждению, не имеет права упрекать, что «чистотой души» не усомнился он «за Руси величье заплатить» (II, 425).

Трагизм личности Бориса Годунова состоит в беспощадном разрушении жизнью мечты о гармонии власти и подданных. Особое значение в третьей пьесе А.К.Толстого для реализации мотива просыпающейся совести в христианской душе имеет молитва, как и в трагедии А.С.Пушкина «Борис Годунов». Текстуальный анализ подтвердил, что оба они почти дословно цитируют текст молитвы из «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина. Однако молитва в «Царе Борисе» не только не содержит благодарности Богу за милосердие, но и обнаруживает непомерную гордыню Годунова. Он не столько молит Господа, сколько требует его милости. Но без истинного покаяния Божье милосердие не явлено; происходит раскаяние без покаяния, значит — нет искупления, нет и воскресения. Только перед смертью Годунов осознает, что «его преступление было ошибкой»: «от зла лишь зло родится» (II, 552).

Слухи о «возвращающемся царе, царевиче-избавителе» (термин К.В.Чистова[12]), которые так быстро овладевают народом, не приемлю-

щим царя-ирода, царя-убийцу, способствуют «гигантскому падению, оканчивающемуся смертью Бориса» (IV, 313).

Одна из важных нравственно-философских доминант трилогии — мысль о презрении высшей власти к своим подданным, к народной массе, которая в руках ловких царедворцев часто превращается лишь в материал для осуществления эгоистических устремлений. Вскрытый художником еще в романе «Князь Серебряный» (задолго до появления романов Достоевского, исследовавшего, расщепившего модель зла) и позже, в трагедиях, механизм превращения чистых сердцем людей в «бесов» убеждает в непреходящей ценности русской литературы, классические произведения которой являются и пророчеством, и предупреждением[13].

Трилогия А.К.Толстого отражает глубокие раздумья художника о взаимоотношениях государя и его подданных, наиболее концентрированно воплощенные в притчеобразных сентенциях финалов каждой из трагедий, причем слово героев в каждом случае максимально сближено со словом автора. По своему типу это не столько дидактическое нравоучение, сколько многозначное суждение, рождающее у читателя, подобно притче в древнерусской литературе, свободное толкование текста[14].

А.К.Толстой — писатель, остро ощущавший «непрерывную цепь», связывающую современность с тем, что происходило много веков назад, потому что современность не отвечала толстовскому идеалу общества и государства. Христианским идеалом в художественном мире А.К.Толстого определяется расстановка приоритетов в его системе ценностей. В своем творчестве писатель вычленил два важнейших и резко контрастных периода русской истории. Это так называемый «московский» период, эпоха XVI—XVII веков, с особым вниманием к правлению и личности Иоанна Грозного, — период, который, по мысли Толстого, нас «отатарил», то есть насадил и закрепил в России деспотизм, поругание человеческой личности, жестокость, насилие, привнесенные «татарщиной» (IV, 322). Ему А.К.Толстой противопоставляет идеальную, как он считал, эпоху Древнего Киева и Новгорода, в которой писателя привлекали гармоничные отношения князя и его подданных; высочайший уровень развития Древней Руси, стоявшей вровень с европейскими государствами, а во многих отношениях и выше их. Такой образ Руси он воплотит на рубеже 1860—1870-х гг. в своих балладах, в том числе — на былинные темы («Илья Муромец», «Алеша Попович», «Садко» и другие). Историческая концепция А.К.Толстого и была формой осмысления и оценки современного ему государства как государства деспотического.

Острота взаимоотношений личности и власти как лейтмотив толстовских трагедий, определяющий художественно выразительный образ прошлого нашей страны (эпохи XVI—XVII вв.), со всей очевидностью сохраняет свою актуальность в современной истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Иванова Т.В. Н.М.Карамзин и А.К.Толстой (трагедия «Смерть Иоанна Грозного») // Карамзин и его время: Сб. статей / Ред. И.А.Айзикова, А.С. Янушкевич. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2006. С. 224—237.

[2] Гулыга А.В. Великий памятник культуры // Карамзин Н.М. История государства Российского: В 12 т. М.: Наука, 1989. Т. 1. С. 470.

[3] Иванова Т.В. Фольклор в творчестве А.К.Толстого. Петрозаводск, 2004.

[4] Кондратьев А.А. Граф А.К.Толстой: Материалы для истории жизни и творчества. Спб., 1912.

[5] Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1963—1964. Т. 1. С. 518. В тексте далее цитируется это издание с обозначением номера тома и страницы.

[6] Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С.327.

[7] Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 48

[8] Скрынников Р.Г. Царство террора. СПб., 1992. С. 5.

[9] Высокопреосвященный Иоанн, митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский. Торжество православия (очерки русского самосознания) // Наш современник. 1993. № 6. С. 115—116.

[10] Иванова Т.В. Фольклор в творчестве А.К.Толстого. С. 94—99.

[11] Из «Временника» Ивана Тимофеева // ПЛДР. Конец XVI — начало XVII вв. М., 1987. С. 188.

[12] Чистов К.В. Русская народная утопия (генезис и функция социально-утопических легенд). СПб., 2003. С. 153—156.

[13] Иванова Т.В. Фольклор в творчестве А.К.Толстого. С. 102.

[14] Ромодановская Е.К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 111.

О.И.Матвеева

«ПЕРЕПИСКА Н.В.СТАНКЕВИЧА» (1858): о превращении бытового документа в литературный факт

Одним из главных источников, питавших труды о Станкевиче начиная с книги П.В.Анненкова [1], была и остается его переписка, но сама она практически не становилась предметом сосредоточенного изучения.

Отдельную незаурядную личность современники и потомки воспринимают и оценивают как живое воплощение внутренних возможностей, присущих целому поколению. Полноту внутреннего отзыва на опыт и запросы современности можно найти в реально живущем человеке, подвергнув анализу его жизненный путь и свидетельства его духовной жизни. С течением времени тем же качеством наделяется вымышленный литературный герой. Литературный герой может отразить в себе неразрешимые для него, порожденные эпохой противоречия (как Печорин) или полноту человечности, связанную с воздействием своего времени, что мы видим в пушкинской Татьяне. К середине XIX века первенство в осуществлении такого подхода к человеку закрепилось за романом. Такую же задачу решает Анненков, но он 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 Добролюбов. Он, исходя из писем Станкевича, размышляет об их авторе точно так же, как размышлял о литературных героях. Статья Н.А.Добролюбова убеждает, что письма Н.В.Станкевича, ничем не дополненные, а только лишь собранные и выстроенные хронологически, могут быть восприняты, исследованы и оценены как *факт литературы.* К такой точке зрения Добролюбова подводит метод реальной критики, и переписка своим содержанием открывает возможность осуществить то, к чему стремится критик в подходе к жизни и людям. Она объединяет два смысловых пласта: 1) самовоплощение самого Станкевича и 2) опосредованный, порожденный исполнением творческого замысла Анненкова. Публикатор сделал собрание писем це-

лостным документом, а главное — придал ему статус литературного факта, что убедительно подтверждено статьей Н.А.Добролюбова.

Ю.Н.Тынянов, вводя в научный оборот термин *литературный факт,* коснулся и той метаморфозы, которую мы наблюдаем, рассматривая книгу П.В.Анненкова, и которая в 1850-е гг. не была новым явлением в литературе. Как отметил Ю.Н.Тынянов, писатели начала XIX века (П.А.Вяземский, Александр Тургенев, наконец, А.С.Пушкин) видели в частной переписке «глубоко литературный жанр» и в собственных письмах культивировали литературные нормы, отвечавшие законам этого жанра. «Не трудно проследить такие эпохи, — продолжает Тынянов, — когда письмо, сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской. Но в нужных условиях этот бытовой факт опять становится фактом литературным.

Любопытно убедиться в том, как историки и теоретики литературы, строящие твердое определение литературы, просмотрели огромного значения литературный факт, то всплывающий из быта, то опять в него ныряющий» [6; 266].

Если воспользоваться формулой Тынянова, *из быта вынырнула* и вошла в литературу и переписка Станкевича, приобретя при этом иные качества, нежели те, что приобретало письмо, став литературным фактом, в пушкинские времена. «*Переписка*» сблизилась с социально-психологическим романом: свод писем, знакомя читателя с личностным миром Станкевича, создает его *эпистолярный* портрет, осмысливаемый и публикатором, и критиком как *литературный портрет,* аналогичный литературным портретам в романе.

И осознанно, и подсознательно Станкевич отражал в переписке собственную привычку, свойственную книжным людям разных поколений, уподоблять себя в мыслях и в поведении литературным героям. Разумеется, культура письма начала века, предполагавшая (снова сошлемся на Ю.Н.Тынянова) разработку эпистолярной *поэтики,* косвенно повлияла на Н.В.Станкевича, став предпосылкой для того, чтобы его переписка *всплыла* из быта в литературу. Решающими же условиями, без которых эта предпосылка не претворилась бы в метаморфозу, стали, с одной стороны, нравственный и социальный опыт Станкевича (его самовоспитание и поведение), с другой — судьба переписки после его смерти. В отличие от Вяземского или Пушкина, Станкевич не стремился обратить свои письма в литературный факт — это совершил Анненков.

Н.В.Станкевич был заслуженно удостоен целой серии литературных портретов, мемуарных (у А.И.Герцена, И.С.Тургенева, того же П.В.Ан-

ненкова в воспоминаниях) и оснащенных вымыслом (у Тургенева, косвенно — у И.И.Панаева). Но ни у кого из литераторов, знавших Станкевича и писавших о нем, не возникло портрета столь же завершенного и настолько же подтверждающего правоту мнения Анненкова, какой возник у читателя опубликованной Анненковым «Переписки».

Нам открылась новая сторона действия закона, уловленного Ю.Н.Тыняновым: то, что было на периферии, переместилось в центр.

Обратимся к переписке Станкевича. Взятые порознь, его письма — не более чем свидетельство жизни небогатого провинциала, учившегося в Москве, снискавшего известность и авторитет в узком кругу московского студенчества 1830-х годов, печатавшего сочинения, далеко не первостепенные в литературной жизни. Незаурядность его личности сказывается едва ли не в каждом из писем, но те же письма дают знать, что духовная и интеллектуальная работа Станкевича протекает в узком кругу и несоизмерима по масштабам с деятельностью людей, известных всей России. Соединенные же в целостный свод и напечатанные и тем обнаружившие в себе качество художественного произведения, его письма читаются как исповедальное и учительное слово человека, отразившего в себе сущность нравственного развития целого поколения.

Как в XVIII в. возникли предпосылки для осуществившегося в следующем веке возвышения романа, так и способность стать литературным произведением созревала в эпистолярии эпохи сентиментализма. В «век письма», как отзывается о том столетии современное литературоведение [3; 4], частная переписка интенсивно перенимала черты книжной словесности — в параллель появлению романов в письмах. Обе тенденции — начало расцвета и сближение письма с литературным произведением — находятся в согласии с одной из тех *прогрессивных линий развития литературы*, о которых не раз писал Д.С.Лихачев, а именно: с «возрастанием личностного начала» [4; 406]. В этом сказалась склонность просвещенного человека того времени к рефлексии и исповеди. Литература нового века настойчиво отражала потребность в рефлексии, а отражение, в свою очередь, усиливало эту потребность в самой жизни. В высокой мере этому способствовали сочинения, следовавшие «Исповеди» Руссо, мощно влиявшей на современников и потомков великого Жан-Жака и на Западе, и в России. Н.М.Карамзин задается вопросами: «Отчего же Руссо нравится нам со всеми слабостями и заблуждениями? Отчего мы любим читать его и тогда, когда он мечтает или запутывается в противоречиях? — Оттого, что в самых его заблуждениях сверкают искры страстного человеколю-

бия; оттого, что самые слабости его показывают некоторое милое добродушие» [2; 62].

Слово *«исповедь»* укореняется с середины XVIII века в ряду указаний жанровой принадлежности литературных произведений. Тот же Карамзин объяснил в сочинении с примечательным заглавием «Моя исповедь», с какой широкой культурной тенденцией связана эта новая черта литературы: «Нынешний век можно назвать веком *откровенности* в физическом и нравственном смысле... Ныне люди путешествуют не для того, чтобы узнать и верно описать другие земли, но чтобы иметь случай поговорить о себе» [2; I, 534]. Формулировка «век письма» отнюдь не оспаривается пониманием эпохи как века откровенности. Можно сказать, что письмо легко становится школой откровенности человека и перед самим собой (в рефлексии), и перед другими (в исповеди). То, что утверждалось в культуре карамзинской эпохи, нашло продолжение в 1830-е гг. и позже.

В переписке участников кружка Станкевича откровенность укреплена рефлексией (черта сознания XIX века), а рефлексия как бы возводится в квадрат: она сама становится предметом рефлектирующего постижения. Письма Станкевича наполнены рассуждениями о рефлексии. В кругу его друзей, оставивших яркий след в истории русской общественной мысли, излюбленной была идея достижения нравственной гармонии в обыденной жизни, которая предполагала веру в Провидение и требование неустанной рефлексии.

Сам Станкевич в своих письмах рефлектировал довольно часто, но если этому «недугу» подвергался один из его друзей, то глава кружка выдвигал девиз: «Лучше брось все и живи», — собирался с силами и писал, как вредно заниматься «самокопанием». В письме «любезному Красову» от 16 октября 1834 г. Станкевич советует: «Не теряй безрассудно сил, данных тебе в изобилии на все доброе и прекрасное, благослови и храни полноту жизни, воспользовавшись горьким уроком» [1; 102]. Тон писем к В.И.Красову был часто шутливым, порой ироничным. Когда же пришло время убеждать Красова в его силе и возможностях преодолеть «беду», которая того постигла, Станкевич со всей серьезностью говорит: «Да будет он [урок] первым и последним для тебя — утешься тем, что урок этот был нужен: ложь, порок, бедствие всегда почти бывают указателями на пути человека к истине, добру, счастию!» [1; 102—103]. О себе он говорит в том же письме: «Я не празден; занимаюсь сколько могу и намерен до приезда в Москву успеть поболее» [5; 403].

Наиболее полное представление о рефлексии в переписке Станкевича дают его письма Неверову, что закономерно: эта часть и сохра-

нилась полнее, чем другие, и доверительность отношений с Неверовым была у Станкевича выше, чем в переписке с другими адресатами.

Два ранних письма Неверову точно показывают, как Станкевич осознавал овладевавшую им рефлексию и как объяснял ее. Первое письмо датировано 8 августа 1833 г. и снабжено уточняющей припиской: «вечер».

Иногда всемогущая фантазия благодетельным светом своим озаряет наслаждения самыя ничтожныя, и тогда они делаются истинными наслаждениями. Так болото, стрельба и путешествия по лугам бывают мне очень приятны, даже имеют некоторую поэзию <...> но чего-то недостает мне. Есть еще вещи, разцвечивающие несколько однообразную картину моей сельской жизни.

Далее Станкевич (не забудем: ему неполных двадцать лет) посвящает друга в первое свое увлечение:

Мысль, что эта женщина не способна любить, и чувство у нее есть простой интерес, чувство занимательного, если можно выразиться эстетическим термином, — эта мысль заставляла удаляться от нее; я подвергал ее тяжелым испытаниям, я видел и слезу, но слезы могут быть следствием раздраженного чем-нибудь (хотя бы и самолюбием) организма. Я в самом деле довольно хладнокровен к ней. Но были минуты, в которые я верил, искренне верил ей и любил ее. Она без дальнего образования, неглупа, простодушна, но не имеет глубоких чувств; я любил ее, и фантазия моя оставила мне чудный идеал. Теперь я люблю этот призрак, а ее потому, что она мне его напоминает. Теперь два крайние вопроса метафизических решены: Was kann ich wissen, was darf ich hoffen; остался средний: Was soll ich thun? <...> Должен ли я дать ей *понятие* об обязанностях, которому она, вероятно, не последует, прекратить мои отношения, или довести их до nec plus ultra? Но последнее могло бы еще быть простительно, если бы я чрезвычайно любил ее; но первое огорчит ее чрезвычайно. Когда бы ты, добрый гений, был со мною! (Я знаю, что лучше сделать, да вспомни «Le Remord» Евгения Сю.) Я более люблю ее, когда не вижу, и душа моя в лучшем состоянии.

...И вот я, ненавистник фантастического, люблю призрак! Но все-таки люблю что-нибудь. Всенеобходимая потребность удовлетворена, хотя несколько. Есть на чем остановиться душе, когда засыпаешь; есть чем согреть душу — и этого довольно, чтобы стать выше многих женщин, презирать кокетство и подчас роптать на судьбу, сознавая свое человеческое достоинство [1; 44—46].

Когда, Станкевич заговоривает в этом письме о своих чувствах, поступках, намерениях и ожиданиях, он неизменно погружается в углубленный самоанализ. В следующем письме (от 23 августа 1833 г.) откровения продолжаются и выводятся, говоря языком нашего времени, на новый уровень: «...Предыдущее письмо мое наполнено было рассказами о некоторых моих отношениях: я приводил чувства свои в формулу» [1; 46]. Следовательно, Станкевич видит в этом некое торжество

рефлексии. Сама же фраза о *формуле* знаменует собою такой подход к саморефлектированию, который уместно назвать возведением в степень: рефлектирующее постижение направлено на самоё рефлексию. Отсюда — усугубление рефлективности в ближайших строчках:

> Вслед за тем, я читал жалобы твои на судьбу, и мне досадно стало, что я обременяю тебя своими! Но я вижу, что это был припадок весьма знакомый мне, хотя, казалось бы, я должен был остаться чуждым ему — но горе, кажется, одно из условий бытия нашего. Когда нет беды вещественной, человек сам для себя сочиняет беду и любит на нее жаловаться. Мы все рождены для борьбы: но один борется со внешними препятствиями, восставшими на пути его к цели; другой из себя порождает великана, с которым борется всю свою жизнь, и иногда падает, иногда дружится с ним [1; 47].

Один из плодов рефлексии в литературном сочинении заметен много яснее, чем в жизни вне искусства: критически размышляя о собственных слабостях, мы склонны усматривать в них слабости общечеловеческие, точнее — распознавать в себе общечеловеческие черты, лишающие покоя и удаляющие от радостей.

Продолжим цитировать письмо: «Но довольно об этом. В воскресенье я выезжаю в Москву, и судьба как нарочно собрала вокруг меня множество удовольствий, чтоб было чем помянуть деревню. Сюда приехал еще Ржевский вчера вечером и привез в лице своем Москву. Кроме того, еще кое-что-с у нас...». В контексте письма совершился явный переход от сюжетной «вышивки» к фабульной «канве». (Заметим в скобках: было бы ошибкой полагать, что в письме существуют и соседствуют фрагменты чисто фабульные и сюжетные, отвлеченные от фабулы.) Погружение «в канву» не означает отрешенности от авторской мысли. В данном случае возвращением к «канве» демонстрируется антитеза замкнутого в повседневности бытового существования — не удручающего, а даже отрадного, но не обеспечивающего полноценности жизни — и бытия взыскующего высших смыслов и ценностей, то есть выводящего за пределы повседневности.

Заключительная фраза снова вводит читателя в коллизии сюжета, но иной линии, нежели та, что прежде последовательно развивалась в двух письмах. Словечко «кое-что-с» переносит в новое, ироническое измерение и сочинителя письма, и адресата, и стороннего читателя, не предусмотренного Станкевичем (но вводимого Анненковым). И тот, и другой, и третий (вернее — множество третьих) видят себя перенесенными в обстановку мимолетных житейских контактов, но не поглощенными ими. Подобная смена позиций возможна и в письмах, не столь насыщенных мыслью и чувством, как переписка Станкевича, но столь же

искусно выстроенных и оставляющих впечатление естественно текущей речи, без предварительного композиционного задания. «Естественность», непреднамеренность тоже роднят изданную Анненковым переписку с творением искусства.

Противопоставление мимолетного житейского и общечеловеческого в письмах Неверову [1; 46, 47] корреспондирует с размышлением «Моей метафизики»:

> Жизнь природы есть непрерывное творчество, и хотя все в ней рождающееся умирает, ничто не гибнет в ней, не уничтожается: ибо смерть есть рождение. Не знаю, почему говорят многие: в природе есть *сила творящая;* не знаю, как можно представить природу трупом, в который входит нечто чуждое и одушевляет его; не знаю, почему не сказать — природа есть Сила, Жизнь, Творчество.
>
> Все создание есть жизнь, развивающаяся по законам Разумения. Все есть жизнь, а жизнь действует разумно, следовательно, сопряжена с разумением. Все уже согласились, что человек, венец создания, есть повторение всей природы, он есть повторение разумной жизни. В человеке многое делается без его ведома, без его воли (он рождается, вырастает; он чувствует жажду, голод). В нем действует разумная жизнь всей природы, которая имеет свою волю независимо от его воли. Человек разрушается без воли своей; разумная жизнь природы принимает другую форму. Свою отдельную жизнь человек теряет: куда отлетает она? [1; 17—24]

Не вдаваясь в анализ философских идей статьи, отметим, что и эта статья включена в сюжетную линию, смыслом которой при издании свода писем как целостного текста становится не столько *обоснование определенных идей и убеждений,* сколько *запечатление истории их обретения.*

Эта линия находит продолжение и в последующих письмах к Неверову. Приведем еще две выдержки: «Но дружба всегда вправе требовать подвига; все эти эгоистические страдания извиняются и выслушиваются тогда, когда они оставляют одну только часть жизни, когда другая часть посвящена труду честному, труду с целью» [1; 128]. В письме к Неверову от 1 июня 1835 г. Станкевич продолжает развивать тему дружбы: « Я постараюсь быть достойным твоей дружбы. Тогда я, по крайней мере, достоин буду чьего-нибудь участия, если оно существует» [1; 138]. Мысль о рефлексии получает в обоих отрывках дополнительную окраску: человек погружен в рефлексию, и это — не обуза для близких и не преграда к его совершенствованию, если он не замыкается в рефлексии. Целеустремленный труд и нравственное участие — необходимые коррективы рефлексии.

В публикации Анненкова исповедальный характер писем Станкевича, с одной стороны, ограничен, с другой — усилен. Анненков из мно-

гих писем убирает свидетельства интимного характера, например, о болезни, которая рано свела Станкевича в могилу, поэтому внимание читателя сосредоточивается на том аспекте «исповеди», который открывает путь нравственных, философских исканий, захвативших не только автора писем, но и весь его кружок.

Можно отметить три стадии сквозного сюжета *«Переписки»:* автор писем и его адресаты совместно вживаются в философию Шеллинга; в рефлексию как феномен психологический и социальный; в религиозный опыт, соотносимый с запросами XIX века. Эти три области интересов представлены, начиная с самых ранних писем Станкевича, но значимость их на протяжении переписки меняется. Все более возрастает внимание к рефлексии и далее — к вере.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анненков П.В. Николай Владимирович Станкевич: Переписка его и биография. М.: Изд. М.Каткова, 1857. 632 с.
2. Карамзин Н.М. Сочинения: В 2 т. Л.: Худож. лит., 1984.
3. Лазарчук Р.М. Дружеское письмо XVIII в.: Дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1972. 296 с.
4. Лихачев Д.С. Избр. работы: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. 520 с.
5. Переписка Н.В.Станкевича 1830—1840 / Ред., изд. А.Станкевича. М., 1914. 786 с.
6. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избр. труды. М.: Аграф, 2002. 496 с.

Е.К.Созина

АЗИЯ И АЗИАТЫ В «РУССКОМ МИРЕ» А.Н.ОСТРОВСКОГО*

Тезис о том, что «русский мир» — основной объект и субъект творческого сознания Островского, кажется, не подлежит сомнению. Русский мир — понятие скорее ценностное, идеологическое, нежели географическое, но при переводе его в режим географии становится очевидна его евроазийская предметность и в очень большой степени условность, символичность. Ф.Горенштейн говорил: «Культура России связана с Европой, а цивилизация — с Азией»[1].

Мы не собираемся решать эту проблему в ее целом, совершенно необъятном масштабе — наш разговор пойдет об азиатской составляющей в мире А.Н.Островского, которого называли не только «Колумбом Замоскворечья», но и Отцом русской драматургии, и называли вполне справедливо. Между тем, сам Островский никогда не бывал в Азии как таковой, все его путешествия не доходили до Урала. Но, еще раз педалируя виртуальность и воображаемость географии для нашего, а уж тем более писательского сознания, попытаемся определить сверхфизическую реальность азиатской России в пьесах драматурга, а вначале обозначим тот историко-культурный контекст, в который вписывается данная тема у Островского.

На протяжении XVIII—XIX вв. — времени наиболее активного формирования России как государства колониально-имперского типа — литература и ее творческий субъект, интеллигенция, находились в различных отношениях с государственной идеологией, но всегда играли немалую роль в процессе складывания ее программных политических стратегий. В век классицизма экспансия России за свои «исторические» пределы всячески поощрялась и порой даже направлялась литературой (известна активная роль М.В.Ломоносова в стратегических планах России в Сибири, в освоении и присвоении Русской Америки).

* Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта УрО — СО РАН «Эволюция жанров русской литературы XVII—XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири».

В первой трети XIX в. литература локализует и оконкречивает свои пространственные притязания: от абстрактно-гиперболического охвата всех сторон света в жанре оды или нравственно-воспитательного трактата она движется к попытке своего рода литературного «картографирования» страны.

Азия для той поры выступала как относительно нейтральное обозначение части света, охватывающей довольно большой регион России, изученный крайне слабо и большею частью «немирнóй», поскольку к Азии относились и Кавказ, и Средняя Азия — «киргиз-кайсацкие» степи. Ср. у А.Пушкина — «Отрывок из письма к Д.», выполненный в жанре путешествия: «*Из Азии* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — *Е.С.*) мы переехали в Европу на корабле» (примечание Пушкина гласит: «Из Тамани в Керчь»)[2]; «Путешествие в Арзрум»: «Переход от Европы *к Азии* делается час от часу чувствительнее: леса исчезают, холмы сглаживаются, трава густеет...»[3]; поэма «Кавказский пленник»: «Так муза, легкий друг мечты, / *К пределам Азии* летала / И для венка себе срывала / Кавказа дикие цветы»[4].

Весь XIX век, продолжая политику века XVIII, Россия находилась в состоянии непрерывной колонизации равно пространств и народов Кавказа и Азии, но это была, так сказать, Азия «внешняя», или «внешний» Восток (для той поры их принципиального различения еще не произошло, хотя *Восток* уже тогда имел более романтизированный и освященный европейской литературной традицией облик). А кроме них была и своя, «внутренняя», Азия, и «свой» Восток (о наличии последнего и, отсюда, о дуализме Востока в России пишет А.Эткинд[5]): к ним следует отнести «инородческие» слои населения, еще не подвергшиеся ассимиляции с русскими, сохранившие по отношению к господствующей в стране нации состояние «другости», «инакости». Конечно, в первую очередь это огромная группа «*татар*», а так называли не только всех мусульман поголовно, но и, зачастую, представителей кавказских народов. «Черкесы», «чеченцы», «татары» — у Пушкина, Лермонтова и современных им писателей романтизма — этнонимы, вступающие в отношения содержательной синонимии; это положение сохраняется и позже: в «Очарованном страннике» Н.С.Лескова (1873) татарами именуются все степные народа, скопом относимые к «азиатской нации»[6]. Иронизируя над стандартным представлением жителей иных земель о русских (а также, по-видимому, над самим принципом «наши, списанные с натуры...», введенным в Россию в конце 1830-х гг. и в 1841-м калькированным А.Башуцким), И.Кокорев в очерке 1849 г. «Извозчики-лихачи и ваньки» пишет: «...чужеземные наблюдатели, удостаивающие приехать взглянуть на

Россию... объявили всей Европе, что последние — люди ужасного вида, носят огромные бороды и снежные очки для предохранения от мороза; происходят по прямой линии от татар...»[7]. Значимость татарской темы для России и позиционирование русских на Западе (а нередко и в самой России) как прямых наследников татар, конечно же, были связаны с историей страны — с долгими веками так называемого «монголо-татарского ига», благодаря которому, как считали евразийцы начала XX в., и возникло «московское царство»[8].

Понятие «азиатец», «азиат», судя по всему, входит в литературу ближе к концу 1830-х гг., когда на фоне эскалации кавказской темы пробуждается живой интерес к жизни, быту и нравам чужих народов. У Н.В.Гоголя в «Петербургских записках 1836 года» при обращении к теме Петербургского балета и, шире, танца находим: «Посмотрите, народные танцы являются в разных уголках мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как *азиатец*»[9]. Обратим внимание: «азиатец» — обобщенное имя всех азиатских народов (реально их было огромное количество), не конкретизируемое и внутренне не дифференцируемое — в отличие, например, от жителей Европы (там и испанцы, и немцы, и швейцарцы, и французы...). Гоголь раскрывает здесь тип монархического, имперского сознания и дискурса, и не случайно в том же очерке он находит для Петербурга крайне нечастое сравнение: «Трудно схватить общее выражение Петербурга. Есть что-то похожее на *европейско-американскую колонию*; так же мало коренной национальности и так же много иностранного смешения, еще не слившегося в плотную массу»[10].

Именно романтизм, установки которого в середине 1830-х гг. вполне разделял Гоголь, не только аккумулировал интерес к чуженациональным регионам страны и мира, но и сформировал характерный аспект этого интереса, соответствующую дискурсную формацию, свойственную всей эпохе Модерна. Это освоение иного и чужого с позиции не только своей заинтересованности, но и своей силы — «знание-власть» европейцев и американцев, как сказал Э.Саид, используя формулу Фуко, формировали образ Востока[11], отсюда его колониальный «окрас» в литературе, неизбежная внутренняя сегрегация объекта, вызываемая неосознаваемой «редукцией» самого зрения, ощущение своего превосходства, которое в структуре романтической поэмы и диктовало особый статус «пленника», «беглеца», «странника» и т. д., для коего все иные («варвары», «азиаты», «аборигены», «туземцы» и т. д.) — лишь подножие и повод для демонстрации беспредельных глубин своей личности.

В большинстве произведений носителем этнонима «азиат» или «азиатец» чаще всего выступал не автор-повествователь, а его разнообразные рассказчики. В «Герое нашего времени» М.Ю.Лермонтова, рассказывая историю Бэлы и Печорина, Максим Максимыч неоднократно называет кавказцев «азиатами», всякий раз вкладывая в это обозначение скорее отрицательную экспрессию, подчеркивая их отличие от русских («Ужасные бестии эти азиаты!»[12]; «У азиатов, знаете, обычай всех встречных и поперечных приглашать на свадьбу»[13]). В очерке «Кавказец», написанном Лермонтовым для альманаха «Наши, списанные с натуры русскими» (1841), ставшем первым альманахом натуральной школы, «азиат» и «азиатский» в своей настойчивой повторяемости маркируют сказовое начало произведения: повествователь сориентирован на передачу точки зрения и речевой манеры своего героя — «кавказца», сиречь «азиата», но, кроме того, этот же этноним имеет здесь обобщающее, сигнификативное значение, указывая на процесс и продукт ассимиляции русского с нерусским — кавказским, татарским, словом, со всем азиатским: «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское; наклонность к обычаям восточным берет над ним перевес...»[14].

Произведение Лермонтова недаром не было допущено к публикации цензурой — оно несло слишком сильный заряд иронии, в том числе в адрес колониальных амбиций России. И оно же открывает иной период литературы. В произведениях натуральной школы 1840-х гг. на первый план выходит открытие и освоение новых предметностей разного рода: социальных, сословных, профессиональных, пространственных, бытовых; об этом говорилось и писалось немало. В аспекте изображения в литературе Азии и «азиатского» можно выделить здесь две стороны проблемы. Во-первых, это внедрение соответствующей темы и персонажей в собственно литературу — на правах с «извозчиками», «дворниками», «шарманщиками» и проч. в очерках натуральной школы появляется «уральский казак» (одноименный очерк В.И.Даля, 1841); должен был появиться, но не появился лермонтовский «кавказец», несколько раз фигурирует «ярославец» (очерки В.Толбина, 1847 и И.Кокорева, 1849) и не счесть сколько раз изучаются и с разных сторон осматриваются москвичи и петербуржцы.

Другой стороной проблемы была, так сказать, «теория» вопроса — осмысление путей развития страны, ее прошлого, настоящего и будущего в идеологических схватках западников и славянофилов 1840—1850-х гг., где вполне естественно ставилась и проблема «азиатства» или «европейскости» России. Все эти споры могут быть осмыслены

как осознанная рефлексия интеллигенции на геополитическую концепцию правительства: быть России страной закрытого или открытого типа, утверждать ли свою мультиэтничность и мультикультурность или осуществлять гегемонию «русскости». К практически ощутимому результату они не привели, однако простимулировали общественные процессы и подготовили интеллигенцию к тому, чтобы осуществить своего рода духовно-практическую поддержку правительства — начать изучение народов и местностей страны, параллельно черпая отсюда материал для творчества и занимаясь просветительской работой равно среди «инородцев» и среди образованного населения России.

С 1850-х гг. начинается массированное освоение интеллигенцией внутренних пространств страны. 1850-е гг. — это всплеск в литературе, да и в культуре в целом, органики народного духа, педалирование начал национального бытия. В 1856 г. по инициативе великого князя Константина Николаевича Морское министерство отправляет целый ряд русских литераторов на исследование и описание различных регионов страны. А.Островский с А.Потехиным делят Волгу: Островскому достается верхняя Волга, включая Нижний Новгород, Потехину — средняя и нижняя до Астрахани. Астраханскую губернию с каспийским побережьем получает А.Писемский, С.Максимов едет на Север, в Печорский край. Впоследствии каждый из них создает разнообразные по художественности очерки, путевые записки или заметки, даже книги. Эта «литературно-этнографическая экспедиция», где перед писателями была поставлена задача исследования в том числе и инородческого населения страны, была не единственной. В тот же контекст попадает, скажем, деятельность П.И.Мельникова-Печерского на посту начальника статистической экспедиции в Нижегородской губернии (с 1852 г.), благодаря которой он создал свои «Очерки мордвы» (1867). А после плановых поездок по России в 1858—59 гг. ряд писателей и поэтов были отправлены в плавание по странам Европы и Америки (А.Майков, И.Льховский, Д.Григорович).

Итогом волжского путешествия Островского явились его дневники и путевые заметки, которые, однако, не производят особо выигрышного впечатления рядом с путевыми очерками А.Писемского или С.Максимова. Очевидно, главный результат бы скрыт и проявился не сразу — это было вхождение в творческий мир драматурга огромного российского мира, естественно включающего в себя Азию. Но дело даже не в «большой» географии драматургии Островского — в любом случае она ограничена пространством центральной России и не выходит за пределы по крайней мере Казани (да и этот город лишь упоминается, хотя

и весьма часто): формально это не Азия. Носителями азиатского топоса оказываются именно российские узусы — Островский чрезвычайно расширяет внутреннее пространство «своей» России, равно московской и волжской, открывая внутри нее «свой» Восток и «свою» Азию. А благодаря этому, в свою очередь, «свое» и «русское» начинает выглядеть как «чуже-странное», нелепое и диковинное. В целом же, по своей метагеографии целостный мир Островского действительно эквивалентен даже не гоголевской «всей России», а всей Российской империи, и в этом его уникальность.

В 1840-е гг. Островский вошел в литературу как пионер-первооткрыватель неведомой прежде страны — Замоскворечья, ранние «Записки Замоскворецкого жителя» (1847) он стилизовал под иронический травелог, а очерки о жителях этого края в духе давней литературной традиции маскировал под якобы найденную там рукопись. Но уже здесь, посреди типично русского района «матушки» и «барыни» Москвы, автор-рассказчик отмечает наличие инонационального локуса, означивающего одновременно и генезис веры жителей страны, и ее многонациональный состав, точнее, ее тюркскую составляющую, из исторической «ино» ставшей поистине неотделимой частью русского этноса: «Там есть место, называемое Болванка. — А почему она Болванка? — Потому, что там стоял татарский бог; по-нашему сказать, идол, а по-татарски, болван» (13, 15)[15].

Понятно, что своим происхождением он обязан Азии — это и есть первый у Островского маркер темы «азиатчины». И возникает он в центре «Москвы Островского» далеко не случайно.

Начиная с Замоскворечья и продолжая поздними «московскими» пьесами, писатель представляет московский топос как вполне самодостаточный. Москва вмещает в себя все и всех, являясь уменьшенной копией страны, и она неизменно и неизбежно «припахивает» Азией — как татарский болван, стоящий посреди Замоскворечья. Немудрено: Москву традиционно воспринимали как азиатскую столицу — об «азиатском устройстве» возглавляемого ею государства в очерке «Петербург и Москва» (1845) писал Белинский[16]. «Царь московский какой-то византийский хан», — замечал А.Герцен[17]. В очерке «Москва и Петербург» (1842), еще ранее Белинского, он писал: «Летаргический сон Москвы придает москвичам их пекино-хухунорский характер стоячести, который навел бы уныние на самого отца Иоакинфа»[18]. Специфический характер московского купечества и мещанства — смесь патриархально-православного, сиречь зачастую все того же азиатского, и «басурманского немецкого» — поражал даже просвещенных русских. Эту смесь,

дичайший коктейль разноприродных начал, выдаваемый за «русачество», Островский и сделал предметом своего изображения.

Но почему именно купечество так поражало современников и именно оно определило сферу интересов Островского? Вот наблюдение исследователя:

> Разумеется, я не стану утверждать, что театр Островского совершенно равен истории российского купечества. Но если этой историей заняться всерьез, если изучить это во многом загадочное сословие под углом его действительной, а не вымышленной той или иной догмой судьбы, то перед исследователем предстанет явление, столетиями драматически сопрягавшее суровую патриархальную неподвижность и чрезвычайно «товарно-денежную» изворотливость, консерватизм и почти авантюрную динамику, «домострой» и своеволие, «оседлость» и «кочевье», из металла отлитое «купеческое слово» и слово, легче воздуха, им сотрясаемого. Пять актов-столетий драма этого класса необходимо ожидала той минуты, чтобы эстетически преломиться — в пьесу Островского, по самой своей структуре воспроизводящей упомянутую сословную судьбу[19].

Застой, косность, невежество — традиционные маркеры «азиатчины» (вспомним «настоящий восточный халат» Обломова!) — в купечестве соединились с динамичностью и авантюризмом, также идущими изнутри нации, составляющими неотъемлемый атрибут «русскости». «Оседлость» и «кочевье» — говорит Скуратовский; по его логике, и то и другое — от скифских, тюркских и прочих степных, восточных корней, ибо «оседлость» мирится с консерватизмом и легко оборачивается застоем. Но логика может быть и иной: «византийский хан» Герцена, у него же «татарский кнут и нагайка», которыми Петр Первый «загонял оторванный от народа слой к западному образованию»[20]: «татарщина», «ханство» — это деспотизм и рабство (по этим признакам западники и европейцы что в 1840-е гг., что много позднее относили Российское государство к азиатскому типу государственно-политических образований). А следовательно, «кочевье» — не та динамика, которая способна породить нечто продуктивное и стать началом цивилизации. «Только в пустыне, среди кочевников, понимаешь, какое счастье быть европейцем», — в «Путешествии из Оренбурга в Бухару» 1826 г. писал *русский* путешественник Е.Мейендорф[21].

На «степное» начало «кочевья», соединенное с грубостью и деспотизмом и характеризующее именно купеческое сословие, в пьесах Островского рассыпан целый ряд красноречивых намеков. В «Праздничном сне до обеда» «необразованный» и любящий «командовать» дяденька Капочки приезжает «из степи». Правда, Капочка поправляет Устиньку: «Не из степи, а из Коломны», но та справедливо замечает: «Все

равно, одно образование, один вкус» (2, 126). Несчастливцев характеризует купца Восьмибратова («Лес»): «Он, то есть тятенька, человек русский, господа, благочестивый, но по душе совершеннейший коканец и киргиз-кайсак» (6, 90). Степное начало органично для мира Островского и для его купеческого состава, потому что Россия — наполовину страна степей («Лес и степь» — назывался очерк И.Тургенева, завершающий книгу «Записки охотника»: лес и степь позиционировались там как типы национальных ландшафтов). По течению нижней Волги, ближе к Астрахани, степь заполняет все пространство, а отсюда до Оренбуржья и Казахстана с его «ордой», большими и малыми «жузами» — рукой подать (особенно по российским расстояниям). Совершенно неожиданные отголоски этой азиатской чисто географической близости возникают в пьесах Островского. В «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1877) Барабошев «заговаривает зубы» маменьке: «Открыли натуральный сахарный песок, так мы купили партию», — и открыли его не где-нибудь, а «в Бухаре-с. Там такие реки, что в них никогда воды не бывает-с» (8, 44). В «Волках и овцах» (1875) Мурзавецкая усовещает Купавину: «Не клевещи, матушка, на женщин! Всякие бывают, есть и такие, что не только своим хозяйством, а хоть губернией править сумеют, хоть в Хиву воевать посылай»[22] (7, 260). «Внешняя» и «внутренняя» Азия оказываются не так уж далеко друг от друга, подчас пересекаются, и кроме Москвы самым ярким и демонстрационным местом их скрещенья выступает Поволжье.

Пестрота и многоликость национального состава жителей приволжских краев были отмечены Островским еще в его путешествиях по Волге 1845 г.: «Разнообразие. Опрятные немцы. Русские. Татары. Персияне. Типы: татарин, слепой, семинарист, персияне» (на ярмарке в Нижнем; 13, 176). Согласно Д.В.Пасеку («Очерки России» 1840 г.), в «углу между Волгою и Уральскими горами» сложилось «азиатство» особого рода — «собственно азиатство». Данный «азиатский круг... отделен от Азии населением вовсе не азиатского характера», т. е. чуждым местному азиатству. Азиатство главным образом окружает Казань[23]. Именно в этом, азиатском, «углу» центральной России Островский и помещает топос с вымышленным, казалось бы, именем, — *город Бряхимов*. В нем происходит действие пьес «Бесприданница» и «Красавец-мужчина». Судя по описанию Волги в «Бесприданнице», это среднее течение реки, и не случайно город носит такое название, имеющее исторический прототип. Реальный исторический антропоним — Бряхимов — средневековый город XI—XII вв., город Волжской Булгарии. В 1164 году он был сожжен войсками Андрея Боголюбского, после чего неподалеку воз-

никла Казань, которая и приняла на себя функции столицы края. Раскопками Бряхимова занималось Казанское археологическое общество, почетным членом которого был брат драматурга С.Н.Островский. Город размещался на Каме, однако есть версии, что его исконное место — на Оке, повыше ее слияния с Волгой. В пьесах Островского Бряхимов находится на Волге, он словно бы вбирает в себя массу волжских городов и прежде всего Казань — центр своей, «внутренней» Азии, поскольку имя города носит сугубо тюркский, азиатский характер.

Островский чрезвычайно точно и адекватно воссоздает обыденную географию и этнографию русских, причем не только купечества, но и иных слоев населения России, вошедшего в его пьесы. Из всех *чужих* наиболее близкими и своими оказываются для героев Островского, как и для массового сознания россиян того времени, *татары* («своя» Азия и «свой» Восток). К татарам привыкли, они действительно «свои», но они — как притча во языцех, всегда пригодятся, когда нужно побольнее уколоть, укорить, выругать. Этот бытовой шовинизм героев Островского подчас не замечаем, он вездесущ, как воздух. В «Грозе» Дикой ругает Кулигина за непризнание божественной природы грозы: «Что ты, татарин, что ли? Татарин ты? А? Говори! Татарин?» (2, 253). В последней пьесе «бальзаминовской трилогии» на «завирание» Миши — на обеих невестах разом жениться — маменька в испуге восклицает: «Что ты, татарин, что ли? Очувствуйся хоть малость!» (2, 377).

Но словно «в отместку» своим героям, гордящимся русской кровью и православной верой, автор наделяет большую часть персонажей-аристократов в пьесах азиатскими фамилиями: Гурмыжская, Мурзавецкая, Уланбекова, Мамаев, Кучумов, Сарытова, Ашметьев. Есть и Чебоксаровы — от названия столицы чувашей. Будто в насмешку над аристократической антономазией пса горе-охотника Мурзавецкого зовут Тамерланом — по имени древнего властителя азиатских народов. По этому поводу приведу комментарий А.С.Суворина: в дневнике за 1907 г. он записывал: «...Рабы одинакового происхождения с господами, а иногда и высшего. Крестьяне славянского происхождения, а господа — татарского, черемисского, мордовского, не говоря о немцах»[24]. «Кстати» здесь звучит и отзыв Д.Н.Мамина-Сибиряка о личной встрече с «поздним» Островским. 19 апреля 1886 г. на юбилейном заседании Общества любителей российской словесности Мамин впервые увидел Островского: «Это — высокий, толстый, седой старик с совершенно татарским лицом»[25]. О помещице Уланбековой в пьесе «Воспитанница» сказано: «...высокого роста, худая, с большим носом, черными, густыми бровями, тип лица восточный, небольшие усы» (2, 170). Здесь вырисовы-

вается не столько татарский (тюркский, азиатский), сколько именно и сугубо восточный — близкий к персидскому или турецкому тип[26]. Согласно позднейшим размышлениям И.Бунина, среди русских этот степной, примыкающий к восточно-персидскому, а не к славянскому типаж является весьма распространенным.

Другие «инородцы» — также «свои», хотя и «другие» («свои-другие») — определяют бытовую речь, а значит, и повседневную жизнь героев Островского в несколько меньшей степени, чем татары. В пьесе «Лес» Петр возмущается: «Да что ж меня не любить-то? Я не мордва некрещеная» (6, 27). И те и другие занимают полюс «чужих» и «других» по религиозно-конфессиональному признаку («нехристи»), хотя, например, П.И.Мельников-Печерский полагал, что «мордовская вера имела... большое сходство с языческою верою русских славян, если не была одна и та же»[27]. Рассказывая о древних верованиях мордвы, он отмечал: «Кто от кого заимствовал эти верования, славяне ли от финнов, или финны от славян, — решить трудно, но, кажется, вернее предположить, что верования эти были общи обоим соседним племенам, славянскому и финскому, или чудскому, равно как и некоторые религиозные обряды...»[28]. Финно-угры, перемешавшись со славянами, и образовали тот неповторимый субстрат, который определил тип «русского» на большей части среднерусской равнины. Исторически они шли с востока — из Азии, хотя по отношению к России XIX в., да и современной также, их родина — на северо-западе, т. е. в Европе.

Если для «азиатцев» родного татарского и восточного (ирано-турецкого) происхождения архетипическим ландшафтом выступает *степь*, то для финно-угров — *лес*. Вот еще один наиважнейший компонент в неповторимой закваске русско-купеческой породы в драматургии Островского. В пьесе «Лес» Карп свидетельствует: «Какая наша жизнь, сударь! Живем в лесу, молимся пенью, да и то с ленью» (6, 42). Отмечая непохожую на поведение остальных манеру вести себя Счастливцева, который вдобавок назвался Сганарелем, Карп размышляет: «Откуда его вывезли, из каких таких земель? Должно быть, издалёка. Вот так камардин. Да и то сказать — образование; а здесь что? Одно слово: лес» (6, 43). «Киргиз-кайсацкое» начало, усмотренное Несчастливцевым в натуре купца Восьмибратова, пересекается с «лесным», присущим всем обитателям усадьбы «Пеньки», и то и другое метафорически означает невежество и дикость — «степняк» и «лесной» человек здесь равны. Сугубо славянским топонимом, близким в то же время финно-угорским корням, оказывается *город Калинов*, где происходит действие «Грозы», «Горячего сердца», который упоминается и в пьесе «Лес».

Пожалуй, наиболее яркой пьесой Островского об исторических корнях «русскости», осмысляемых в русле мифологии, даже мифопоэтики, является пьеса-сказка «Снегурочка» с ее страной берендеев, которых по логике пьесы можно было бы представить как предков славян. Известно, однако, что берендеи — обиженные печенегами, а позже половцами мелкие кочевые роды *тюркского* происхождения, не выдерживавшие столкновений в Диком поле и становившиеся данниками русских князей[29]. По некоторым источникам берендеев считают печенегами или хазарами, иногда — древними болгарами, но в любом случае это племя, или народ, имеющее славянское имя, но соотносимое с торками (тюрками). В истории Древней Руси они выступали на службе у киевских и владимирских князей. Решать, почему Островский идеализирует и поэтизирует мир древних берендеев, не входит в задачи нашей статьи, но вот что любопытно: славянским (как принято считать) богам в его пьесе поклоняются, если идти от исторических реалий, азиаты, тюрки-язычники. В символической географии «Снегурочки» они живут на севере и хотя молятся Солнцу, Яриле, но миром их заправляет Мороз. В своем монологе перед Весной он выступает настоящим державным правителем, пожирающим пространства, имперский размах Мороза обнажается в следующем монологе:

Уйду, уйду, на утренней заре,
По ветерку, умчусь к сибирским тундрам.
    Я соболий треух на уши,
    Я оленью доху на плечи,
    Побрякушками пояс увешаю;
    По чумам, по юртам кочевников,
    По зимовщикам зверовщиков
    Захожу, заброжу, зашаманствую,
    Будут мне в пояс кланяться.
Владычество мое в Сибири вечно,
Конца ему не будет (7, 13).

Мифология пьесы (точнее, ее мифологическая онтология) довольно прозрачна, но отметим, что писатель воплощает ее, игнорируя возникающие анахронизмы, вполне современным геопоэтическим и геополитическим языком. Если Мороз собирается отбыть в Сибирь, то огненный бог Ярило живет на горячем юге — и тоже в Азии:

Такую речь сболтнула птица-Баба, —
Что, плавая в заливе Ленкоранском,
В гилянских ли озерах, уж не помню,
У пьяного оборвыша факира
И солнышка горячий разговор
Услышала о том, что будто Солнце
Сбирается губить Снегурку... (7, 16).

От Ленкоранского залива до Сибири, точнее, включая Сибирь — вот пространство Российской империи, на котором владычествуют сменяющие друг друга и естественно находящиеся в отношении взаимного антагонизма древние боги природы.

Торговый гость Мизгирь, несмотря на то, что его «жгучее», взрывное имя имеет вполне русское происхождение (мизгирь — паук[30]), в пьесе выступает пришельцем с востока, скорее всего из Азии, которую он поминает в своих монологах: «По свету я гулял торговым гостем, / На пестрые базары мусульман / Заглядывал...» (7, 54). Возможно, поэтому и его отношение к женщине всевластно-хозяйское, деспотическое, что так не свойственно кротким берендеям.

«Снегурочка» была написана в 1873 г., а несколько раньше, в 1867—68 гг. драматург замышлял создание «волшебной сказки» «Иван-царевич» и даже написал довольно большую часть ее. Здесь мы наблюдаем гораздо более откровенную апелляцию к тюркскому, татарскому, восточному и вообще азиатскому началу русской жизни. «Чужое» как «своеродное-внутреннее» и как собственно «чужое-внешнее» здесь теснейшим образом переплетены, сочетание их доведено до фантастического гротеска. Среди действующих лиц присутствуют, кроме четырех Иванов и Кащея с царевной Милоликой, царь Калин-Гирей, министр Калга, он же визирь Бабадур, евнух Юсуф, царь Додон, царевна индийская. В географии сказки — Бахчисарайский дворец и Индия («Индийский храм» и «Тропический лес»). Кащеев дом находится на Кавказских горах, дворец Калин-Гирея — понятное дело, в Крыму. Сказка не была завершена — Островский писал Бурдину, что он «опоздал» с ее написанием (13, 372), само же создание ее, с одной стороны, объясняется проникновением в репертуар русского театра драматургии западной оперетты, а с другой, новым всплеском интереса русского общества в конце 1860-х и в 1870-е гг. к азиатско-восточной проблематике. Последнее, очевидно, было связано с оживлением внешнеполитической активности России на юго-восточных рубежах, подготовкой, а затем и осуществлением русско-турецкой войны 1877—1878 гг.

Негативный полюс аксиологически напряженной мифографии героев Островского однозначно маркирован Азией или Востоком (он именуется «Белой Арапией»[31]) и связан с темой «туретчины» или «персиянства». В силу постоянных русско-турецких войн, сопровождающих историю России XIX века, турки — «чужие-другие», становящиеся почти «своими»: безусловные враги, нехристи, но уже настолько привычные, что входят в обиход повседневного дискурса персонажей Островского почти как «немцы» (которые, согласно исследованию С.В.Оболенской,

с конца XVIII в. органично вписывались в картину русского города и в тезаурус как народной культуры, так и русской литературы[32]). Вот характерное отличие мира Островского: если для большинства русских писателей его времени, включая первую треть XIX в., образ доступного «чужого» — это образ именно немца (ближе к середине XIX столетия его начинает теснить «поляк», а иногда и «жид»), то для героев Островского это скорее образ «азиатца» в разных его версиях: как «татарин», как «киргиз-кайсак», как «турок». Немцы присутствуют лишь в самых первых пьесах драматурга, скорее как дань традиции[33]. Формирование русской национальной идентичности в пьесах Островского чаще всего происходило по принципу отталкивания от неевропейского, т. е. — опять-таки — от азиатского.

С трудом происходит идентификация и признание за «своего» вполне, казалось бы, русского человека, купца Василькова из пьесы «Бешеные деньги». В среде соотечественников он маргинал, причем это целенаправленная установка автора. Герой представлен жителем «городов среднего течения Волги» (5, 260). Но для москвичей провинциальность и волжскость Василькова — нонсенс, он выступает для них в роли неведомого и непонятного существа, которое разгадывают и над которым смеются. Вот ряд этно-региональных идентичностей, через которые он проходит в восприятии москвичей: *сибиряк* («Выпили по бутылке, и хоть бы краска в лице прибавилась, хоть бы голос поднялся. Г л у м о в . Ну, так сибиряк, наверно сибиряк» [5, 265]), агент «какого-нибудь торгового *дома лондонского*», «очень долго был в плену у *ташкентцев*» (5, 270), «в тайге живет с *бурятами*», «между *тунгусами* был бы красавец» (5, 270), наконец, родом из *Тетюшей* (город на Волге). Как мы помним, между Уралом и Волгой помещается свой «азиатский угол», и, несмотря на русскость, даже славянскость фамилии Василькова, он для москвичей — все равно что иностранец.

Благодаря Василькову чрезвычайно расширяется географическое пространство пьесы. Этот купец ездит по всему миру и спокойно упоминает европейские столицы наряду с уездными русскими городами. Ставя в один ряд Константинополь и Тетюши, Телятев пародирует Василькова, но у последнего здесь нет повода для смеха, ибо, как всякий буржуа периода первоначального накопления, он — «пожиратель» пространства, и география для него — путь к обогащению. Для прочих жителей Москвы, а равно и других, провинциальных, топосов, пространство ценностно неоднородно и потому практически непреодолимо: никто никуда не ездит, все питаются слухами о чужих землях. Васильков — носитель картографического сознания Нового времени (тогда как все

прочие в массе своей «застряли» в Средневековье), он склонен к объединению мира в одну империю капитала, и проблемы границ для него не существует. В отличие от своих патриархальных собратьев Васильков способен к демократическим формам общения (камердинер Василий — его друг и советчик, недаром он носит однокоренное с фамилией хозяина имя). С известной степенью уверенности можно утверждать, что эта тенденция в представлении автора — характеристика нового типа купечества вообще, своего рода профессиональное требование к купцам, связанное со свободой и широтой их пространственных перемещений, т. е. имеющее еще и геополитическую мотивировку.

В пьесе «Последняя жертва» выведен чрезвычайно колоритный образ купца, точнее, предпринимателя-«азиатца» Салая Салтаныча — антитеза абсолютно русского, но для москвичей вполне азиатского «иностранца» Василькова. По характеристике Дульчина, «...кто он такой, кто ж его знает. Обалдуй-Оглы Тараканов... турецкий жид, армянский грек, туркмен, бухарец... восточный человек... Разве в них жалость есть, он зарежет равнодушно» (8, 82). Дульчин, как московский человек, для которого вне Москвы все топосы однородны и однозначно плохи, собирает в одну кучу известные ему восточные этнонимы. Автор не уточняет происхождения Салая Салтаныча, однако в афише сказано, что у него приличная наружность и «физиономия азиатская» (8, 103). Этому отвечают речевая и поведенческая характеристики персонажа. Речь «азиатца» афористична и в основном правильна, на восточное (нерусское) его происхождение указывают лишь синтаксические инверсии. Эмблематично имя этого московско-азиатского купца. Салтан в сознании русского читателя (да и зрителя) — имя, неизбежно связанное со сказкой Пушкина «О царе Салтане», где в свою очередь «царь Салтан» — это двойное, русско-азиатское «царь» (ибо «салтан» — искаженное «султан»). Следовательно, уже исходя из ономастики персонажа, он претендует на нечто большее, чем быть простым купцом-торговцем.

Салай Салтаныч умен, знает все о делах и состоянии других людей и порой выступает в роли своеобразного эксперта («Надо у Салая Салтаныча спросить, какое у него состояние-то» [8, 110]). Как и положено купцу, он лишен чувства жалости к должникам, но, наблюдая бесшабашное поведение Дульчина, он дает ему верные советы, которым тот, конечно, не следует — и проигрывается в пух. Он не уважает Дульчина, однако, снисходя к его молодости, занимает по отношению к нему достаточно странную позицию учителя. Он пользуется уважением у посетителей клуба, владельцем которого является: Лавр Мироныч приглашает его отужинать, и Салай Салтаныч спокойно соглашается; он на

равных беседует с Флором Федулычем, который, однако, держит в разговоре с ним четкую дистанцию, не забывая о «национальной гордости великоросса» («Да за тебя и не отдадим, очень нам нужно азиатцев-то разводить» [8, 119]), и опять Салай Салтаныч спокойно принимает этот стиль общения. Он и внутри и вне всех социальных кругов, буквально «свой среди чужих» и «чужой среди своих», хотя «своими» для него выступают не соотечественники или единоверцы, а люди с деньгами. Но без него Москва уже не представима, и в драме Юлии его роль далеко не последняя. Так Островский использует и модернизирует «мифографию» своих персонажей: салтан из эсхатологических рассказов Феклуши («Гроза») превращается во вполне современного буржуа восточно-азиатского типа, успешно конкурирующего с русскими дельцами.

Таким образом, азиатская составляющая в мире Островского, не ограничиваясь купцами и их географическими представлениями, проникает все уровни художественного мира, включая и геотопографию внутреннего пространства пьес, и «топохронию» авторского сознания и мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Горенштейн Ф. Псалом // Империя пространства: Хрестоматия по геополитике и геокультуре России / Сост. Д.Н.Замятин. М., 2003. С. 311.

[2] Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Терра, 1997. Т. 7. С. 240.

[3] Там же. Т. 5. С. 350.

[4] Там же. Т. 3. С. 101.

[5] См.: Эткинд А. Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. № 59 (2003). С. 112—113.

[6] Лесков Н.С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 5. С. 318.

[7] Русский очерк. 40—50-е годы XIX века / Под ред. В.И.Кулешова. М., 1986. С. 479.

[8] См. работы Н.Трубецкого, П.Савицкого и др.

[9] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 7. С. 487.

[10] Там же. С. 483.

[11] См. русский перевод: Саид Э. Ориентализм: Западные концепции Востока. СПб., 2006.

[12] Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 279.

[13] Там же. С. 286.

[14] Там же. С. 475.

[15] Здесь и далее произведения Островского цит. по: Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949—1953. Первая цифра указывает номер тома, вторая — страницы.

[16] Белинский В. Петербург и Москва // Физиология Петербурга. М., 1984. С. 42.

[17] Герцен А. Россия и Польша. Письмо четвертое. 1860 // Империя пространства: Хрестоматия по геополитике и геокультуре России / Сост. Д.Н.Замятин. М., 2003. С. 111.

[18] Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 37.

[19] Скуратовский В. Из истории одного «несуществующего» государства (опыт украинской глоссы к русскому мастеру) // Скуратовский В. История и культура. Киев, 1996. С. 273. Благодарю О.Н.Купцову за указанный здесь источник. Вообще должна сказать, что исследование данной темы первоначально было начато ею, а затем передано автору этих строк.

[20] Герцен А. Россия и Польша. Письмо четвертое. 1860. С. 111.

[21] Империя пространства: Хрестоматия по геополитике и геокультуре России. С. 54.

[22] Тема Хивы возникает не случайно. Всю первую половину XIX в. Россия пыталась решить проблему своих отношений с Хивинским и Кокандским ханствами. С середины 1830-х гг. отношения эти приняли открыто конфликтный характер. С середины 1860-х по середину 1870-х гг. происходит подчинение этих ханств России; к 1873 г. относится успешная военная экспедиция русской армии в Хиву. Поэтому среднеазиатская составляющая в разговорах персонажей Островского — это отражение в сфере обыденного сознания внешнеполитического курса России, в свою очередь «отраженное» драматургом.

[23] Очерки России, издаваемые Вадимом Пассеком. Спб., 1840. У нас цит. по: Горизонтов Л.Е. Русский человек у порубежья Европы и Азии: По страницам уральской энциклопедии Д.Н.Мамина-Сибиряка // Азиатская Россия: люди и структуры империи: Сб. науч. статей. Омск, 2005. С. 98.

[24] Империя пространства: Хрестоматия по геополитике и геокультуре России. С. 313.

[25] Д.Н.Мамин-Сибиряк и театр («Мир — театр, в нем все... — актеры»): Путеводитель по выставке / Сост. Р.С.Галеева, Н.П.Крякунова. Екатеринбург, 2007. С. 16.

[26] Об «облике России» современный нам писатель Ф.Горенштейн писал: «Голова круглая, темно-русая на востоке, черноволосая на юге, глаз узок, светел на востоке, темен на юге, и упрямо прет из-под глаза твердая азиатская скула» (Империя пространства: Хрестоматия по геополитике и геокультуре России. С. 311).

[27] Мельников П.И. (Андрей Печерский). Очерки мордвы. Саранск, 1981. С. 107—108.

[28] Там же. С. 55.

[29] См. напр.: [Электрон. ресурс.] Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki.

[30] См.: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1995. Т. 2. С. 325.

[31] См. об этом: Кошелев В.А. «Из Белой Арапии» // Щелыковские чтения - 2006: В мире А.Н.Островского: Сб. статей. Кострома, 2007. С. 151—161.

[32] См., напр.: Оболенская С.В. Образ немца в русской культуре XVIII—XIX вв. // Одиссей. Человек в истории. М., 1991.

[33] «Свои люди — сочтемся»: «Большов. Чай, брат, знаешь, как немцы в магазинах наших бар обирают. Положим, что мы не немцы, а христиане православные, да тоже пироги-то с начинкой едим. Так ли? А?» (1, 44). «Нехристи»-немцы оказываются здесь сродни православным купцам по способности к безубыточной торговле.

Г.М.Ибатуллина

МИФ — ТРАГЕДИЯ — МИСТЕРИЯ В ПОЭТИКЕ РАССКАЗА Н.ЛЕСКОВА «ТУПЕЙНЫЙ ХУДОЖНИК»

Даже для такого «причудливого» писателя, как Лесков, и подзаголовок «Тупейного художника», и первая глава произведения с довольно замысловатой отсылкой к Брет-Гарту выглядят несколько странно, производя впечатление необязательности и даже избыточности с точки зрения основных событийных коллизий, с которыми они соотнесены как будто лишь тематически, ничем существенно не обогащая их понимание. На самом деле исследование поэтики «Тупейного художника» в целом приводит к выводу, что названные текстовые элементы, не будучи непосредственно мотивированы не только фабульной, но и сюжетной логикой рассказа на уровне его социального, психологического, нравственного содержания, четко функциональны в контексте символического плана повествования. Не вдаваясь сейчас в подробный анализ их нарративных функций в структуре лесковского текста, обратим внимание на их значение в миромоделирующей парадигме произведения.

Как это нередко бывает у Лескова, уже название рассказа, а в данном случае и подзаголовок, задают основные параметры мирообраза, воссоздаваемого текстом. С точки зрения архетипической семантики, проявленной и обозначенной в концептосфере языка, название «Тупейный художник» и подзаголовок «Рассказ на могиле», оказавшись в ситуации взаиморефлексии, порождают образно-смысловую антитезу, перерастающую затем в художественно значимую оппозицию живого и мертвого, творческого и косного, уходящую, в свою очередь, корнями в древние мифологические противоположения Космоса и Хаоса, солярных и хтонических сфер и энергий мироздания. Первый смысловой элемент этого ряда оппозиций актуализирован словообразом «художник» в широком его понимании (а на этой широте настаивает далее в первой главе сам повествователь); его семантическое ядро соотносится с представлениями не только об эстетическом творчестве, но о созидательно-космическом начале бытия вообще. На уровне архетипически живущих в сознании человека семантических моделей «художник» и «могила» — антитетичны, и этот контраст не может не актуализи-

ровать глубинные смысловые пласты каждого из словообразов. «Могила» — образ-знак, отсылающий, в парадигме данной оппозиции, к контекстам хтонических, и, как правило, разрушительных сил бытия.

Примечательно, что процесс образно-смысловой взаиморефлексии названия и подзаголовка проникает и во внутреннюю структуру каждого из них, превращая их в микромиф и имплицитно заданную модель мифопорождения. Искусство парикмахера (о котором говорит название «Тупейный художник»), как это ни странно, может быть воспринято в качестве метафоры и микромодели космоургического процесса, что с удивительной тонкостью угадала и обозначила художественная интуиция Лескова. Волосы (так же, например, как ногти или слезы) соотносятся в архаико-мифологических представлениях именно со сферой хтонического, того первозданного начала Хаоса, из которого рождается космически (эстетически) упорядоченное бытие. (Отсюда и многочисленные обряды и запреты, связанные с волосами и существующие у всех народов.) Художник, эстетизирующий волосы, создавая прическу, — это микромодель Демиурга-Творца, созидающего из сил и стихий Хаоса гармонию Космоса. Таким образом, языковая метафора, использованная автором для обозначения профессии и призвания героя, превращается здесь в базовую художественную метафору, выполняющую мифопорождающие функции и вырастающую до символа.

Такой же внутренней диалектикой смыслового единства-противоположности пронизан и подзаголовок «Рассказ на могиле»; о втором элементе этого выражения, словообразе «могила», мы уже говорили. «Рассказ» — как слово, обозначающее процесс и результат текстопорождения, также трансформируется из лексемы в словообраз, воспринимаемый в качестве варианта, метафоры и микромодели космоургии. Мифологема «рассказывания» является одним из инвариантов образно-семантической парадигмы, описывающей процессы творения. Если мир, согласно многим мифам, рождался как Слово и текст, рождался из тьмы и небытия Хаоса, энергиями творчества (= текстопорождения), преобразованными в бытие и свет, то выражение «рассказ на могиле» становится редуцированной метафорической моделью и этого креативного мифа, и самого процесса космоургии (миропорождения), и процесса мифопорождения (мифотворчества). Этот рассказ осмысляет и гармонизирует, эстетически «завершает» то, что скрывается за тьмой могилы — события и их внутреннее значение: он озаряет тьму небытия и смерти светом памяти, понимания и живого продолжающегося общения. Во-вторых, он почти в буквальном смысле «вырастает» из того, что таит в себе эта могила (судьба и история любви героев); в-третьих,

он не просто моделирует миф и процесс мифопорождения, но сам превращается в живой миф и живой, сейчас совершающийся процесс мифотворчества, — почти точно воссоздавая архаические ритуальные ситуации мифотворения: рождение мифа из культа умершего героя. Биография, рассказанная на могиле, неизбежно превращается в миф не только в архаическом обряде, но и в современных его отголосках, ибо биография приобретает провиденциальный характер судьбы.

Итак, буквально в нескольких первых элементах текста Лесков обозначил основные образно-смысловые координаты солярно-хтонического мифа и порождаемого им мирообраза. Наши интуиции не покажутся натянутыми, если принять во внимание, как разворачивается далее заданная парадигматическая ось оппозиций. На первый взгляд кажущаяся мало мотивированной, отсылка к истории американского художника, работающего «над мертвыми», оказывается вполне логичным развитием этой парадигмы. Оппозиции живого—мертвого, художника—творца и преображаемого им Хаоса приобретают в первой главе иронические коннотации, и эта ирония играет роль остраняющего фактора. Сознанию читателя предлагается не только погрузиться в воссоздаваемый здесь миф на уровне символических, метафорических и тому подобных ассоциаций, живущих в глубинах архетипического мышления, но и одновременно сохранять дистанцию по отношению к этому мифу, воспринимая его как объект осознания и тем амбивалентно способствуя его умиранию—возрождению. Ведь всякая рефлексийная дистанция к мифу разрушает его целостность и демифологизирует сознание, но вместе с тем миф, умирая как «вещь в себе», тут же начинает жить как «вещь для себя», как автономное, завершенное, самодостаточное целое, независимое от внешних чужих оценок и обладающее собственными внутренним смыслом и ценностью. На этой амбивалентной, одновременно зыбкой и четко-устойчивой границе (нередко приобретающей в сознании повествователя условно-игровой характер) между полным погружением в миф и осознающе-понимающей, можно сказать, герменевтической дистанцией к нему живут сюжеты многих произведений Лескова, в том числе и анализируемого рассказа. Авторские текстопорождающие интенции изначально ориентированы на создание образа смысловой двуплановости текста. С одной стороны, перед нами подчеркнутая и сюжетно-обозначенная установка на подлинность и мемуарную фактографичность рассказанной истории; с другой — Лесков изображает и героев, и происходящие с ними события как живые, здесь и сейчас совершающиеся инкарнации фундаментальных мифологических образов и сюжетов.

Обратимся теперь непосредственно к сюжетно-образной системе произведения, где буквально каждый элемент, каждая деталь изображения обогащаются знаковыми или символическими функциями, актуализируют ассоциативно-семантические поля и контексты, характерные для мирообразов, порождаемых мифом, трагедией и мистерией.

Повествование о героях начинается достаточно традиционно: описанием их внутреннего и внешнего облика, вроде бы вполне объективным и непритязательным, ничем не выходящим за рамки разговорно-сказового стиля, лишенным всякой метафорической вычурности или недосказанности. Однако ряд микродеталей и нарративно-изобразительная логика текста придают этим описаниям смысловую двуплановость и семантическую амбивалентность. Так, внутренний и внешний облик героини приобретает особый символический и метафизический характер благодаря ряду образно-семантических оппозиций. Контурно-тонкими, едва заметными, но в то же время очевидно четкими штрихами очерчивает повествователь образ Девы-старухи, в которой парадоксально соединяются юность-старость (в качестве коннотативного появляется и условный образ древности, так как точно хронометрировать события в уходящей в глубь истории временной перспективе оказывается как будто невозможным). Крепостная рабыня и «царица» — поскольку некая величавость, царственность, идеальность всего облика Любови Онисимовны достаточно прозрачно обозначены автором; дворовая девушка (= крестьянка, чей труд и жизнь в целом носят характер послушания и простого подневольного исполнения своих обязанностей) — актриса как воплощение высшего духовно-творческого начала в женщине. Так же контрастно проявлены в героине абсолютная чистота, изначально данная ей идиллическая гармония ее существа — и мотивы драматичности, трагичности мироощущения, не являющегося только результатом пережитого опыта, но свойственного ей изначально. Внутренний драматизм личности героини (любовь к трагическому у юной Любови Онисимовны, не оставляющие в течение всей жизни ее душу страдания, пристрастие к алкоголю в финале жизни) находит свою кульминацию и завершение в образах кладбища и могилы, с которыми непосредственно связана ее судьба.

Если заглавием и подзаголовком произведения актуализированы контексты мифа, то уже первое описание героини содержит настойчивые отсылки к контекстам трагедии и театрально-сценических жанровых мирообразов в целом. В свою очередь художественно-рефлексийное взаимоотражение эйдосов мифа и драмы-театра генерирует в контексте произведения смысловое поле мистерии, ибо драматизирован-

ный и театрализованный миф и есть мистерия. В системе поэтики «Тупейного художника» возникают образы и других жанровых мирообразов*. Несмотря на это, триада миф — трагедия — мистерия определяет основные направления смыслопорождения, что характерно не только для Лескова, но, возможно, и для всей классической европейской культуротворческой традиции в целом.

Итак, в мифологизированных и символических контекстах повествования героиня оказывается причастна к миру космоса, гармонии, жизнеутверждающим силам любви и света (здесь, естественно, значима и поэтика имени Любовь) и одновременно — миру хаоса в архаико-амбивалентном его понимании как начала хтонического, граничного, созидательно-разрушительного. Не случайно символическим центром всей ее жизни становится могила с крестом — солярно-хтонический хронотоп, приобретающий здесь почти эмблематические функции. Если душа, внутренняя природа и сущность героини принадлежат миру света, то судьба ее — это бытие на границе, на пересечении жизни и смерти, света и тьмы, космоса и хаоса; крест на могиле — образ-знак, перерастающий в эмблему, — олицетворение драматизма, порожденного граничностью-амбивалентностью пребывания на земле души, живущей высоким идеалом.

В мифологическом контексте повествования противоречивые, подчеркнуто необычные черты облика Любови Онисимовны (в том числе и внешнего, как, например, седые волосы девы) приобретают метафорически-метафизический смысл, создавая впечатление о ней как о существе иной реальности, мира иного, вне-человеческого. Ведь и сама полнота ее совершенства (красота, талант, чистота, внутренняя сила и одухотворенность) доведена до предела, превышает обычную человеческую меру. В целом, в героине, представленной как воплощение идеальной гармонии и красоты женского начала, но обреченной существовать в дисгармоничном и полном трагизма мире, оказавшись в плену этого «мира, лежащего во зле», обреченной на страдания и «падение», просвечивает архетипический образ Софии-Ахамот — страдающей, плененной, «падшей» души мира, вместе с которой мучится и страдает всякая тварная душа. Освобождение Софии означает освобождение от зла и всего мира, и всякой твари в нем. Независимо от того, на-

---

* Лексическая тавтология в данном случае является не стилевой погрешностью, а скорее логической неизбежностью, так как речь идет именно о художественно воссозданном образе определенной жанровой модели мира — то есть об «образе» мирообраза — что и является одним из проявлений принципа художественной рефлексии в поэтике лесковского текста.

сколько были известны или неизвестны Лескову (как и другим писателям 19 в., например, Достоевскому) древнегностическая традиция и софиология нового времени, софийный архетип легко проникал в символические подтексты литературных произведений через фольклор; ведь популярные и любимые женские образы волшебных сказок — Василиса Премудрая, Марья Моревна, Царь-девица и др. — по сути своего характера, личностного рисунка и судьбы являются очевидными отражениями той же софиологической парадигматики.

Не только личностный облик Любови Онисимовны, но и судьба ее, основные коллизии жизненной истории имеют отчетливые параллели с героинями волшебных сказок. Кроме отмеченной уже выше сказкоподобной идеализации ее образа, можно говорить также о ряде мотивов: пленение злым и страшным чудовищем, насилие с его стороны, заколдованно-спящее («волшебным зельем» — алкоголем) сознание героини, ожидание спасителя, предательство героев другом-помощником после бегства от чудовища и похищения героини, — а также о многих периферийных деталях, приобретающих в этом контексте сказочный смысл. В результате жизненная история героини становится многократно преломленным через призму художественной рефлексии отражением софийной мистерии в ее важнейших образно-сюжетно-смысловых координатах.

Мифологизируется не только главная героиня произведения, но и все другие персонажи и события. Граф отличается чудовищной жестокостью, исключительной даже для самодура-крепостника. Его нелюбовь к священству и духовенству выглядит почти фантастической и в живой повседневной реальности той эпохи практически невозможной: граф, затравивший «на пасхе борисоглебских священников со крестами борзыми»*, кажется не просто изувером, но приобретает черты сознательного противника, врага Божия, то есть дьявола, сатаны. Знаковой оказывается внешность как самого графа, так и его «двойника», брата: лица их, почти утратившие человеческий образ, «некрасивы и ничтожны» и одновременно страшны и звероподобны. В натуре графа, как и в мифологических, сказочных чудовищах, как и в образах дьявола и сатаны, акцентирован мотив сладострастия. Причем оно особо изощренного и извращенного свойства: он требует себе в жертву невинных девушек, самых ярких, красивых, талантливых, одевая их перед закланием в наряд святой Цецилии; при этом создается впечатление, что главная его цель

---

* Лесков Н.С. Собр. соч.: В 6 т. / Изд. подгот. Л.Аннинским. М., 1993. Т. 5. С. 508. (Далее текст цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках.)

даже не сексуальная и сладострастие его принимает характер не эротического вожделения, а вожделения зла, сладострастия разрушения как такового, поскольку вся театрализация дьявольского ритуала призвана подчеркнуть мотив оскорбления невинности, осквернения целомудрия и чистоты — не только телесной, но душевной и духовной.

В общих художественно-символических контекстах повествования по-иному прочитывается и образ главного героя — Аркадия, и коллизии его жизненной истории. Это не просто рассказ о судьбе крепостного мастера-художника. От социально-психологической типизации логика Лескова ведет к универсально-философским обобщениям через актуализацию архетипических парадигм мышления и изображения. В Аркадии, как и в Любови Онисимовне, изначально подчеркнуты мотивы совершенства и исключительности. Перед нами натура неординарная (и также почти идеальная) во всех отношениях — начиная с особого обаяния и изящества, красоты всего облика героя. Само его имя (нехарактерное для простолюдина) содержит отсылку к мотивам гармонии, идеала, совершенства, к образам и контекстам античной мифологии (Аркадия — страна блаженных, избранных, счастливых). В этом плане особенно выразительным и живописно-знаковым кажется описание героя в момент его творческого вдохновения. Для всякого маломальски образованного человека, знакомого, пусть даже поверхностно, с историей искусства (или просто хотя бы однажды внимательно рассматривавшего античные статуи в Летнем саду в Петербурге), поза и портрет Аркадия в этом описании обнаруживают явные аллюзии с образом одной из самых известных античных скульптур — Аполлона Бельведерского, божества-покровителя искусств. Сам герой наделен вполне конгениальным своему покровителю художественным даром, который в символическом плане рассказа приобретает характер демиургический, так как Аркадий, подобно истинному Творцу, способен во всякой «сырой» натуре, даже самой звероподобной, выявить и в телесных, «плотяных» формах инкарнировать «образ и подобие Божие», «вообразить», то есть увидеть, лик, скрытый под личиной и маской.

Помимо внутреннего и внешнего благородства, тонкости натуры, Аркадий наделен сильным характером: это не только интеллигент-художник, но и воплощение мужественности; личность, способная на решительные поступки, на самоотверженность, героизм и риск. Он в силах взять на себя роль спасителя возлюбленной и идти в своих целях до конца, оставаясь верным и чувству, и долгу. Аркадий-художник, Аркадий — герой-спаситель (с чертами даже богатырства) в контексте произведения представлен еще и как Аркадий-праведник, чья душа живет

тем нравственным идеалом, который в другом рассказе Лескова («Несмертельный Голован») назван «любовью ангельской». Для Аркадия его невеста и возлюбленная остается чистой и непорочной, несмотря на совершенное над нею насилие, и вопрос о «прощении» (даже не невесты, а о «прощении» как приятии самой «грязной» ситуации) им даже не ставится. Напротив, пережитое женщиной страдание лишь добавило к его любви еще большее чувство уважения. О внутреннем «праведничестве» героя и духовно-нравственной высоте свидетельствует и то, что он, несмотря на лютое безбожие графа, не отпускавшего Аркадия даже в церковь к исповеди и причастию, наделен глубоким и искренним религиозным чувством. Абсолютное доверие к воле Творца органично сочетается в нем с верой в собственные силы, дающие возможность реализовать или стремиться к реализации этой Высшей благой воли. Ни отчаяния, ни уныния, ни упрека, ни протеста, ни своеволия, ни слепой покорности не вызывают в личности и сознании Аркадия происходящие с ним события. Он верен тому интуитивно «знаемому», понимаемому как Богоданный и желанный, жизнетворческому идеалу, который живет в его душе, и готов быть деятелем, отстаивающим этот идеал не бунтом, а живым творческим Богопослушным подвигом.

Языческий идеал художника и Героя, фольклорный идеал богатыря-спасителя, христианский идеал праведника органично интегрируются, вступая в процессы внутренних взаимоотражений, в образе «Тупейного художника». В его личности и судьбе так же отчетливо, как в судьбе героини, обозначены мотивы, связанные с мифо-трагедийно-мистериальными жанрово-смысловыми мирами. Если все сказанное выше об Аркадии позволяет интерпретировать его историю в образно-ассоциативных контекстах мифа и мистерии как драматизированного его варианта, то о трагедийном конфликте следует сказать особо. Сюжет судьбы Любови Онисимовны начинается как сюжет трагический, а завершается мистериально понимаемым финалом. В повествовательной линии Аркадия мы найдем обратную логику: начиная путь как герой мифа и мистерии, он завершает его трагически, причем трагический конфликт представлен здесь в его изначальном, античном варианте: как в трагедии рока, героя ждет фатальная, ничем, кроме воли Ананки-судьбы, не мотивированная гибель. От дьявола (в облике графа*) и

---

* На дьявольскую пародию мистериальной модели мира походит сам дом графа. Здесь есть искаженное подобие Рая и Небес — верхние этажи, где расположен театр — мир искусства, творчества; есть пространство «среднего мира» — жилые комнаты с их обитателями; есть и преисподняя — уже не искусственно-бутафорская, а реальная — с реальными страданиями: под домом находятся

его козней спасают героев Бог и собственная внутренняя сила; но есть еще какая-то общая и потому как будто роковая неустроенность мироздания, которую, согласно художественной философии Лескова, остается лишь трагически изживать (как это случилось в судьбе Аркадия) и мистериально принять (история Любови Онисимовны).

История отношения героев начинала развиваться согласно логике архаико-мифологического и сказочного сюжетов, но затем эти сюжетно-смысловые коллизии оспариваются и поглощаются логикой трагедии рока и мистерии. Герои — совершенные существа, способные к совершенной любви; они словно бы созданы для бытия в идиллической и идеальной гармонии. Однако не только идиллическое, но и обычное земное счастье для них оказывается невозможным, несмотря на то, что они преодолевают и претерпевают все испытания (для сказки и архаического мифа этого было бы довольно для благополучного финала). Аркадий, став победителем и в поединке со смертью, и в противостоянии с чудовищем-графом, возвращается, чтобы завершить сказочно-мифологический сюжет избавления героини. При этом спасение подразумевается «дублированное» — не только физическое, но и нравственное — как полное ее оправдание и реабилитация в ее собственных глазах, что было бы равносильно воскресению героини и возвращению ее из царства смерти в мир живых. Однако, повторим еще раз, сказочный сюжет не находит сказочного финала. Любовь (смысл имени героини) и счастье (семантика имени Аркадий) на земле не соединимы, провиденциально обречены на разрыв. Символически их соединяет крест на могиле — как знак жертвенности, испытаний, страданий, смирения и вечного упования. В трагедийной модели судьбы невозможность разрешения конфликта («счастья») носит роковой и не зависящий от героя характер; в мистериальной модели эта невозможность преодолевается образом многомерности бытия и неисчерпанности сюжета судьбы земной ее фабулой: счастье невозможно здесь и сейчас на земле, но возможно в жизни вечной, в реальности «верхнего мира», трансцендентного земному.

Трагический исход истории героев не может быть объяснен лишь социально-историческими и психологическими причинами, крепостным

подвалы, где подвергаются страшным истязаниям жертвы графа. Характерны в изображении дома и такие детали: он находится *на-против* церкви и кладбища, где «встречаются» после смерти Аркадия герои; выглядит дом устрашающе и безобразно; не случайно отмечено повествователем отсутствие окон — «очей» дома, вернее, вместо окон здесь их искусственная и неискусная имитация: «Ребенком... я помню еще огромное серое деревянное здание с фальшивыми окнами, намалеванными сажей и охрой...» (507).

произволом и т. п., так как Аркадий погибает в кульминационно-благополучный момент своей судьбы от роковой, на первый взгляд, случайности, практически никак не мотивированной. Причины и источники трагедии героев объясняются автором на уровне символического подтекста. В ассоциативно-смысловых контекстах софиологического мифа, глубоко драматизированного по содержанию и по сути являющегося мистериальным сценарием, история героев «Тупейного художника» оказывается проекцией сюжета софийной мистерии; последняя, в свою очередь, в парадигме мирообраза, выстраиваемого в произведении, становится отражением еще более глубинно-архетипических моделей солярно-хтонического мифа. Мир в современном его состоянии еще не завершен, не оформлен до конечной своей полноты; он пребывает в становлении, в борьбе и противоречиях, обусловленных противостоянием тьмы свету, Хаоса — Космосу. Незавершенность и соответственно несовершенство тварного мира, продолжающийся характер творения обуславливают драматизм как бытия в целом, так и индивидуальных человеческих судеб, отражающих в себе судьбы героев божественной космологической мистерии, божеств космоургии, и прежде всего самой софийной души мира, пребывающей на границе между земным и трансцендентным, тварным и нетварным, ставшим и становящимся бытием. Чем совершеннее человеческая личность, чем ближе она к полноте божественной гармонии и своим сакральным первообразам, тем более драматичной оказывается ее судьба. Существа, подобные героям «Тупейного художника», способные привносить свет красоты, творчества и совершенной любви из сфер горних в земную юдоль — те самые «вечности заложники у времени в плену», суть которых в этой строчке так точно формулирует Б.Пастернак. (Возможно, именно в этом разгадка символической семантики эпизода, изображающего кульминационный и критический момент бегства влюбленных: героиня, спрятанная священником, оказывается в роковом для нее плену-ловушке решетчатого футляра больших часов.) И совершенство их личности, и их совершенная «ангельская» любовь несовместимы с аномалиями несовершенной действительности и оборачиваются тем крестом, который приходится нести им по жизни, испивая при этом всю горечь чаши страданий, столь выпукло символически олицетворяемой «плакончиком» (= «флакон плача») Любови Онисимовны. Финал этой драмы в контексте мистериально становящегося бытия может быть предугадан в апокалипсических образах брачного пира, окончательно соединяющего разлученных возлюбленных перед престолом Всевышнего.

Г.М.Ребель

«ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА» как источник тем и образов позднего Достоевского

Роль каторги и ссылки в духовной биографии и творчестве Ф.М.Достоевского очевидна, однако написанные по следам этого трагического опыта «Записки из Мертвого дома» воспринимаются преимущественно как стоящее особняком, «отдельное» произведение писателя, своего рода отчет о пережитом и увиденном, выполненный в несвойственной ни раннему, ни позднему Достоевскому объективной, описательной манере и ровном, сдержанном тоне. Между тем «Записки из Мертвого дома» — своего рода художественный рубеж, пункт переосмысления и формулировки данных в непосредственном опыте и зафиксированных в слове переживаний и идей, которые станут эстетической и идеологической основой гениальных романов. Без учета этой художественной подпочвы не могут быть по-настоящему глубоко поняты ни дальнейшая художественная стратегия Достоевского, ни полемический пафос освещения важнейших для писателя проблем.

Укажем на наиболее существенные, с нашей точки зрения, моменты.

1. Записки даны от лица некоего Александра Петровича Горянчикова, который отбывал каторгу за убийство жены из ревности. Однако ни психологическое состояние автора записок, ни присущие ему способы мировосприятия и самовыражения, ни отношение к окружающим — ничто не свидетельствует о совершенном преступлении и сопряженных с ним переживаниях. Психологического соответствия между героем и его докаторжной судьбой в данном случае нет. Уголовное преступление приписано Горянчикову, искусственно «пришпилено» к нему, при этом не выступает он и в роли политического преступника. Иными словами, Достоевский в данном случае прибегает к очевидной, лежащей на поверхности условности, чтобы, с одной стороны, показать мир каторги глазами просвещенного человека, дворянина, каковым был он сам, а с другой стороны, написать, как он и обязался, «в высшей степени цензурно». Это несоответствие, этот разрыв между «автором»-героем «Записок из Мертвого дома» и его судьбой окажется чрезвычайно продуктивным художественным зазором, в который преимущественно

и устремится далее художественная мысль Достоевского. Именно соотношение вины (или невиновности) и вмененного обвинения, то есть преступления и наказания, станет одной из главных тем творчества писателя. Достоевский вновь и вновь примеряет, взваливает на своих героев вину — прямую или косвенную, чтобы проверить совместимость человека и преступления, испытать нравственную и психологическую прочность человека, измерить ту глубину падения, на которую он может опуститься, и определить ту точку падения, с которой возможен (или невозможен) обратный путь — к воскресению, а то и к святости.

С образом Горянчикова сопряжены еще две темы Достоевского, которые впоследствии будут подаваться в полемическом относительно «Записок» ключе.

2. Чтобы выжить, Горянчиков ищет для себя наиболее подходящую социальную нишу и мысленно сортирует окружающих, создает типологию каторжных характеров. В последующем творчестве Достоевского человек, с одной стороны, трактуется как абсолютная ценность, как не поддающаяся исчислению, не сводимая к каким бы то ни было внешним аттестациям величина, а с другой стороны, вопреки этому подходу, большинство персонажей «используются» не только главными героями, но и самим автором в своих «титульных», типологических свойствах — иными словами, проходят исключительно по той статье, по которой они включены в художественный мир романа.

3. Чрезвычайно много внимания уделяет Горянчиков в своих размышлениях проблеме «среды», внутренне, а по возможности и внешне отстаивая свое право на особое положение среди других каторжников-простолюдинов, преимущественно бывших крестьян, для которых, по его мысли, пребывание на каторге — повышение статуса, в то время как для него, дворянина, это падение, крах. Одновременно герой с досадой фиксирует каждый случай дистанцирования, отторжения, которому он подвергается со стороны своих товарищей, требующих от него поддержания и подтверждения иного, сравнительно с их собственным, социально-психологического типа поведения. Тем самым в «Записках» среда выступает как один из важнейших факторов внутреннего самоощущения и внешнего положения человека, — и резкие выпады против формулы «среда заела», которые звучат здесь и которыми пронизаны следующие произведения Достоевского, являются не только отголосками полемики с идеологическими оппонентами, но и отражением внутренней борьбы, попыткой психологического преодоления пережитого на каторге и многократно усиленного каторгой ощущения давления среды и тяготения к ней как к защитной нише.

4. Точно так же «от противного» возникает в творчестве Достоевского идея «богоносности» русского народа. В «Мертвом доме» много тяжелых, страшных свидетельств о каторжанах, но еще более чудовищным по своей угрюмой, бессмысленной жестокости представлен во вставной новелле «Акулькин муж» деревенский мир. Ощущение бездны, разделяющей героя-интеллигента и окружающих его простолюдинов, пронизывает записки от начала до конца, и хотя характер взаимоотношений между сторонами постепенно меняется к лучшему, во всяком случае, проясняется и стабилизируется в более или менее приемлемом варианте, однако первое тяжелое впечатление, подкрепленное многочисленными дополнительными фактами, не исчезает, а усложняется, обогащается новыми красками; к концу же записок, в предощущении освобождения, образ каторжного народа в восприятии рассказчика обретает эпические, укрупненно-облагороженные черты. В дальнейшем наметившаяся в «Записках» тенденция выливается в идеализированный, утопический, ретроспективный (!) образ некоего собирательно-условного мужика Марея, благостного носителя народной правды, в образ народа-богоносца, который, тем не менее, включает в себя не только мужика Марея и Макара Долгорукого, но и Федьку Каторжного.

5. Одним из главных мотивов романов Достоевского является стремление героев «переменить участь» — как поясняет автор «Записок из Мертвого дома», это «технический термин», которым каторжане-бегуны на допросах объясняли свой побег. Подмеченная писателем в товарищах по каторге потребность разорвать опостылевшие узы, даже если их придется сменить на новые, еще более мучительные, становится одним из психологических двигателей поведения романных героев Достоевского, которые, вслед за Подпольным человеком, боятся не столько несчастья, сколько принудительного, безысходного положения, пусть даже относительно благополучного.

6. Исследуя жанровую природу романов Достоевского, М.М.Бахтин усмотрел истоки ее в глубокой древности, в «Менипповой сатире» и «сократическом диалоге», и совершенно справедливо и обоснованно вписал роман Достоевского в «карнавальную» традицию. Однако «Записки из Мертвого дома» свидетельствуют о том, что у полифонии Достоевского был не только эстетический, но и реальный жизненный источник. Наблюдая за дебатами, которые время от времени возникали между каторжниками и явно доставляли им удовольствие, Достоевский увидел в этих словесных ристалищах ту вольную игру жизни, которая была единственным и в то же время, по-видимому, самым эффективным способом сброса накопившегося напряжения, преодоления обсто-

ятельств, воспарения над их угрюмой и беспросветной данностью и над собственной скованностью ими. Каторжные дебаты, дававшие ощущение свободы узникам Мертвого дома, судя по всему, и легли в основу романной полифонии, посредством которой не только взламывалась, взрывалась ситуативная безысходность, но и преодолевалась сама смерть.

В заключение отметим еще одно немаловажное обстоятельство. «Записки из Мертвого дома» несомненно корреспондируют с тургеневскими «Записками охотника», что весьма показательно для полемически ориентированного относительно Тургенева творчества Достоевского в целом. Эта связь обнаруживается и в названии, и в построении рассказа, состоящего из отдельных законченных эпизодов, и в соотношении рассказчика и героев, на которых направлен его взгляд, и даже в интонации повествования. При этом внешняя перекличка дополнительно подчеркивает сущностное различие: и по содержанию, и по эстетическому решению, и по идеологической направленности Тургенев и Достоевский создают принципиально разные картины народного бытия. Однако эта та разность, в рамках которой возникает не взаимоотрицание и не параллелизм, а полемически ориентированное взаимодополнение, что лишний раз свидетельствует о том, сколь велика была глубинная связь между творчеством двух великих художников.

Т.И.Печерская

НАРРАТИВНАЯ ПРОВОКАЦИЯ СВИДРИГАЙЛОВА

Предметом исследования является необычный, уникальный для Достоевского повествовательный прием, первый и последний раз использованный им в рамках небольшого эпизода романа «Преступление и наказание». Как ни удивительно, найденный прием, богатый потенциальными формально-семантическими возможностями, не был закреплен в повествовательном дискурсе и последующих произведе-

ний. Эта однократность, конечно, вызывает вопрос, если не *почему*, то хотя бы — *для чего*.

Речь пойдет о небольшом фрагменте романа, в композиционном смысле составляющем самостоятельный эпизод, оформленный одним абзацем. Ему предшествует эпизод встречи Раскольникова со Свидригайловым в трактире, развернутый в две с половиной главы. Воспроизведем необходимый контекст. Раскольников предполагает, что письмо, полученное Дуней от «незнакомого господина», принадлежит Свидригайлову. Он хочет проверить свои подозрения, так как вполне уверен, что Свидригайлов, владея его тайной, станет шантажировать сестру. В ходе разговора, несмотря на то, что Свидригайлов старается отвести подозрения, Раскольников укрепляется в уверенности, что тот рассчитывает сегодня же встретиться с Дуней. Он увязывается за Свидригайловым, желая «удостовериться лично», что его сегодняшние планы не связаны с Дуней. Стараясь отвязаться от Раскольникова, Свидригайлов сообщает о намерении на минутку зайти домой за деньгами, после чего он, якобы, намерен ехать кутить. Раскольников идет за ним под предлогом необходимости заглянуть к Соне, чтобы извиниться за отсутствие на похоронах Катерины Ивановны. Свидригайлов уверяет его, что Сони нет дома, однако Раскольников ему не верит и идет следом. Собственно дальше следует интересующий нас эпизод. Приведем его полностью с «захватом» приграничных фраз, относящихся к другому (характерному для романа в целом) типу повествования.

— Вы, кажется, нарочно хотите меня раздразнить, чтоб я только от вас теперь отстал...

— Вот чудак-то, да мы уже пришли, милости просим на лестницу. Видите, вот тут вход к Софье Семеновне, смотрите, нет никого! Не верите? Спросите у Капернаумова; она им ключ отдает. Вот она и сама madame de Капернаумов, а? Что? (она глуха немного) ушла? Куда? Ну вот, слышали теперь? Нет ее и не будет до глубокого, может быть, вечера. Ну, теперь пойдемте ко мне. Ведь вы хотели и ко мне? Ну вот, мы и у меня. Madame Ресслих нет дома. Эта женщина вечно в хлопотах, но хорошая женщина, уверяю вас... может быть, она бы вам пригодилась, если бы вы были несколько рассудительнее. Ну вот, извольте видеть; я беру из бюро этот пятипроцентный билет (вот у меня их еще сколько!), а этот сегодня побоку у менялы пойдет. Ну, видели? Более мне терять времени нечего. Бюро запирается, квартира запирается, и мы опять на лестнице. Ну, хотите, наймемте извозчика! Я ведь на Острова. Не угодно ли прокатиться? Вот я беру эту коляску на Елагин, что? Отказываетесь? Не выдержали? Прокатимтесь, ничего. Кажется, дождь надвигается, ничего, спустим верх...

Свидригайлов сидел уже в коляске. Раскольников рассудил, что подозрения его, по крайней мере в эту минуту, несправедливы[1].

Что здесь не так? Неожиданно устранен характерный для повествования Достоевского вообще и этого романа в частности «всеведающий» повествователь, инициатива рассказывания всецело отдана герою. Отметим особо — не рассказывание бывшей когда-то истории, что часто передается герою у Достоевского, а синхронное повествование. При этом Свидригайлову как повествователю не делегирована полнота «всеведения». К тому же мы «привыкли» к тому, что повествовательный ракурс в романе разворачивается «из точки героя» — через восприятие Раскольникова. В данном случае сразу бросается в глаза «исчезновение» Раскольникова. Обращенность монолога, точнее квазидиалога, к нему только усиливает это впечатление. Диалог всего лишь инсценируется: не только Раскольников, но и встретившаяся в коридоре мадам Капернаумова — фиктивные собеседники. Посмотрим на эпизод как событие с сюжетной точки зрения. Очевидно, что при всей краткости он может быть дробно сегментирован и вытянут в цепочку микрособытий:

Свдригайлов и Раскольников подходят к дому — поднимаются по лестнице — в коридоре им встречается мадам Капернаумова, следует короткий диалог, редуцированный до отдельных вопросов Свидригайова (а? где? что? ушла? куда?), — идут к Свидригайлову — входят в комнату — Свидригайлов подходит к бюро, берет деньги — запирает бюро — они выходят из квартиры, квартира запирается — выходят на лестницу, спускаются — выходят на улицу — Свидригайлов нанимает коляску (из односторонних реплик диалога следует, что Свидригайлов приглашает Раскольникова с собой на Острова и тот отказывается).

Резкая смена нарратива ставит эпизод в сильную позицию, тем самым в сюжетном поле создается особое напряжение. Событийная интрига всецело определяется модальностью возможного, вероятного. Здесь что-то должно произойти, здесь многое может произойти. Герои ждут друг от друга всего, чего угодно, читатель тоже. Можно сказать, что читательское ожидание особенно обострено, поскольку формируется предварительными ориентировками, заданными предшествующим эпизодом. Суть такой интриги не в интриганстве персонажей, а в интригуемости читателя[2], или, иначе говоря, «в нашей способности прослеживать историю», пользуясь «знакомством с повествовательной традицией»[3]. В самом деле, здесь возможен шантаж, соблазнение деньгами (их в трактирном разговоре предлагает Свидригайлов), убийство (Раскольников уже заявил, что убьет Свидригайлова, если узнает о попытке реализовать гнусные намерения в отношении Дуни), наконец, здесь может

развернуться разговор об убийстве процентщицы, ведущий к новому повороту событий (в пространном разговоре Свидригайлов демонстративно ни слова не говорит о владении тайной, хотя она все время стоит между ними). Однако в эпизоде ничего не происходит. Ни одна из возможностей не реализуется. (Вероятно, благодаря этому эпизод впоследствии быстро исчезает из памяти, не многие читатели помнят, что Раскольников был в квартире Свидригайлова.) Мы можем говорить об отсутствии события в смысле отсутствия противо- или взаимодействия героев, то есть с точки зрения фабулы, истории. Событие в сюжетном смысле все-таки осуществляется, как раз в этом мы и постараемся разобраться — о каком сюжетном событии идет речь?

Композиция нарративного высказывания Свидригайлова позволяет толковать его структуру с точки зрения наложения нескольких сюжетов разного уровня[4]. В свою очередь, двухуровневость структуры высказывания — Свидригайлов представляет собой одновременно и *повествующее я* и *повествуемое я* — определяет и две функционально различные повествовательные инстанции, обеспечивающие сюжетное совмещение. Как известно, любая повествовательная точка зрения задает ограничение поля, происходит тот или иной отбор нарративной информации. В данном случае поле обзора предельно сужено. Сравним: через полчаса сюжетного времени Свидригайлов приведет в эту же квартиру Дуню. Он будет буквально навязывать ей рассматривание квартиры: «Теперь взгляните сюда», «Вот, посмотрите сюда...». «Традиционный» романный повествователь, исходя из восприятия Дуни, опишет устройство квартиры и меблировку во всех подробностях. В интересующем нас эпизоде все иначе. Детали единичны, а потому особенно выделены. (Отмечено, что единичные детали у Достоевского всегда свидетельствуют о символизации.) Если нарративная интенция Свидригайлова как *повествующего я* внешне исчерпывается намерением скорее освободиться от Раскольникова, то интенция Свидригайлова как *повествуемого я* погружает Раскольникова в воспоминание об убийстве.

«Отсутствие» Раскольникова в этом эпизоде (вне мыслей, чувств, ощущений), своего рода «выпадение» из нарратива, делает описание похожим на описание транса, а поведение Свидригайлова — близким к описанию тактики гипнотизера. Остановимся на этом фрагменте подробнее и обозначим «маршрут» еще раз. В предельно суженном пространстве Раскольников поднимается по лестнице, слышит об отсутствии Сони и хозяйки. Они одни в квартире, именно это неоднократно акцентирует Свидригайлов, обращая внимание даже и на то, что мадам

Капернаумова, единственный возможный свидетель, плохо слышит (пустота пространства и его «звукоизоляция» совершенно избыточны в сюжетной ситуации, интенция которой сводится лишь к желанию Свидригайлова избавиться от Раскольникова и продемонстрировать ему безобидность своих дальнейших намерений). Из всех предметов названы только бюро и деньги, причем, их подчеркнуто много. Пространство предельно визуализировано (небольшой фрагмент ритмически членится повторами глаголов видения: *смотрите*; *видите*; *извольте видеть*; *ну, видели?*). При этом Раскольников как субъект восприятия и действия устранен: *повествующее я* Свидригайлова не включает его состояния и реакций на действия Свидригайлова-персонажа. Образуется своего рода сновидческое ирреальное пространство, воспроизводящее обстоятельства убийства процентщицы. В этом слое сюжетного повествования Свидригайлов выступает своеобразным двойником Раскольникова. Он осуществляет те действия, которые в образовавшемся сновидческом пространстве воспроизводят кошмар, постоянно преследующий Раскольникова. Бюро замещает здесь комод Алены Ивановны, а отсутствующая Соня — Лизавету. Сам Свидригайлов не визуализирован, в собственно повествовательном «авторизованном» дискурсе он — только голос. Как владелец тайны — он тот, в чьем сознании есть весь объем знания о совершенном убийстве (объем, доступный только самому Раскольникову). Расслоение повествовательной точки зрения, двойная выраженность Свидригайлова — как повествовательная инстанция и как двойник — обеспечивает изобразительную проницаемость сознания Раскольникова, и это при том, что ни повествовательного комментария, ни внутреннего хода его мыслей не воспроизводится. Характерно, что Свидригайлов-персонаж, хотя и знает об убийстве, не может знать о мыслях Раскольникова: ни о том, что он думал во время «пробы», когда процентщица идет за занавеску доставать деньги из ящика комода («Слышно было, как она отперла комод. “Должно быть, верхний ящик, — соображал он <...>»), ни о том, куда он собирался спрятать награбленное («...хоть на Острова»). Однако в «сновидческом» нарративе Свидригайлова эти мысли буквально материализуются. Если *повествующим я* создается пространство, то *повествуемым я* — провокативная интрига («Я ведь на Острова. Не угодно ли прокатиться?»). При всей нарративной лаконичности Свидригайлова «нефункциональная» подробность и детализация артикулируют неизбывный внутренний сюжет Раскольникова. (В предложенной логике прочтения вполне оправдано последующее состояние Раскольникова: оставив Свидригайлова, он совершенно забывает и о нем, и о Дуне, погружается «в глубо-

кую задумчивость». Он проходит мимо сестры, «не рассмотрев ее»: «Дунечка еще никогда не встречала его таким на улице и была поражена до испуга. Она остановилась и не знала: окликнуть его или нет?»[5])

Выделенный фрагмент, резко выделяющийся способом рассказывания, своего рода субдискурс, при всей его отличительности, нельзя осмыслить вне общего повествовательного контекста. Перед нами редкая по сложности и тонкости организации изобразительная форма сознания героя. Ее особенность состоит в том, что сознание эксплицируется *без-*, *вне-*, *помимо* героя, «сквозь» героя-двойника, более того, «сквозь» предельно лаконичный нарратив эпизода, ткань которого ни разу не смещается в сторону метафизичности «видений» героя. Если предшествующие возвращения к убийству повествовательно обособлялись (сон, бред), здесь, сообразно обостряющемуся кризису сознания, герой «видит» наяву. «Видит» в буквальном смысле: тотальная визуализация направлена прежде всего на создание этого эффекта. Повествование выстраивается таким образом, что Раскольников неизбежно сталкивается со своим прошлым. Причем, если в комнате Сони, через стену от Свидригайлова, чуть раньше, он сам воспроизводит его в своем признании, то здесь оно восстанавливается во всей наготе, лишенное метафизического ореола смерти-воскресения, образованного чтением истории о Лазаре.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1999. Т. 6. С. 373—374.

[2] Подробнее о влиянии читательского ожидания на интенсивность восприятия сюжетного напряжения см.: Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Новосибирск, 2002. Вып.5. С. 25—26.

[3] Рикер П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 2. С. 63.

[4] Сюжет эпизода в целом, объединенный и общим субъектом нарративного высказывания, и общим объектом изображаемого, при членении на событийные единицы обнаруживает важнейший принцип сюжетного устройства, отмеченный Б.О.Корманом в работе о принципах анализа художественного произведения. Исследователь пишет: «Литературное произведение представляет собой единство множества сюжетов разного уровня и объема, и в принципе нет ни одной единицы текста, которая не входила бы в один из сюжетов. Иными словами, нет внесюжетных единиц <...> То, что является внесюжетным элементом для данного сюжета, обязательно выступает как элемент другого сюжета» (Корман Б.О. Принципы анализа художественного произведения // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 265).

[5] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. С. 374.

Н.С.Изместьева

«Лучше уж ошибка в милосердии, чем в казни...»: pro и contra (Ф.М.Достоевский «Преступление и наказание»)

Череда реформ, осуществленных императором Александром II, ознаменовала новый этап в истории России, помимо всего прочего, внесший свои коррективы в систему отношений «личность — государство». Личность, ранее подавленная и поглощенная государством, вырвалась на свободу, а государство стало осмысляться не как цель, но как служебный орган и средство для свободного развития личности. В такой ситуации органически возникла необходимость, чтобы «новое слово» не просто вышло из почвы, но окрепло и было высказано так называемыми новыми людьми, свободными от предрассудков, что и воплотилось в действительности, правда, не без некоторых перекосов. Как справедливо было замечено Ф.М.Достоевским в «Дневнике писателя», «на западе Дарвинова теория — гениальная гипотеза, а у нас давно уже аксиома»[1].

Не требующим доказательств (и, следовательно, оправдания) *давно уже* стало отсутствие зазора между словом и поступком, что неизбежно вело к смешению этих понятий — и более всего на практике, когда слово-поступок постепенно превращалось в проступок, зачастую имевший политический оттенок.

На подобном фундаменте и были основаны реформы Александра II, безусловно, преследовавшего благую цель на этом пути, но не сумевшего избежать трагической противоречивости. В первую очередь механизм реформирования представлял ценность относительно такого важного аспекта, как целеполагание, которое условно можно обозначить принципом **pro**. Однако неизбежность подоплеки сформулировала другой принцип — **contra**, который не был создан искусственно, но обоснован исторически, поскольку сам ход истории парадоксален. События оцениваются объективно при ретроспективном взгляде на них; взгляд же из настоящего всегда сопровождается противоречивым общественным резонансом. Это вдвойне справедливо, если речь идет об изменениях в важнейших жизненных сферах, особенно когда

общественно-политическая ситуация и гуманистическая тенденция эпохи должны пересечься.

Третья капитальная реформа императора Александра II имела огромное значение как для общественно-политической ситуации, так и для гуманистической эпохи. После акта 19 февраля 1861 г. и возвращения гражданских прав «вчерашним рабам» прежний (помещичий) суд утратил свой смысл. Отныне свободная личность должна была жить в правовом государстве, которое защищало бы право русского гражданина. Независимому, рационально организованному суду выпала честь играть роль первой опоры и охраны правового порядка. Однако таковым суду еще только предстояло стать, а пока — в 1861 г. — эта идея была вынесена на всестороннее публичное обсуждение. Правительство сознательно пыталось вызвать общественный резонанс по поводу судебной реформы, что привело к актуализации другого смысла реформы — преобразование не просто суда, но судьбы человеческой. Новый суд должен был учесть этот важный аспект, так как грядущая эпоха в народном сознании связывалась с правдой, милосердием, уважением к закону, без которых невозможно высшее общественное благосостояние[2].

Идея нового суда и иной судьбы оказалась настолько обсуждаемой, что из сферы устных рассуждений перешла в публицистику и беллетристику, что выглядело весьма естественно, так как судьба человека — едва ли не единственная тема, доминирующая над всеми остальными в любую эпоху. В определенном смысле «художественное» осмысление судебной реформы есть часть всестороннего общественного резонанса, поэтому такое осмысление нельзя вырывать из общественно-политического контекста.

Что же изменилось по существу? 20 ноября 1864 года Особая Комиссия обнародовала новые судебные уставы, согласно которым судебная власть была отделена от административной и законодательной; в уголовных делах судебная власть обрела независимость от прокурорского надзора, что устраняло влияние обвинителя на решение судей; судебное слушание должно было происходить гласно (при открытых дверях); введен состязательный процесс (обвинение и защита); учреждены институт присяжных заседателей (здесь содержался намек на известный принцип «глас народа — глас Божий») и адвокатура; «следственная часть изымалась из ведения полиции. Вместо “приставов следственных дел” вводились судебные следователи. Таким образом, полицейское полновластие было ограничено <...>» (7, 387—388). Другими словами, изменилось все.

Однако поистине существенным пунктом был принцип судебного разбирательства: «судить ли преступника на основании чувства человечности или на основании буквы закона <...>» (*там же*), что и составляет искомые pro и contra. Судебная реформа сформулировала дилемму, разрешить которую представлялось очень затруднительным в связи с необходимостью выбора закона или гуманности.

История создания и публикация романа Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» приходятся на время, когда осуществлялись подготовка, а затем и проведение судебной реформы, в чем мы склонны усматривать достаточно осязаемые точки пересечения романной и реформируемой действительности. В этом смысле «Преступление и наказание» есть существенная часть общественного резонанса, своего рода «художественное» осмысление известной дилеммы.

Из трех редакций «Преступления и наказания» вторая (пространная) начинается с чернового автографа, озаглавленного писателем «Под судом»: «Я под судом и все расскажу. Я все запишу. Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие, и все судьи мои, если хотят. Это исповедь. Ничего не утаю» (7, 96). Достоевский делает акцент не на дилемме, а скорее на личности, попавшей в ситуацию трагического противоречия. Читатель должен оказаться внутри проблемы и попытаться — вместе с героем — решить ее, отсюда исповедальность. Однако исповедь убийцы не стала таковой, а превратилась в слово всеведущего автора. Таким образом, слово героя оказалось «заложником» слова автора. По нашему мнению, этому способствовала еще и внутренняя противоречивость приведенного выше высказывания: заявляя об исповедальном характере своего слова, герой стремится чересчур «обнажить» себя. В итоге происходит накладка двух жанров — психологического отчета убийцы и исповеди, не сводимых в своей основе к единому знаменателю. В связи с соединением этих жанров, а также для того чтобы отчасти снять налет гордыни, и понадобилась фигура всеведущего автора, за которым, кстати, остается последнее слово в выборе между законом и гуманностью.

Интересно, что во второй же редакции ситуации юридического суда уделено значительно больше внимания, чем суду нравственному (ср.: в первой и третьей — окончательной — редакциях нравственное наказание доминирует). Конечно, в окончательном варианте мы наблюдаем именно взгляд изнутри на проблему выбора принципа судебного разбирательства, из чего следует, что автор придерживается гуманной точки зрения. На это указывает и то обстоятельство, что приговор по делу Раскольникова оказался более чем мягким: вместо ожидаемых лет двад-

цати «преступник присужден был к каторжной работе второго разряда, на срок всего только восьми лет» (6, 412). Правда, Достоевский объясняет это тем, что явка с повинной и ряд смягчающих вину факторов сделали свое дело. Однако не увидеть здесь подоплеки просто невозможно.

Начнем с того, что главный герой является студентом (пусть и бывшим) юридического факультета, а один из двойников Раскольникова — Лужин — адвокат (NB! об адвокатской карьере сына под руководством будущего зятя мечтает Пульхерия Александровна). Кроме того, пристав следственных дел (новый деятель суда) Порфирий Петрович во время второй встречи заодно сообщает Раскольникову о том, что «реформа идет, и мы хоть в названии-то будем переименованы» (6, 258). Но более всего примечательно то, что следователи и судьи учли «временное умопомешательство» преступника в связи с его «бедственным и болезненным состоянием» (теорию, ставшую модной именно в это время!), а также «другие обстоятельства, сильно благоприятствовавшие подсудимому»[3] (6, 411—412).

Если собрать воедино все перечисленные факты, то на фоне масштабного романа они выглядят всего лишь юридическими «вкраплениями», тогда как роман практически целиком посвящен проблеме нравственного суда: «я себя убил, а не старушонку!» (6, 322). Преступление было оценено не только с позиции contra, но и pro, то есть суд *взвесил* все доводы — рационально и иррационально (с точки зрения данных психологии, активно внедрявшейся в жизненную сферу). Фактически Достоевский осудил своего героя «на основании буквы закона», поскольку она была нарушена, но акцент сделал на «чувстве человечности», осознанном героем (что очень важно) еще до юридического наказания.

Вспомним, что в свое время Достоевский был осужден «по букве закона», поэтому «чувство человечности» так приветствуется писателем-гуманистом. Однако если забежать вперед, то в «Дневнике писателя» (октябрь, 1876), к примеру, мы встретим размышления такого рода: «Являлась или ложная сентиментальность, или непонимание самого принципа суда, непонимание того, что в суде <…> первый принцип дела состоит в том, чтобы зло было определено по возможности, по возможности указано и названо злом всенародно. А там, потом, смягчение участи преступника, забота об исправлении его и т. д. и т. д., — это все уже другие вопросы, весьма глубокие, огромные, но совершенно различные от дела судебного, а относящиеся к <…> отделам, надо сознаться, еще далеко не определившимся и даже совсем у нас не сформулирован-

ным <...> А пока в судах наших эти обе *разные идеи* смешиваются <...> Выходит, что преступление как бы не признается преступлением вовсе <...> что преступление, видите ли, есть только болезнь, происходящая от ненормального состояния общества <...>» (23, 137). По прошествии десяти с лишним лет писатель переосмыслил ту позицию, которой придерживался ранее. Следовательно, дилемма осталась.

Выясним, что же не дает проблеме быть благополучно разрешенной — по крайней мере в рамках романа Достоевского. Для этого обратимся к одному существенному аспекту судебного процесса.

В известном смысле принцип pro и contra воплощается в символе весов правосудия, уходящем своими корнями в мифологию. Й.Хейзинга определяет античное судопроизводство как «спор о справедливости и несправедливости, правоте и неправоте, победе и поражении»[4], то есть непосредственная этико-юридическая идея в данном случае затмевалась в сознании общества. Судья (кем бы он ни был — Бог или оракул) в таком споре пользовался весами правосудия, смысл которых заключался в изначальном равновесии (!) обеих сторон. Приговор выносился в соответствии с тем, «кто справедливее скажет». Конечно, подобная ситуация освобождала «подсудимого» от нравственной ответственности, так как спор имел исключительно агональный характер. Однако символ правосудия прочно закрепился за судопроизводством вплоть до настоящего времени. Присяжные и судья до сих пор «взвешивают» pro и contra.

На чаши весов Родион Раскольников кладет свои pro и contra. Распределение человечества на два разряда влечет за собой «взвешивание» эстетической ценности каждого из них; таким образом герой освобождает себя от нравственной ответственности. В этом плане знаковым становится вопрос, задаваемый Раскольниковым Сонечке Мармеладовой: «тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне?» (6, 313); на что Соня отвечает в духе христианской этики: «Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» (*там же*).

Следовательно, на весах правосудия два «закона» — эстетический и этический, уравненные уже в исходной позиции. Равновесие проистекает из рокового смешения добра и зла, определяемых как эстетически, так и этически. Все зависит от того, какую систему ценностей исповедуют герои. Раскольников оспаривает принцип несправедливости: вредная старушонка «заедает» молодое поколение, Лужин и Свидригайлов олицетворяют тип современного хищника и т. п.; значит, нрав-

ственной ущербности эпохи необходимо противопоставить эстетику зла (преступление как произведение искусства). Соня, напротив, отвергает принцип Ratio — справедливости/несправедливости, так как основа ее системы ценностей — любовь к Богу, лежащая вне критерия «мера за меру»[5].

Эстетизированная, рациональная, математически выверенная идея вседозволенности оказывается объектом спора, или *закладом*, в связи с чем можно продолжить ретроспективную линию, которая ведет нас к искомой сущности дилеммы. В архаической культуре *спор об заклад* представлял одну из распространенных форм судопроизводства. Под *закладом* подразумевалось следующее: главный участник судебного процесса *ставил в заклад* свою правоту, то есть вызывал противника оспорить его правоту[6]. Выигрывал тот, «кто справедливее скажет». Другими словами, наряду с формальными пространственно-временными рамками и сущностью спора — *закладом*, «судоговорение» оставалось главным содержательным компонентом судебного дела. Кстати, первые две редакции «Преступления и наказания» были написаны от лица исповедовавшегося преступника, что, по нашему мнению, могло сигнализировать о принципе «судоговорения»; однако и в повествовании от автора содержится этот принцип: мы слышим «прения» Раскольникова и Порфирия Петровича, Раскольникова и Сони и др. Из этого следует, что *новое слово* героя возможно напрямую соотнести с *закладом*, причем имеющим как непосредственное, так и опосредованное — вещно-метафорическое — выражение.

Как известно, Родион Раскольников заложил у Алены Ивановны серебряные отцовские часы и кольцо сестры[7], прежде чем отправился делать пробу с еще одним закладом. Г.Боград обращает внимание на ассоциативно-символическую роль обозначенных вещей, в частности часов, исходя из их описания: «на оборотной дощечке их был изображен глобус» (6, 9). «Раскольников, — замечает исследовательница, — вообразивший себя Наполеоном, как бы распоряжается судьбой мира и временем, отпущенным для жизни. Ведь он не просто принес заклад, но пришел и с другой целью»[8]. На наш взгляд, здесь есть еще один смысл: закладывая часы, герой ставит себя в стабильную ситуацию цейтнота, которая неизбежно приводит к поражению[9]. Особенно примечательной является сцена, в которой Порфирий Петрович пытается «сбить временем» героя, спрашивая, не видел ли тот работников в восьмом часу, когда приходил нанимать квартиру.

В подобный символический контекст вписан и другой заклад, тайну которого герой раскрывает на суде. Серебряная псевдо-папиросочни-

ца становится чуть ли не главной героиней в сцене убийства, так как она — весомый повод для визита. Однако весомость весьма хрупкая: пару легкой, деревянной, гладко обструганной дощечке составляет гладкая, тоненькая железная полоска; а все вместе завернуто в чистую белую бумагу и обвязано тоненькой тесемочкой. Таким образом, весомость создается искусственно; мудреным оказывается только узелок.

Такова идея (псевдо-идея) Родиона Раскольникова, правота которой безуспешно оспаривается героем в многочисленных «прениях» с его антагонистами. Завернутая в замысловато-красивую оберточную бумагу (два разряда — «материал» и «разрушители», «твари дрожащие» и «право имеющие»; преступление как произведение искусства), с мудреным «узелком» («кровь по совести»), она скрывает попытку главного героя на разумном основании перестроить многовековую систему нравственно-этических ценностей, перешагнуть «живую жизнь». На практике же оказывается, что «заклад этот был <...> вовсе не заклад, а просто деревянная, гладко обструганная дощечка <...>» (6, 57) с тоненькой железной полоской, однако очень скоро принявший вид увесистого топора — опять-таки с «деревянной» и «железной» «полосками» (древко и лезвие). «Топор правосудия» разрубил «гордиев узел», изобличив в преступнике богоотступничество за определенную плату — все те же сребреники (ср.: серебряные часы, серебряная папиросочница)[10].

Таким образом, Достоевский осуждает своего героя согласно другой — не мифологической — традиции, хотя мифологический пласт и оказывается востребованным в этом романе. Так, образ центрального героя накладывается на известного вершителя судеб — Зевса, который, как известно, монополизировал процесс судопроизводства, единолично решая судьбу человечества; судил строго, но справедливо, черпая либо из сосуда с добром, либо из сосуда со злом.

Судить, *взвешивая правоту* и *споря об заклад*, свойственно человеку с рациональным типом мышления; поэтому Раскольников разделил человечество арифметически. Однако как только дело дошло до реального суда, когда не судишь, но судим, герой сразу же отказался от борьбы за свою правоту, думая о том, что его все равно не поймут. Здесь еще нет раскаяния/покаяния, но есть осознание ошибочности теории. Собственно, оно наступило еще раньше, когда весы заменил «топор правосудия». С этой роковой подмены идея преступления как произведения искусства начала рассыпаться «юридически»: преступник вернулся на место преступления; появился свидетель, произнесший истину («убивец»); заложенные часы и кольцо стали значимыми вещественными доказательствами, так как Раскольников спохватился

о них последним из всех закладчиков; звон колокольчика в квартире убитой словно загипнотизировал героя, за что зацепился пристав следственных дел, и так далее. Рациональное начало потерпело крах, так как ум преступника одержим. В этом и заключается противоречие: рациональность не существует изолированно; есть еще такое понятие, как случай. Порфирия Петровича привлекли случайные моменты в поведении Раскольникова: умный преступник может выдать себя случайно, то есть эмоционально, когда наружу прорвется «чувство человечности».

В этом плане безусловна мысль о том, что нельзя проводить четкую границу между судом юридическим и судом нравственным. Давая герою Евангелие, Достоевский переключается на другой судебный регистр, но в нем главную роль играет не «буква закона», а «чувство человечности» по отношению к преступнику. И даже спустя десять с лишним лет писатель, отстаивая идею правого суда и критикуя мнимо-гуманную деятельность адвокатов, все равно сделает исключение для этого великого чувства, обозначив свой выбор между pro и contra: «лучше уж ошибка в милосердии, чем в казни» (23, 139).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1981. Т. 23. С. 8. Далее следуют ссылки на это издание с указанием тома и страницы. Текст «Преступления и наказания» цитируется по этому же изданию (с указанием тома и страницы).

[2] Джаншиев Г. Основы судебной реформы (к 25-летию нового суда): Историко-юридические этюды. М.: Типогр. М.П.Щепкина, 1891. (Репринт. копия).

[2] Помощь бедному чахоточному университетскому товарищу, уход за его отцом, спасение двух детей во время пожара.

[3] Хейзинга Й. Homo Ludens // Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В.Сильвестрова; Коммент. Д.Э.Харитоновича. М.: Прогресс—Традиция, 1997. С. 87.

[4] См., напр.: Мережковский Д.С. Достоевский // Властитель дум: Ф.М.Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века / Сост., вступ. ст., коммент. Н.Ашимбаевой. СПб.: Худож. лит., 1997. С. 279—303; Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Там же. С. 394—432.

В связи с этим интересными представляются рассуждения В.А.Бачинина, рассматривающего не диалогичность, а метафизическую «триалогичность» художественного мира Достоевского. «Триалогичность» составляют теодицея, дьяволодицея и антроподицея. «Чтобы совершить преступление, — пишет исследователь, — каждый из них [героев-преступников] должен быть глух к увещеваниям Бога и, напротив, весьма чутко внимать доводам Дьявола» (см.: Бачинин В.А. Достоевский: метафизика преступления. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. С. 36—37).

Если оценивать ситуацию таким образом, то теоретически человек находится между двух чаш, но фактически склоняется на сторону зла, неизбежно эстетизируя его, поскольку Дьявол, как известно, — первый поэт.

[5] См.: Хейзинга Й. Указ. соч. С. 91.

Между прочим, английское право вплоть до XIX века знало две формы судебного процесса в гражданских делах: обе назывались *wager*, буквально *weddenschap* — «спор об заклад». И хотя обе формы были отменены к 1833 г., в Англии долгое время существовало так называемое *пари об исходе суда*.

[6] Интересно, что кольцо появилось в тексте намного позднее; в подготовительных материалах фигурировали только часы.

[7] См.: Боград Г. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М.Достоевского. New-York: Слово — Word, 1998. С. 29.

[8] Ср.: вторая рукописная редакции заканчивается *Новым планом* с соответствующей завязкой сюжета: «<...> Начал я с того, что пошел закладывать ей часы» (7, 144).

[9] Интересно, что *спор об заклад* зачастую заканчивался не только присуждением правоты одной из сторон. Гомер, например, в «Илиаде» определяет совершенно конкретную мзду для того, «кто скажет справедливее»: два золотых таланта, — такова стоимость правоты.

Серебро, конечно же, связано с другой культурной ситуацией. Богоотступничество Раскольникова в данном случае не вызывает никакого сомнения.

О.В.Молодкина

ТРАДИЦИИ МИСТЕРИИ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Мистериальность как глубинная основа художественного мира Ф.М.Достоевского обусловлена, с одной стороны, особенностями жанра (по М.Бахтину, полифонический роман Достоевского вбирает в себя свойства многих других жанров» [1]), а с другой — структурой сознания автора, которое формируется под влиянием христианского мировоззрения.

Мистерия как жанр средневекового религиозного театра преемственно связана с тайными языческими обрядами посвящения в истину. Главная жанропорождающая мифологема мистерии — это мотив умирания-воскресения. Оно воспринималось как чудесное восстановление первообраза, рождение в вечность, преображение. Возможность такого преображения открывается перед героями романа «Идиот» с появлением среди них князя Мышкина.

Мышкин не только обладает подлинным знанием о мире, но и умеет вовлекать в его сферу людей, не совсем утративших способность видения сущности вещей. Говоря словами М.М.Бахтина, «он может “проницать“ сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное “я“» [1; 298]. Б.О.Корман пишет: «У Достоевского люди общаются душами — как нравственно-эмоциональные миры, в которых переплавлены и, в конечном счете, неразличимы питающие их начала: исторические, социальные, политические и пр. <...> Люди смотрят в глаза друг другу и обмениваются сущностями. Для любимых героев Достоевского это потребность, и, чем ближе герой к автору, тем эта потребность органичнее. У Мышкина это сердцевина личности, и, вступая в контакт, он невольно навязывает собеседнику свой тип отношений, выявляя в каждом сокровенное и лучшее — не генерала, слугу, даму из известного круга или чиновника, а человека» [2; 287].

«Проницая» в души других людей, Мышкин делает неожиданные для них и для себя открытия. Так, уже после первой встречи с Рогожиным в поезде он указывает наиболее вероятный финал его отношений с Настасьей Филипповной. Происходит это в диалоге с Ганей Иволгиным, реакция которого подтверждает, что это не праздное предположение:

— А Рогожин женился бы? Как вы думаете?

— Да что же, жениться, я думаю, и завтра же можно; женился бы, а чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее.

Только что выговорил это князь, Ганя вдруг так вздрогнул, что князь чуть не вскрикнул.

— Что с вами? — проговорил он, хватая его за руку [3; 32].

(Конечно, это потрясение можно объяснить и соответствием пророчества князя собственным тайным мыслям и планам Гани.) Итак, уже в начале романа указано, что Рогожин одержим страстью, которая влечет его к убийству. Позже выяснится, что и Настасья Филипповна жаждет быть убитою, и об этом говорит князю Рогожин: «— В воду или под нож! — проговорил тот наконец. — Хе! Да потому и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает! Да неужто уж ты и впрямь, князь, до сих пор не спохватился, в чем тут все дело?» [3; 179].

Мышкин пытается спасти Рогожина и Настасью Филипповну от выбранных ими ролей палача и жертвы, но это ему не удается. Однако, милосердный и к убийце, за душу Рогожина он будет бороться до конца и спасет его ценой собственного безумия. Эта неизбежность принесения себя в жертву, момент выбора, вступления на путь, ведущий на Голгофу, были предугаданы им так же, как Христос знал об уготован-

ной ему казни. И так же в одиночестве герой Достоевского видит предназначенное ему, и хочет уйти от судьбы («Пронеси мимо чашу сию»), и решает, что не может уйти («Но да будет воля Твоя, а не моя»):

Князь очень был рад, что его оставили наконец одного; он сошел с террасы, перешел чрез дорогу и вошел в парк; ему хотелось обдумать и разрешить один шаг. Но этот шаг был не из тех, которые обдумываются, а из тех, которые именно не обдумываются, а на которые просто решаются: ему ужасно вдруг захотелось оставить все это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот мир же и выпадет ему впредь на долю. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать «невозможно», что это будет почти малодушие, что пред ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права. В таких мыслях воротился он домой и вряд ли и четверть часа гулял. Он был вполне несчастен в эту минуту [3; 256].

Князь Мышкин повторяет путь Христа, единственное отличие в этом эпизоде: у него нет любимых учеников, которых он мог бы попросить бодрствовать с ним. Вместо этого он окружен шутами (карнавальная ситуация или фарсовая интермедия в средневековой мистерии). Р.Штейнер утверждает, что посвящаемый в истину в христианской мистерии проходит путь Христа:

Что на высшей ступени бытия имеет духовную реальность, то в формах чувственной действительности является происшествием, нарушающим законы природы. Это есть «чудо». Таким «чудом» было посвящение. Кто действительно хотел понять его, должен был развить в себе силы, позволяющие стоять на высших ступенях бытия. К этим высшим переживаниям он должен был пройти через подготовительный образ жизни. Как бы ни разыгрывались такие подготовительные переживания в жизни отдельных лиц, они все же всегда укладывались в совершенно определенную типическую форму. Поэтому жизнь посвященного является жизнью типической, и ее можно описать независимо от отдельной личности. Более того, об отдельной личности можно лишь тогда сказать, что она стоит на пути к божественному, если она прошла определенные типические переживания. Такой личностью был для своих последователей Будда, таковой же явился для своей общины Иисус [4; 71].

Р.Штейнер полагает, что христианство вырастает на основе древних мистерий и само является мистерией, которая «никому не открывается как познание, но каждому как содержание веры» [4; 121].

Наиболее далек и наиболее близок к откровению Бога в своей душе Рогожин. Пути Мышкина и Рогожина в романе неоднократно пересекаются, начиная с первой встречи в поезде, когда Рогожин называет князя юродивым, до финальной сцены ночного бдения у трупа Настасьи Филипповны. В бытовом плане отношения этих героев — со-

перничество, в мистериальном — наставничество (и последнее берет верх). Рогожин однажды признается Мышкину, что любит смотреть на картину, изображающую Спасителя, только что снятого с креста. Картина, копия с Ганса Гольбейна, утверждает торжество смерти и невозможность воскресения. После признания Рогожина Мышкин вдруг постигает глубину и тьму пропасти, в которую тот собирается броситься:

— На эту картину! — вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, — на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!
— Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин [3; 182].

Рогожин ведет мучительную борьбу с «темным царством» в своей душе. Внешними знаками этой борьбы становятся ритуальные действия: он меняется с князем крестами (этот эпизод Л.М.Лотман сопоставляет с легендой о братании богатого, но несчастного человека с Христом [5; 133]), подводит его под благословение своей матери. И Мышкин, уходя из дома своего побратима, уже обвиняет себя в низких подозрениях и спрашивает с надеждой: «Разве не способен к свету Рогожин?» [3; 191]. А через несколько минут брат во Христе поднимет на него руку с ножом в полумраке гостиничной лестницы. На путь просветления, о котором мечтал для него Мышкин, Рогожин вступит только в самом финале романа, выздоровев после двух месяцев «воспаления в мозгу». Это выздоровление, как и пребывание на пороге смерти, символично: оно означает реализацию в судьбе героя мистериальной мифологемы умирания-воскресения. Н.Ю.Тяпугина считает, что именно Рогожин проходит в романе самый длинный и трудный путь: «от буйного “черномазого“ до “задумчивого“ страдальца, побратавшегося с князем не только крестами, но и судьбами» [6; 300]. Для покаявшегося грешника возможно преображение (сюжет кризисного жития), Достоевский не впервые проводит своего героя через преступление к покаянию.

Приближение к границе между жизнью и смертью является необходимым условием мистериального посвящения в истину, но для того, чтобы оно стало таким условием, в человеке должно быть стремление к откровению Бога в своей душе. Безверие же порождает только злобу и отчаяние, что и происходит с обреченным на смерть Ипполитом Терентьевым. Отпадение от целого приводит к уничтожению личности: «...там, где человек отказывается от идеи Бога, он рвет не только с миром и людьми, но и с самим собой». Происходит «общее разрушение личности» [7; 109]. Но встреча с Мышкиным дарует озлобленному страдающему юноше просветление души. Интересное объяснение этому просветлению дает В.А.Смирнов:

Суть проясняется тостом Ипполита («растерзанного конями») «за здоровье солнца». Исследователи неоднократно писали о том, что в начале первого тысячелетия наряду с христианством, соперничая с ним, на Ближнем Востоке, в Греции и Риме был распространен культ Митры. Эпитетом Христа, что сохранилось и в канонической традиции, было «пресветлое солнце». <...> О митраистских традициях, сохранившихся в словах «мир», «Вселенная», «космос», «община» у нас хорошо известно благодаря работам В.Н.Топорова, С.Г.Бочарова. Поэтому мы вправе утверждать, что космизация личности, уход от мейеровой стены, освобождение от скорпиона индивидуализма, отчужденности от людей, от «мира» связан с приобщением к солнечной природе, отсюда и такой «необычный» тост [8; 139—140].

Заметим, что «необычный» тост произносит юноша, умирающий от чахотки и задумавший самоубийство. Преображение этого героя тоже совершается на пороге смерти.

История Ипполита вызывает в памяти читателя рассказ князя в начале романа о переживаниях человека перед смертной казнью. Этот рассказ указывает и на предопределенность трагической судьбы самого князя Мышкина. Как доказывает И.И.Евлампиев, Голгофа была подлинной трагедией [9; 27], поэтому повторение пути Христа есть реализация не только мистериального, но и трагического сюжета.

Мотив умирания-воскресения противополагает мистерию трагедии. Мистерия отрицает смерть как абсолютный конец, открывает причастность человека к бытию вечному, в котором смерти нет. Этот мистериальный закон становится неотъемлемой частью жанровой структуры романа Ф.М.Достоевского «Идиот».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972.
2. Корман Б.О. Проблема автора в художественной прозе Ф.М.Достоевского // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А.Подшивалова, Н.А.Ремизова, Д.И.Черашняя, В.И.Чулков. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006.
3. Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8.
4. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. М.: Духовное знание, 1990.
5. Лотман Л.М. Романы Ф.М.Достоевского и русская легенда // Русская литература. 1972. № 2. С. 130—142.
6. Тяпугина Н.Ю. Поэтика символа и ее мифопоэтические истоки в творчестве Ф.М.Достоевского: Дисс. ... д-ра филол. наук. Саратов, 1997.
7. Корман Б.О. Лирический герой Некрасова в «Записках из подполья» Достоевского // Корман Б.О. Избр. труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
8. Смирнов В.А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики. (Архетипы «женского начала» в русской литературе XIX — начала XX века.). Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин. Иваново, 2001.
9. Евлампиев И.И. Кириллов и Христос. Самоубийцы Достоевского и проблемы бессмертия // Вопросы философии. 1998. № 3.

Т.В.Зверева

«СЫСКАТЬ СЮЖЕТ ДЛЯ КАРТИНЫ...»: ОБ ОДНОЙ ЖИВОПИСНОЙ ЛИНИИ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Упоминание живописных полотен не относится к излюбленному приему Ф.М.Достоевского*. Пожалуй, только два художника оказали существенное влияние на жизнь и творчество писателя — С.Рафаэль и Г.Гольбейн. Посещение «Сикстинской Мадонны» и «Мертвого Христа» — едва ли не главная цель его европейского путешествия. Добавим, что «Сикстинская Мадонна» будет сопровождать Достоевского и в самое последнее путешествие: над смертным одром писателя висела копия знаменитого шедевра.

«Идиот» — единственный роман, в котором проступают четкие контуры живописного сюжета. В последние годы в литературоведении возник целый ряд исследований, в которых актуализируется визуальная сфера словесного творчества. Несмотря на то, что достоевсковедение также было охвачено данной тенденцией и в этом направлении немало сделано, смысловой потенциал живописного сюжета далеко не исчерпан. Заметим, что почти все разыскания выстраиваются вокруг «Мертвого Христа» Г.Гольбейна, картины, ставшей своеобразным ключом к прочтению романа**. Однако «картинный сюжет» выходит за пределы гольбейнова шедевра.

Отличительной особенностью романа о «положительно прекрасном человеке» как раз и является то, что называние картин становится здесь одним из смыслопорождающих принципов. Объектом изображения в «Идиоте» становятся, с одной стороны, картины действительно существующие, соотнесенные с внетекстовой реальностью («Мертвый Христос» и «Мадонна» Гольбейна), с другой стороны — картины, не вы-

---

* Среди художников, к которым эпизодически обращается писатель, — К.П.Брюллов, Н.Н.Ге, В.Г.Перов, П.А.Федотов, А.И.Куинджи, И.Н.Крамской, И.Е.Репин, П.П.Рубенс, Х.Рембрандт, К.Лоррен.

** См. исследования Г.Богард [2], И.Бурдиной [5], Т.Касаткиной [11], В.Лепахина [13], Е.Марченко [14], С.Янг [19], J.Kristeva [20], O.Meerson [21], J.Meyers [22].

ходящие за рамки романной действительности («швейцарский пейзаж», украшающий кабинет генерала Епанчина, «темные, закоптелые» масляные картины, висящие в доме Рогожина). Особняком стоит «базельская картина», впечатление от которой князь Мышкин выносит из Швейцарии: «— Я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила.

— О базельской картине вы непременно расскажете после, — сказала Аделаида» [10; VIII, 55]. Обещанный рассказ о базельской картине прерывается для того, чтобы уже более не возобновиться. Комментаторы сходятся во мнении, что Достоевский имел в виду «Усекновение главы Иоанна Крестителя» Ганса Фриза. Однако в данном случае более важным представляется то, что в тексте отсутствуют какие-либо уточнения. Базельская картина остается загадкой, и эта загадка, по всей видимости, важна для автора.

Живописная линия в значительной степени осложняется тем, что в художественной реальности романа указанные выше картины переплетаются с полотнами воображаемыми — теми, о которых говорят герои. Интересно, что авторский замысел с самого начала восходил к идее картин, рисуемых героями. В одной из первых редакций «Идиота» говорится о рисунках Умецкой: «Мечтания Умецкой о том, что думает оторванная голова. Картина.

— У ней все такие картины, — говорит Жена. — Что она по городу видит, так это чудо! Другим и в голову не придет. О том, как кладбище ходит по городу!» [10; IX, 183]. В дальнейшем авторский замысел в значительной степени перестроился, но отголоски найденной темы присутствуют в каноническом тексте.

Аделаида мучительно ищет сюжет для картины: «— Я вот сюжета для картины два года найти не могу» [10; VIII, 50]. «Вы знаете, что общая семейная задача давно уже в том, чтобы *сыскать сюжет для картины* (курсив мой. — *Т.З.*) Аделаиды Ивановны», — говорит князь Щ. [10; VIII, 206]. При этом реальность, которая окружает героев Достоевского, таит в себе множество живописных сюжетов: «Аделаида заметила сейчас в парке одно дерево, чудесное старое дерево, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, все в молодой зелени, с дуплом и трещиной; она непременно, непременно положила срисовать его! Так что почти об этом только говорила целые полчаса своего визита» [10; VIII, 252]. Вместе с тем *подлинный сюжет* никак не находится. Сокровенное не становится откровенным. Пытаясь выполнить «семейную задачу», Аглая пытается помочь сестре и даже «рассказывает сюжет картины», который, однако, не удовлетворяет Аделаиду:

— По сюжету выходит, что этот «рыцарь бедный»
С лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал.
Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?
[10; VIII, 206].

Ни один из «найденных» сюжетов не находит своего воплощения в романе, а об акварельных рисунках Аделаиды упоминается вскользь: «...рассказывая об одной своей акварельной работе, она вдруг очень пожелала показать ее. “Как бы это сделать поскорее? Постойте! Я вас с Колей сегодня пришлю, если зайдет, или завтра сама опять, как гулять с князем пойдем, занесу”, — заключила она, наконец, свое недоумение, обрадовавшись, что так ловко и для всех удобно удалось ей разрешить эту задачу» [10; VIII, 252]. Несмотря на заверения героини, акварельный рисунок так и не показывается.

Не остаются в стороне от поиска сюжета и другие герои романа. Князь «рисует» картину казни: «Крест и голова — вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, — все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот какая картина» [10; VIII, 56]. Настасья Филипповна «выдумывает одну картину»: «...я бы изобразила его [Христа] одного, — оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво, осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль великая как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина!» [10; VIII, 379—380].

Наконец, завершается роман сценой, сквозь которую просвечивает один из канонических сюжетов религиозной живописи — «бдение над мертвым телом Христа». Исследователи давно обратили внимание на инверсию данного новозаветного сюжета в финальной части текста.

Таким образом, можно говорить о принципиальной нелинейности живописного сюжета, его многоаспектности. В свою очередь нам хотелось бы более подробно остановиться лишь на одной линии «картинного сюжета» — гольбейновой. Мы постараемся показать, что решающее значение для понимания романа «Идиот» имеет не одно, а сразу три полотна художника: «Мадонна», «Мертвый Христос» и «Пляски смерти». До настоящего момента картины, играющие столь существенную

роль для понимания авторского замысла, рассматривались изолированно, вне соотнесенности их друг с другом. Представляется, что авторская идея была глубже, и следует поставить вопрос о *взаимообусловленности* гольбейновых полотен в художественной системе романа.

«Гольбейнова тема» заявлена в «Идиоте» сразу. Князь Мышкин угадывает черты Мадонны в старшей дочери генерала Епанчина — Александре: «У вас какой-то особенный оттенок в лице, похоже как у Гольбейновой Мадонны в Дрездене» [10; VIII, 65]. Несмотря на то, что это единственное упоминание «Мадонны» в тексте, ее появление нельзя считать случайным. Известно, что данная картина, находящаяся в Дрезденской галерее, привлекла внимание Достоевского. Анна Григорьевна описывает, что Достоевский неоднократно возвращался к «Мадонне»: «Потом сходили мы опять и к Мадонне Гольбейна» [9; 62]. В подготовительных материалах к роману писатель много говорит об этой картине и именно ей отведено центральное место. Одно из таких упоминаний заслуживает особого внимания. «NB. “*Письмо* (слог Гольбейновой Мадонны)» [10; IX, 183]. Примечательно, что Достоевский неоднократно возвращается к этой записи, она возникает на месте следующей перечеркнутой фразы: «*Письмо* (Гольбейнова Мадонна)» [10; IX, 183]. Ритм живописного полотна, таким образом, может быть положен в основание словесного текста. В окончательной редакции романа «Мадонна» Гольбейна уходит на второй план и перестает играть ту решающую роль, которая была ей предначертана в первоначальном замысле, но мысль о том, что живописный стиль может стать основой *письма*, по-видимому, не оставила Достоевского. Однако окончательный текст будет ориентирован на другое полотно Гольбейна...

Общепринято полагать, что на первом плане находится «Мертвый Христос». Действительно, движение событийного сюжета, непременно сосредоточенного вокруг картины, указывает на то, что именно данный шедевр Гольбейна играет решающую роль. Впечатление от этой картины, как известно, описано устами трех персонажей — Рогожина, князя и Ипполита, в результате чего возникает иллюзия стереоскопического изображения. Добавим, что «Мертвого Христа» видела и Настасья Филипповна, бывавшая в доме Рогожина. При этом все герои, за исключением князя Мышкина, рассматривают копию (князь единственный, кто имеет представление о базельском подлиннике). Значимость картины с самого начала подчеркнута путем к ней, который оказывается своеобразным *лабиринтом*: «Отворивший князю человек провел его без доклада и вел долго; проходили они и одну парадную залу, которой стены были “под мрамором”, со штучным дубовым полом и с мебелью

двадцатых годов, грубую и тяжеловесную, проходили и какие-то маленькие клетушки, делая крючки и зигзаги, поднимаясь на две, на три ступеньки и на столько же спускаясь вниз, и, наконец, постучались в одну дверь» [10; VIII, 170].

На сегодняшний день о «странной картине» написано так много, что вряд ли имеет смысл в рамках данной работы еще раз возвращаться к смысловым нюансам этого сюжета. Отметим лишь, что почти все писавшие о романе сходятся во мнении, что «...в центр романа встал (лег) мертвый Христос на картине Гольбейна. Идея же “князя Христа” осталась утаенной и проблематичной» [4; 131].

Если «Мертвый Христос» является своеобразным композиционным и идейным центром романа, то «Пляски смерти», не упомянутые в тексте ни разу, лежат в основании его *письма*. Известно, что в отличие от «Мертвого Христа» и «Мадонны» «Пляски смерти» не произвели на Достоевского большого впечатления: «На стене она показала нам снимок с картины Holbein’a, изображающей “Танец смерти”, где представляется смерть, окруженная различными людьми. Посмотрев картину, Федя сказал: “Славны бубны за горами”, то есть что про эту картину так много говорили и кричали, но, может быть, снимок оказался не Бог знает что...» [8; 84]. Однако здесь важна не оценка Достоевского, а то, что гольбейновы «Пляски смерти» находились в сфере авторской рефлексии. В Базеле Достоевский намеренно идет к этой картине, но не получает ожидаемого впечатления. Внешнее разочарование писателя, о котором так подробно пишет Анна Григорьевна, не может являться окончательным свидетельством того, что изображенный Гольбейном «танец» не оказал влияние на пишущийся роман*.

На наш взгляд, именно «Пляски смерти» являются тем «визуальным фоном», благодаря которому многое в романе может быть переосмыслено. М.М.Бахтин проницательно писал о присущей романам Достоевского карнавализации. Уточним, что речь в романе «Идиот», по-видимому, идет об особом карнавале — «плясках смерти». Характеристика жанровой специфики «плясок» чрезвычайно близка к той характеристике, которую можно дать жанровым особенностям творчества Достоевского в целом и роману «Идиот» в частности.

Жан Делюмо [7] связывает возникновение жанра «данс макабр» с Швейцарией: именно здесь найдены самые ранние записи текстов, изображающих пляски «черной смерти», в дальнейшем именно в этой стра-

---

* Единственная работа, написанная в данном направлении, — исследование Е.Сливкина «"Танец смерти" Ганса Гольбейна в романе "Идиот"» [18].

не данный жанр получит наибольшее распространение, наконец, именно здесь расцветает талант Гольбейна, художника, создавшего самую знаменитую в истории человеческой культуры версию «Плясок». Как известно, в творчестве Достоевского образ Швейцарии занимает особое место. С одной стороны, Достоевский хорошо усваивает уроки Н.М.Карамзина, в «Письмах русского путешественника» которого развернуты идиллические картины швейцарских гор и водопадов. Вслед за Карамзиным в русской литературе Швейцария стала прочно связываться с топикой рая. Вместе с тем Швейцария, как было сказано выше, — страна, породившая в истории европейской культуры жанр «данс макабр». Достоевский гениально прочувствовал эту непозволительную близость «рая» и «смерти». Смертельный «танец» в «Идиоте» начинается в идиллической стране. Показательно, что в «Бесах», романе, структурно близком «Идиоту», Швейцария также является источником всех будущих смертей и катастроф.

Мир, изображаемый Достоевским в «Идиоте», — это мир «пляшущей смерти». «...И за ним последует конь бледный, и тот, коему имя смерть, а за ним уже ад» [10; VIII, 168], — вещает Лебедев. Одно из излюбленных «словечек» Достоевского, применяемых им в качестве определения текущей жизни, — «круговорот»: «Русский человек вовлечен в роковой <...> круговорот судорожного и моментального самоотрицания» [10; XX, 67]. В этом «роковом круговороте» и встречаются герои Достоевского, для того чтобы еще раз оказаться у черты, разделяющей пространство жизни и смерти.

Композиционные решения Достоевского удивительным образом совпадают с композиционными принципами «Плясок смерти» Гольбейна. Один из современных исследователей данного жанра В.Мириманов выделяет следующие его особенности: 1. «Во всех случаях линейная многофигурная композиция изображает некое шествие или процессию, в которой пары мертвый—живой следуют друг за другом»; 2. «...в сцене не происходит коллективное действие. Событие — порой остродраматическое — совершается отдельно, внутри каждой, изолированной друг от друга пары, в точке пересечения живой—мертвый»; 3. «Каждая такая пара, как правило, представляет собой отдельную, замкнутую на себя композицию. <...> Происходящие в отдельных ячейках события можно рассматривать и как следующие одно за другим (в соответствии с иерархией), и как происходящие одновременно» [15]*.

---

* О композиционных принципах «Плясок смерти» см. также: В.Мириманов [16], М.Реутин [17].

О явлении парных героев как основополагающем принципе романов Достоевского говорил еще М.М.Бахтин. События всякий раз концентрируются внутри пары, и спор происходит между жизнью и смертью. Вихревой круговорот времени и событий приводит к тому, что граница между отдельными персонажами оказывается проницаемой. В роковом хороводе герои вынуждены меняться «местами», постоянно заступать на «чужую территорию». Отсюда их мистическая связанность, способность понять другого прежде, чем он понял сам себя:

— Ты листы, что ли, им разрезаешь? — спросил князь, но как-то рассеянно, все еще как бы под давлением сильной задумчивости.

— Да, листы...

— Это ведь садовый нож?

— Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?

— Да он... совсем новый.

— Ну, что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то исступлении вскричал, наконец, Рогожин, раздражавшийся с каждым словом.

Князь вздрогнул и пристально поглядел на Рогожина.

— Эк ведь мы! — засмеялся он вдруг, совершенно опомнившись [10; VIII, 180—181].

«Парные» явления героев у Достоевского всегда чреваты потерей субъектности. В ключевых (кризисных) сценах романа герои как бы утрачивают собственную суверенность: «...я тебя *наизусть* (курсив мой. — *Т.З.*) во весь тогдашний день теперь знаю, как себя самого» [10; VIII, 302], — говорит князь Мышкин Рогожину. Характерно, что в романах Достоевского почти исчезают границы между отдельными речевыми сферами. Одним из излюбленных приемов Достоевского является прием «сходных слов и выражений», когда герои, удаленные друг от друга во времени и пространстве, произносят одни и те же фразы. Рогожин с удивлением отмечает сходство реакции князя и Настасьи Филипповны на портрет отца: «И вот *точь-в-точь* (курсив мой. — *Т.З.*) она это же самое говорила недавно, когда тоже этот портрет разглядывала! Чудно, как вы во всем заодно теперь» [10; VIII, 178]. Мышкину кажется, что Ипполит для своей исповеди взял его слова: «...про эту “мушку” Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...» [10; VIII, 352]. «Данс макабр» в буквальном смысле слова «кружит» героев, открывая относительность каждой роли, всякого места в мире.

Необычность романа «Идиот» проявляется еще и в том, что за каждым героем закреплено определенное амплуа, каждый играет легко узнаваемую роль. Показательно, что в черновиках к роману Достоевс-

кий почти не называет героев по именам, предпочитая употреблять «прозвища»: Идиот, Князь, Генерал, Генеральша, Дядя, Красавчик, Инженер, Сенатор, Дипломат, Отец, Жених и пр. Предварительные записи к «Идиоту» показывают, насколько медленно шел у Достоевского процесс формирования именной сферы романа. Иными словами, «роль» предшествовала «имени», имя как бы вырастало из «функции». В окончательном тексте романа тяготение к «ролевому имени» также присутствует — Князь, Блудница (Настасья Филипповна), Мадонна (Аглая), Каторжник (Рогожин), Самоубийца (Ипполит)*. Каждый из героев занимает определенное положение в процессии, возглавляемой «черной женщиной»**.

В «Плясках смерти» Гольбейна речь шла прежде всего о призрачности всякой земной роли. Кардинал, Король, Патриарх, Оруженосец, Мещанин, Монах, Ростовщик, Влюбленный, Отшельник и пр. оказываются вовлеченными в один и тот же танец, называемый Судьбой. Иерархия этих ролей оказывается иллюзорной, поскольку в конечном итоге человек — всего лишь невольный участник «смертельного хоровода». Чувство ужаса связано с мгновенным прозрением смерти.

Важно отметить, что Достоевский в значительной мере переставил акценты в звучании традиционной темы. В «Идиоте» речь идет не о бренности земного, а о принципиальном единстве исполняемых ролей. В мире Достоевского вихревое движение смертельного танца приводит к тому, что герои «обмениваются ролями». В Настасье Филипповне видится князю «страшная преступница», которая «только что сделала ужасное преступление» [10; VIII, 352]. Однако мгновение спустя Настасья Филипповна оборачивается Аглаей: «Он встал, чтобы пойти за нею, и вдруг раздался подле него чей-то светлый, свежий смех; чья-то рука вдруг очутилась в его руке; он схватил эту руку, крепко сжал и проснулся. Пред ним стояла и громко смеялась Аглая» [10; VIII, 352]. В воспаленном воображении князя героиня одновременно выступает и в роли «страшной преступницы» (прообраз Рогожина) и в роли Мадонны (Аглая). В свою очередь Аглая ощущает в себе «другую» женщину: «— Меня никто не будил, кроме вас? Никого здесь, кроме вас, не было? Я думал, здесь была... другая женщина...

— Здесь была другая женщина...» [10; VIII, 378].

---

* Примечательно, что И.Бродский помещает князя Мышкина в «театральную» процессию («Шествие»).

** В черновиках Достоевского имеется таинственная фраза: «Черная женщина ходит» [10; IX, 265], — образ черной женщины соотнесен в истории человеческой культуры с образом Смерти-чумы.

Настасья Филипповна пишет Аглае странные письма: «...она пишет мне, что в меня влюблена...» [10; VIII, 362]. К этому же ряду явлений относится и «пророчество» Ипполита: «Я ведь боюсь лишь за Аглаю Ивановну; Рогожин знает, как вы ее любите; любовь за любовь; вы у него отняли Настасью Филипповну, он убьет Аглаю Ивановну; хоть она теперь и не ваша, а все-таки ведь вам тяжело будет, не правда ли?» [10; VIII, 348]. В воображении Ипполита в качестве будущей жертвы предстает не Блудница, а Мадонна. Наконец, в последней сцене романа происходит перераспределение ролей сакрального сюжета. На месте распятого Христа — Настасья Филипповна, в роли плакальщиц — князь и Рогожин.

Подобных примеров в романе множество. Вихревой танец захватывает всех и ускоряет время катастрофической развязки. Конфигурация героев, таким образом, носит принципиально подвижный характер. Герои прозревают в себе другого и себя в другом. Границы, отделяющие одного героя от другого, крайне призрачны: «И, наконец, мне кажется, мы такие разные люди на вид... по многим обстоятельствам, что у нас, пожалуй, и не может быть много точек общих, но, знаете, я в эту последнюю идею сам не верю, потому очень часто только так кажется, что нет точек общих, а они очень есть...» [10; VIII, 25].

Сама композиционная структура романа удивительным образом совпадает с визуальным решением «Плясок смерти», в основании которых заложен круговой принцип. В финале романа князь возвращается в Швейцарию, страну, из которой он вынес и первые ощущения жизни, и первые предчувствия смерти. Однако в художественном мире Достоевского смерть не тождественна концу, поскольку не отнимает у человека его последний шанс — воскресение. М.М.Бахтин проницательно писал о том, что смерть в мире Достоевского «не может иметь никакого завершающего и освещающего жизнь значения» [1; 98].

Ведущая линия «Идиота» — прозрение смерти в живой жизни. По Достоевскому, смерть не потустороння жизни, она присутствует в мире, уничтожая ее, не давая осуществиться «высшим» сюжетам. Не случайно одним из главных мотивов романа оказывается мотив невоплотившейся жизни. Подлинное существование всякий раз оказывается за горизонтом: «Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго, и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь и увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас...» [10; VIII, 51]. Об этой тяге к подлинному «пиру» еще раз сказано в заключительной части романа: «Что же это за пир, что же это

за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать» [10; VIII, 377].

Итак, каждая из картин Г.Гольбейна порождает самостоятельную сюжетную линию в «Идиоте». Каким же образом гольбейновы «тексты» пересекаются в смысловом пространстве романа? Думается, что «Пляски смерти» являются «визуальной основой» текста, это та первичная реальность, которой обременены герои и из которой каждый из них пытается вырваться даже ценой собственной жизни. Это крайняя несвобода человеческой личности, вынужденной помнить о смерти. Вместе с тем в лице каждого из героев Достоевского — оттенок гольбейновой «Мадонны» — неуловимый лик «высшего замысла о человеке» (Вл. Соловьев). «Мертвый Христос» — воплощение смерти, но не в ее окончательности, а в ее, если следовать бахтинской терминологии, кризисности. Это неимоверное физическое и духовное усилие, через которое необходимо пройти каждому для того, чтобы удержать в себе веру*.

Итак, «Идиот» — единственный роман Достоевского, преступающий границы повествования, преодолевающий свою «литературность». Повествование всецело подчинено визуальным принципам изображения. По-видимому, здесь сказался тот пафос оче-видности, которым была охвачена русская словесность XIX столетия. В одном из писем к В.А.Жуковскому Н.В.Гоголь писал: «В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поучение. Мое дело говорить живыми образами, а не рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни. Истина очевидная» [6; VII, 167]. В своем романе о «положительно прекрасном человеке» Достоевский также пытается «выставить жизнь лицом», поставить читателя не перед рассказом, а перед картиной.

Закономерно, что категория зрения играет едва ли не ведущую роль в художественном мире Достоевского**. «Я видел ее, видел своими

---

* Гольбейнов сюжет «Христос во гробе» является одним из архетипических сюжетов, лежащих в основании романного мира Достоевского. «Мертвое тело» не раз становилось предметом авторской рефлексии. Раскольников просит прочитать Соню «Воскрешение Лазаря», а философские споры главного героя с Порфирием Петровичем касаются «буквального воскресения Христа». В первоначальной редакции романа «Идиот» Рогожин пытается сберечь для себя мертвое тело Настасьи Филипповны. Алеша Карамазов искушаем смердящим телом старца Зосимы. Нетрудно заметить, что всякий раз Достоевский решает важнейшие вопросы, связанные с верой.

** О визуальной сфере романа см. блестящее исследование А.Криницина [12]. «Представление того света, картинка» [10; IX, 223]. Одной из самых важных книг для Достоевского становится Откровение Иоанна Богослова — книга, в основании которой лежит видение.

глазами... я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» [10; VII, 148], — говорит «смешной человек». Истина всегда дана, но есть только один путь к ней — путь про-*зрения.* Герои Достоевского проходят чрезвычайно трудный и тернистый путь, чтобы наконец увидеть, по выражению Блаженного Августина, «фигуру истины».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
2. Боград Г. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М.Достоевского. New York, 1998.
3. Борисова В.В. Эмблематический строй романа Достоевского «Идиот» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. С. 102—107.
4. Бочаров С. «О бессмысленная вечность!» // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001.
5. Бурдина И. Живописный образ Христа в структуре романа Ф.М.Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. М., 1998. Вып. 10. С. 44—53.
6. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1974.
7. Делюмо Ж. Танцы мертвецов и пляска смерти // Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII— XVIII вв.). Екатеринбург, 2003. С. 92—147.
8. Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1971.
9. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990.
10. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990.
11. Касаткина Т. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе «Идиот» // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001.
12. Криницин А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Там же.
13. Лепахин В. Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2000. С. 237—263.
14. Марченко Е.И. «Странная картина» Ганса Гольбейна Младшего в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» // Стиль — образ — время: проблемы истории и теории искусства. М., 1991. С. 93—118.
15. Мириманов В. Образ смерти в искусстве средневековья // http://www.rainstar.hut1.ru/reinc/smert-obraz.htm.
16. Мириманов В. Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. Смерть/Вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения. М., 2002.
17. Реутин М.Ю. «Пляска смерти» в Средние века // Arbor Mundi (Мировое древо). М., 2001. Вып. 8. С. 9—38.
18. Сливкин Е. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. М., 2003. Вып. 17.

19. Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001.
20. Kristeva J. Holbein's Dead Hhrist // Zone. 1989.
21. Meerson O. Ivolgin and Holbein: Non-Christ Risen vs. Christ Non-Risen // Slavic and East European Journal. 1995. Vol. 39. № 2. P. 118—211.
22. Meyers J. Holbein and «The Idiot» // Painting and the Novel. Manchester, 1975. P. 136—147.

Л.Р.Галимова

«МАЛЕНЬКИЕ КАРТИНКИ» В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

«Дневник писателя» — квинтэссенция всего творчества Достоевского. С жанровой точки зрения он удивительно многообразен, особенно малая проза, входящая в его состав. Здесь можно встретить и рассказ, и басню, и присказку, и анекдот, и эмблему, и картинку.

В «Дневник писателя» за 1873 год автор поместил три текста под общим названием «Маленькие картинки». Это небольшие зарисовки, которые объединены одной тематикой и идеей и представляют собой единое произведение, своего рода триптих.

В данном случае картинки как жанры малой прозы — наглядные описания, изображения, созданные для того, чтобы читающий смог увидеть или представить себе описываемое в конкретных образах. Так, Достоевский как истинный художник слова рисует картины современного ему Петербурга. Первая же фраза: «Лето, каникулы; пыль и жар, жар и пыль. Тяжело оставаться в городе. Все разъехались» [1; 110] — передает жару и духоту большого города. Автор вводит читателя в атмосферу того, о чем пойдет речь дальше, создает общий настрой повествования.

Петербург не раз становился действующим лицом русской художественной литературы. На его контрасты обращали внимание многие писатели: А.С.Пушкин, Н.В.Гоголь, Н.А.Некрасов. Достоевский воспринимал их особенно остро. Так, уже в самом начале романа «Преступление и наказание» мы смотрим на Петербург глазами Раскольникова: «...На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу...» [2; 31]. Все эти реалии создают образ душного города: людям в нем нечем дышать, их мучат духота, зловоние лестниц, тошнотворный запах петербургских трущоб. Сцены уличной толкотни, жалкие интерьеры — все это атрибуты города, который враждебен человеку. Атмосфера урбанистической безысходности толкает его на преступление.

В первой маленькой картинке рисуется образ современного писателю Петербурга, подчеркивается контрастный вид Невского проспекта в зимнее и летнее время. Зимой главный проспект представляет собой нагромождение людей, кучеров, экипажей, лошадей; топот, грохот и сиплые окрики извозчиков. Оказавшись же летом на Невском проспекте, автор удивляется: «...никого-то нет, ни одного экипажа, хоть бы какие-нибудь дребезжащие извозчичьи дрожки!» [1; 111]. Эти рассуждения вызывают эффект почти физического присутствия, показательный для поэтики «натуральной школы».

Сравним описание и восприятие Невского проспекта Н.В.Гоголем и Ф.М.Достоевским. Для обоих писателей Петербург не просто географическое пространство. В Петербурге Гоголя реальность и фантастика переплетаются. Это город невероятных происшествий, метаморфоз, фантастических событий. Невский проспект — парадная часть города — воплощает весь Петербург. Это синекдоха города, который существует сам по себе, а проспект живет своей жизнью, по своим законам, как отдельный живой организм. С самого раннего утра он пуст: «...нищие собираются у дверей кондитерских... По улицам плетется нужный народ: иногда переходят ее русские мужики, спешащие на работу, в сапогах, запачканных известью, которых и Екатерининский канал, известный своею чистотою, не в состоянии бы был обмыть...» [3; 264].

В двенадцать часов Невский становится «педагогическим» проспектом, так как на него делают набеги гувернеры всех наций со своими питомцами в батистовых воротничках. Ближе к двум часам начинается «главная выставка всех лучших произведений человека»: «...Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая —

пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце...» [3; 266]. В три часа на проспекте опять происходит перемена, он покрывается весь чиновниками в зеленых вицмундирах и т. д. Живое превращается в вещь, люди обезличиваются, становятся только носителями чинов, марионетками. Чин, определенный Табелью о рангах, заменяет человеческую индивидуальность. Без чина, без должности петербуржец не человек. Смысл гоголевского изображения Петербурга — указать человеку из безликой толпы на необходимость нравственного прозрения и духовного возрождения.

Достоевский тоже показывает Петербург как враждебную для человека среду обитания, которая постепенно убивает в нем все живое, рождает безумные мысли и толкает на убийства.

Развивая свое описание, Федор Михайлович обращается к архитектуре столицы. С этой позиции Петербург представляется ему нелепым и безалаберным сооружением: «...архитектура всего Петербурга чрезвычайно характеристична и оригинальна и всегда поражала меня, — именно тем, что выражает всю его бесхарактерность и безличность за все время существования... Тут какая-то безалаберщина, совершенно, впрочем, соответствующая безалаберности настоящей минуты...» [1; 112]. Такое описание города подчеркивает бесцельность и бессмысленность существования в нем.

Если первая маленькая картинка целиком рисует город, передает его атмосферу, то вторая картинка, продолжая и дополняя первую, посвящена теме пьянства и сквернословия горожан. В ней говорится о петербургском рабочем люде. Это тот слой населения, который даже при невыносимой жаре вынужден оставаться в городе, не имея возможности и средств покинуть его. Достоевский пишет: «Они ходят по праздникам пьяные, иногда толпами, давят и натыкаются на людей — не от буянства, а так, потому что пьяному нельзя не натыкаться и не давить; сквернословят вслух, несмотря на целые толпы детей и женщин, мимо которых проходят, — не от нахальства, а так, потому что пьяному и нельзя иметь другого языка, кроме сквернословного» [1; 113]. Изображение удушающей атмосферы города дополняется здесь неприглядными картинами жизни петербургской бедноты, узости их интересов и взглядов, скудности их желаний и потребностей.

В третьей маленькой картинке поднимается тема семьи, детей. Автор пишет, что на мужиков, мещан и мастеровых, совершенно трезвых, даже и по воскресеньям, смотреть еще грустнее, чем на пьяных гуляк. Эти люди выходят на улицу погулять только по воскресеньям к вечеру, так как всю неделю заняты работой. На Невский проспект они не захо-

дят, а прохаживаются около своих же домов, очень мало разговаривают, особенно мужья с женами. Наряды их плохи и стары, но вычищены и вымыты. И эта прогулка по широкой, оголенной, пыльной улице доставляет им удовольствие. «То-то и есть, что им и это кажется раем; всякому, значит, свое» [1; 115], — печально заключает писатель.

Развивая тему семьи, Достоевский обращается и к детской теме. Вот внимание художника привлек мастеровой с мальчиком. Вид у обоих одинокий. Мужчине всего тридцать лет, «...мальчик лет двух с небольшим, очень слабенький, очень бледненький...» [1; 115]. Заинтересовавшись, художник домысливает, угадывает судьбу семьи: у мастерового с мальчиком месяц тому назад умерла от чахотки жена, за сиротой-мальчиком, пока отец всю неделю работает в мастерской, присматривает какая-нибудь старушка в подвальном этаже. В это воскресенье вдовец с сыном ходили, вероятно, к какой-нибудь единственной оставшейся родственнице, на Выборгскую, скорее всего к сестре покойницы. Та, может быть, повздыхала о покойнице, но не очень. Тетка и ее муж мало обращали внимание на мальчика, но молока с хлебом дали. Завтра отцу опять нужно будет идти в мастерскую, а мальчику — к старушке.

Эта часть произведения, основанная на художественном вымысле, и является плодом творческого воображения писателя: «И вот ходишь-ходишь и все этакие пустые картинки придумываешь для своего развлечения. Никакого в этом нет толку, и “ничего поучительного нельзя извлечь”. Оттого и берет хандра по воскресеньям, в каникулы, на пыльных и угрюмых петербургских улицах. Что, не приходило вам в голову, что в Петербурге угрюмые улицы? Мне кажется, это самый угрюмый город, какой только может быть на свете!» [1; 116].

В этих словах чувствуется глубокий подтекст, своего рода авторская установка. Называя картинки «пустыми», Достоевский на самом деле еще раз акцентирует на них внимание, и фраза: «ничего поучительного нельзя извлечь», — приобретает прямо противоположный смысл. В форме иронии над собой писатель пытается донести до читателя глубокий смысл, вложенный в эти «пустые картинки», раскрыть авторскую позицию.

Важно отметить, что дети как будущее поколение, как будущее страны и нации изображены болезненными существами: «Какие все испитые, какие бледные, худосочные, малокровные и какие у них угрюмые личики, особенно у тех, которые еще на руках; а те, которые уже ходят, — все с кривыми и все на ходу сильно колыхаются из стороны в сторону» [1; 117].

Невольно представляется будущее этих детей: бедность, лишения, голод, страдание, пьянство и ранняя смерть. Однако, как пишет Федор

Михайлович, родители любят своих бледных и худосочных детей. Это единственная светлая мысль во всех «картинках». В главе «Учителю», следующей сразу за ними, мы находим: «Меня утешало, что я хоть намекнул на мой главный вывод, то есть что в огромном большинстве народа нашего, даже в петербургских подвалах, даже и при такой скудной духовной обстановке, есть все-таки стремление к достоинству, к некоторой порядочности, к истинному самоуважению; сохраняется любовь к семье, детям...» [1; 118].

На наш взгляд, маленькие картинки из «Дневника писателя» Ф.М.Достоевского за 1873 год заслуживают пристального внимания. В небольших по объему, но очень емких по содержанию зарисовках автор обратился к образам, темам и проблемам, которые пронизывают все его творчество: это образы Петербурга, сироты; темы народа, семьи, детей; проблемы обиженных и оскорбленных.

Как в предыдущих и в последующих своих произведениях, художник дает здесь реалистическую зарисовку петербургского быта в традициях «натуральной школы», следуя ее главной цели — правдивому изображению быта и нравов современного общества, преимущественно крестьянства, городской бедноты. Более того, в картинках, как и во многих произведениях Достоевского, образ Петербурга выступает как самостоятельный персонаж.

Обращение Ф.М.Достоевского именно к трем картинкам глубоко символично и не случайно. «Триада есть число целого, ибо содержит начало, середину и конец» [4; 47]. Три «маленькие картинки», сюжетно и идейно объединенные между собой, представляющие художественное единство, можно назвать отдельным законченным произведением в контексте «Дневника писателя» и определить по жанру как триптих.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Достоевский Ф.М. Дневник писателя: В 2 т. М., 2006. Т. 1.
2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Фрунзе, 1979.
3. Гоголь Н.В. Повести. М., 1979.
4. Энциклопедия символов / Сост. В.М.Рошаль. М., 2007.

В.В.Архангельская

Ономастические метафоры и авторская позиция в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»

В текстах Достоевского, в частности в «Братьях Карамазовых», мы считаем должным особо выделить — в ряду прочих приемов именования героев — факты употребления в отношении персонажей так называемых внесюжетных имен. Уподобления персонажей героям предшествующей литературной традиции, историческим персоналиям и даже героям скандальных газетных хроник в итоговом романе Достоевского мы встречаем довольно часто. Так, например, именами реальных исторических личностей и вымышленных литературных персонажей, псевдоцитатами и разного рода аллюзиями насыщена речь Федора Павловича. Особенно показательна в этом отношении книга вторая романа — «Неуместное собрание», где в монологах старшего Карамазова мы встречаем самоуподобление Федора Павловича то «философу Дидероту», то владетельному графу Моору из трагедии Ф.Шиллера «Разбойники», а его сыновей, соответственно, Карлу и Францу Моорам. Помещика Максимова «старый шут» называет фон Зоном, знакомого исправника величает Направником, меж тем как и сам Федор Павлович Карамазов имеет в тексте свое «второе», метафорическое, имя, а именно — «Эзоп». Так называют его старшие сыновья — Дмитрий и Иван.

Дабы терминологически определить указанное явление, обратимся к исследованию известного лингвиста И.Э.Ратниковой «Имя собственное: от культурной семантики к языковой», где выделен особый вид именования — «ономастические метафоры», определяемые ею как «конструкции псевдоидентификации с использованием имен собственных». По природе своей данный вид именования прецедентен и «как дискретная единица языка и культуры выступает означающим обширной и многоплановой информации об индивидуальном объекте и его среде. Эта информация отражается в сознании, организуется и структурируется в единицах, которые мы называем ономастическими концептами»[1]. Таким образом, результатом анализа метафорического значения имени собственного в «Братьях Карамазовых» должно стать выявление вы-

шеуказанных «ономастических концептов» и их роли в художественном целом произведения. Разумеется, эта тема заслуживает отдельного исследования, в данной же статье мы ставим себе целью показать возможности такого анализа на примере ономастической метафоры «Эзоп» в отношении Федора Карамазова. Оговоримся, что для нашего исследования, которое лежит в стороне от лингвистической проблематики, указанная работа И.Э.Ратниковой имеет значение прежде всего как описание интересующих нас фактов употребления имен в метафорическом значении, и для обозначения интересующего нас явления мы взяли из нее собственно термин «ономастическая метафора» (или «оним-метафора»).

Обращаясь к тексту «Братьев Карамазовых», отметим тот интересный факт, что онимы-метафоры всегда являются «словом героя» (согласно концепции полифонического романа) и никогда не фигурируют в речи автора. Постараемся объяснить в этой статье, почему.

«Эзоп» — так старшие братья Карамазовы называют за глаза своего отца. Согласно исторической справке, Эзоп — полулегендарный древнегреческий поэт, баснописец, считающийся канонизатором басни. Легенды рисуют его «*юродивым* народным мудрецом в обличие хромого раба, безвинно сброшенного со скалы»[2] (здесь и далее курсив наш. — *В.А.*). И действительно, тип поведения Федора Карамазова иначе как *юродством* не определить. Прежде всего, сам Федор Павлович так себя рекомендует: «Я шут коренной, с рождения, все равно... что *юродивый*»; «Но зато я верую, в бога верую»[3]. А затем и Ракитин утверждает: «В этом весь ваш карамазовский вопрос заключается: сладострастники, стяжатели и *юродивые*» (108). Нечего и говорить, что в типе поведения Федора Павловича обнаруживаются все основные черты феноменологии русского юродства, которые мы ниже и рассмотрим.

Кощунственное поведение, как важнейшая составляющая парадоксии юродства, присуще старшему Карамазову в полной мере: известно, что, будучи в браке со второй своей женой Софьей, Федор Павлович устраивал в доме оргии с «безобразницами»; он же рассказывает сыновьям, как плюнул на икону «кликуши»; постоянно богохульствует и пьет вино. В истолковании образа Федора Карамазова как юродивого особенно показательна вторая книга романа — «Неуместное собрание». Как утверждает исследователь Г.Г.Амелин в своей лекции «Достоевский, Арто и русское юродство», «для юродивого необходимо смешное, унизительное и кощунственное выражение для мысли»[4], к которому и прибегает старший Карамазов в разговоре со «святейшим старцем» Зосимой: «...я... шут, от стыда шут, старец великий, от стыда...

Ведь если бы я только был уверен, когда вхожу, что все меня за милейшего и умнейшего человека сейчас же примут, — господи! Какой бы я тогда был добрый человек! Учитель! — повергся он вдруг на колени, — что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную? — Трудно было и теперь решить, шутит он или в самом деле в таком умилении?» (71) Очень важно, что для старца Зосимы такое поведение не является загадкой, он видит истинный смысл лицедейства Федора Павловича, прямо обращаясь к нему: «Говорите без *юродства*» (99). Напомним, что парадоксальный жест юродивого загадочен, непонятен, с внешней точки зрения, и в этом плане комические, подобострастнические жесты Карамазова воспринимаются старцем Зосимой однозначно: «Да встаньте же, сядьте, прошу вас очень, ведь все это тоже *ложные жесты»* (72). Заметим, что истинный смысл шутовства Карамазова, кроме Зосимы, видит и Алеша. В главе «За коньячком» Федор Павлович спрашивает у младшего сына: «Алеша, веришь, что я не всего *только шут*?» (160) — и получает утвердительный ответ.

Но, на наш взгляд, мотивировка «метафорического» имени «Эзоп» применительно к герою Достоевского не исчерпывается только уже намеченным компонентом юродства. Эзоп, как создатель басни и ее канонизатор, стал также и изобретателем нового для античной литературы способа изложения, позднее названного «эзоповым языком», который представляет собой «иносказание, намеренно маскирующее мысль» и прибегает к системе «обманных средств, которыми могут быть аллегория, ирония, аллюзия, псевдонимы»[5] и т. д. С этой точки зрения, имя Эзопа в отношении Федора Павловича употребляется Иваном и Дмитрием более чем оправданно: речь старшего Карамазова буквально перенасыщена всевозможными уподоблениями, цитатами и непонятными, на первый взгляд, аллюзиями, о чем мы сказали выше. Отметим здесь, что «эзопов язык», как особый способ распространения речи, свойствен также классическому типу юродивого, черты которого мы находим в Федоре Павловиче: юродивый «изъясняется загадками и иносказаниями. Речь его притчеобразна, а слово “притча” в Древней Руси понималось в самых разных смыслах: *уподобление*, иносказание, загадка, изречение, присловие, поговорка» (*там же*).

Кроме того, Федор Павлович — «старый шут», в театральной же эстетике шут подобен юродивому: «Со времен глубокого средневековья буффон (шут) — это человек, речь которого не может распространяться, как речь других людей: то она ничто и не действительна, то, напротив, не в пример любой другой, приобретает странную власть, свойство потаенной *истины*, предсказания» (*там же*). Подобным же образом Досто-

евский и сам характеризует, правда уже другого юродивого, — Ферапонта: «Слова его, конечно, были как бы и нелепые, но ведь господь знает, *что* в них заключалось-то, в этих словах, а у всех Христа ради юродивых и не такие еще бывают слова и поступки» (195). Таким образом, речь юродивого героя (в данном случае Федора Павловича), его «эзопов язык» — в любом случае уже нечто большее, чем просто «слово героя».

Но если верить записям Достоевского, автор по отношению к собственному творению — «существо всевидящее и непогрешающее» (то бишь ни больше ни меньше, а Господь Бог), значит, юродивый герой, по логике, представляется этаким «наместником» автора. «Слово юродивого героя» Достоевского приобретает свойство «потаенной истины», единственно данной этому герою. И в этой точке, пожалуй, происходит явление, обратное «победе автора над героем»[6] в монологическом романе, а именно — «победа героя над автором».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ратникова И.Э. Имя собственное: от культурной семантики — к языковой. Минск, 2003. С. 198—201.

[2] Эзоп // БСЭ. М., 1933. Т. 5. С. 170.

[3] Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. М., 1973. С. 69. Далее в тексте указываются страницы по этому изданию.

[4] Амелин Г.Г. Достоевский, Арто и русское юродство // Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Amelin/10.php.

[5] Там же.

[6] Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы. Режим доступа: http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/.

Е.Е.Завьялова

ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА: ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА

Область человеческих отношений — одна из тех сфер, где разум и воля индивидуума нередко оказываются бессильными. Искусство отображает прежде всего психологическую реакцию на различные проявления бытия человека. Интимные лирические откровения очень часто выполняют сублимационную роль: энергия аффективных влечений преобразуется, переключаясь на цели художественного творчества. Данным обстоятельством во многом объясняется завидная устойчивость любовной тематики в истории мировой культуры.

Авторской любовной поэзии предшествовала народная лирика. Книжной любовной лирики русское средневековье не знало. Восточнославянской традиции присуще изложение «письменами» произведений дидактического и богословского характера; на остальные творения налагался негласный запрет [15].

Положение вещей стало меняться в XVIII веке, когда появилось множество переводных произведений. Западноевропейская любовная культура имела к тому времени обширную традицию (достаточно упомянуть таких мастеров античной любовной лирики, как Сапфо и Катулл). В 1730 году в Петербурге в переложении В.К.Тредиаковского был издан роман Поля Тальмана «Езда в остров Любви» («Voyage a l'ile d'amour, ou La clef des coeurs»). Стихотворные вставки из этого произведения — переводные и оригинальные — принято считать одними из первых в России произведений о любви. Они узаконили мифологическую образность для данного типа поэзии.

Поэтика классицизма не знала «просто» любовных стихотворений, тексты принадлежали к тому или иному жанру, чаще всего — к жанру эклоги. Наиболее известные любовные сборники русских авторов XVIII века: «Стихи на разные случаи» В.К.Тредиаковского, «Эклоги» А.П.Сумарокова, «Элегии» А.А.Ржевского, «Анакреонтические песни» Г.Р.Державина. Позднее появляются более «свободные» от канонов циклы М.Н.Муравьева, Н.М.Карамзина, И.И.Дмитриева, Ю.А.Нелединского-Мелецкого и др. Любовная песня, почитавшаяся ранее «безделкой», оказывается в центре внимания.

«Русская народная любовная песня складывалась первоначально вне прямого литературного воздействия, а русская литература всякий раз имела дело с народной лирической песней в ее практически "чистом", свободном от книжной традиции, виде. <...> При полном отсутствии аналогов утверждается устойчивая фольклорная форма, способная на протяжении долгого времени оказывать заметное влияние на эстетическое сознание народа» [6]. Этим, на наш взгляд, определяется постоянство, с которым жанр песни, ориентированный на устное народное творчество, присутствует в авторской поэзии XVIII—XX веков. На более свободные жанровые формы песня влияет опосредованно.

В 1880-е годы отмечается подъем русской поэзии, как «книжной», так и фольклорной [13]. К концу XIX века такие типы любовной лирики, как идиллия, эпиталама, канцона, мадригал и т.п. уже выходят из активного употребления. За ними закрепляется репутация классических, не подлежащих изменению и переоценке; более того, они несут на себе печать архаичности. Элегии, послания растворяются в лирическом множестве стихотворений, лишенных определенных жанровых очертаний (см. статьи Л.Г.Фризмана [12] и М.Л.Гаспарова [2]). Распространенными «строгими» жанрами любовной лирики 1880—1890-х годов можно назвать романс [9] и в какой-то мере песню [3]. Однако и они воспринимаются в конце XIX столетия как канонические [8], а их удельный вес несоизмерим с общим количеством интимной поэзии «эпохи безвременья».

При сопоставлении любовных текстов последней трети XIX века выявляются общие закономерности, позволяющие говорить о наличии особого жанра, который формировался в России на протяжении двух столетий* и обрел широкую популярность среди подавляющего большинства поэтов.

В фокусе любовного стихотворения — определенное отношение лиц в пределах времени между меняющими отношение событиями (первая встреча, признание, разлука, непонимание, разлад, измена, расставание, смерть и т. д.). Категориальным признаком интимного стихотворения является идентификация **эроса** как **наивысшей ценности** мира произведения (в том числе и при попытке развенчания понятия «любовь», как это происходит, например, в «Молоте и искрах» И.Ф.Анненского: «...Я не знаю: тебя / Я люблю или нет... Не горит ореол / И горит —

---

* Если взять, к примеру, лирику А.С.Пушкина, то удельный вес подобных стихотворений в ней не так велик, как это может показаться. Большая часть его любовной поэзии достаточно строго дифференцирована по жанрам: элегия, мадригал, сонет, послание, посвящение, анакреонтические, альбомные стихи и т. п.

это ты и не ты, / Молот жизни мучительно, адски тяжел, / И ни искры под ним... красоты...»).

Культивируются мотивы эфемерности любви, противоречивой двойственности чувств. Любовный конфликт не всегда объясняется следствием стечения роковых обстоятельств: конфликтно подчас само сознание лирического субъекта. Поэтому вполне «благополучные» сюжеты приобретают мрачный оттенок. Широкое распространение получает идея демонического элемента любви, исконной трагичности взаимоотношений. Логическим продолжением мысли о фатальности чувств является утверждение семантического тождества любви и смерти («Азраил, печальный ангел смерти...» М.А.Лохвицкой, «Ты любишь?» З.Н.Гиппиус, «Признание» Д.С.Мережковского, «И снова бредешь ты в толпе неизменной...» В.Я.Брюсова и др.).

Основная часть любовных стихотворений построена на **местоименной схеме «я» — «ты»**: повествование от первого лица максимально сокращает дистанцию между лирическим субъектом и автором, способствует созданию психологического эффекта соприсутствия, достоверности изображаемого внутреннего мира. Грамматическая форма второго лица, употребляемая при обращении к возлюбленной (возлюбленному), адекватно передает сокровенный смысл. Абстрактно-лирическое пространство не мешает «присвоению» сообщения читателем, помогает формировать «лирическую целокупность», выявляет анормальный ритуальный статус объекта. Нейтральная и специфические формы второго лица («ты» — «вы» — «Вы») определяют тип отношений между структурными центрами текста. Вежливая форма «вы» («Вы») теснее связана с бытовыми, биографическими системами и часто сигнализирует о близости текста к эпистолярному жанру («Как в дни ненастья солнца луч...» А.Н.Плещеева, «О, будьте счастливы! Без жалоб и упрека...» А.Н.Апухтина, «Страничка прошлого» С.Я.Надсона, «Улыбка» З.Н.Гиппиус и др.).

Изменение формы местоимения нередко ведет к жанровому сдвигу. Когда вместо «ты» появляется «она», образная структура произведения усложняется: возлюбленная перестает быть адресатом, делается объектом рефлексии; «слушателем» становится читатель. Включение «посредника» сказывается на характере изображения чувств лирического субъекта и манере портретирования героини (лаконизм в первом случае, распространенность — во втором). Возрастает аналитичность («Письмо у ней в руках...» А.Н.Апухтина, «Она как полдень хороша...» Н.М.Минского). В случае, когда объектами повествования делаются оба героя, усиливаются дистанциированность, рационалистическая отвле-

ченность. По степени типизации произведение приближается к философской лирике («Вчера мечтал цветок тепличный...» К.М.Фофанова).

Герой любовного стихотворения в силу своего чувства способен «внедряться» в сознание «другого», оценивать ситуацию с разных точек зрения. Данный факт обусловливает **усложненность субъектно-образных отношений** в интимной поэзии. Распространена ролевая лирика: от лица женщины («Отчего со всеми я любезна...» А.А.Фета, «Посмотри в глаза мне, милый...» С.Я.Надсона, «Суровый друг, ты недоволен...» Ф.К.Сологуба, «Туманные ночи» В.Я.Брюсова и т. п.), умершего («Забыли вы» П.А.Козлова, «На кладбище» С.Я.Надсона, «Позднее мщение» А.Н.Апухтина и т. п.) и др. В некоторых случаях субъект речи перестает быть средоточием сотворенного мира, предоставляя эту роль объекту своего внимания, как это происходит, например, в стихотворении М.А.Лохвицкой «Двойная любовь».

Романические перипетии требуют более или менее последовательного изложения, поэтому в любовных стихотворениях обнаруживается тенденция к **временно́му построению.** Обрисовывая различные ситуации, изображая героев в прошедшем, настоящем и будущем, лирический субъект как бы помещается в точку отсчета. Адекватно оценить происходящее возможно только тогда, когда известна развязка. События в интимной лирике часто воссоздаются ретроспективно: переходя во власть памяти, они рождают осознание ценности случившегося, пробуждают ностальгию. Отсюда классические лишенные определенности формулы: «когда-то», «давно», «в минувшем» и проч. у А.Н.Апухтина, А.А.Голенищева-Кутузова, С.А.Андреевского, А.Н.Плещеева и др. Произведения, в которых действие разворачивается «в настоящий момент», нередко близки к импрессионистскому типу. В этом случае каждое конкретное мгновение, впечатление приобретает особую ценность; предпринимается попытка сохранить живость, непосредственность увиденного и прочувствованного (например, в стихотворениях А.А.Фета). Повествование в форме будущего времени в любовной поэзии практически не встречается: слишком сложно делать прогнозы в сфере человеческих взаимоотношений.

Любовную лирику отличает **особый уровень** модальности. Реальные чувства и мысли могут оцениваться с помощью воображаемых действий, как это происходит в «Звезде Маир» Ф.К.Сологуба. Важную роль играют не воплощенные в жизнь желания и стремления — как представленные на стадии, предшествующей осуществлению («Я тебе ничего не скажу...» А.А.Фета), так и неосуществимые вообще («Песни любви» М.А.Лохвицкой). Закономерно наличие неисполняемых и не-

исполнимых просьб, остающихся без ответа вопросов и т. п. Отсюда множество вопросительных и побудительных конструкций: «Приди ко мне!» (К.М.Фофанов), «Приди!» (М.А.Лохвицкая), «О, вспомни обо мне!» (М.А.Лохвицкая), «О, не тоскуй по мне!» (А.Н.Апухтин), «О, молчи!» (И.А.Бунин), «Позволь мне моей нераздельной любовью, / Забыв все на свете, дышать!» (А.А.Фет) и т. п. Семантическая объемность субъективной модальности достигается и за счет развития мотивов воспоминания, грезы, дремы. Диапазон «реальности» в стихотворениях 1880—1890-х годов значительно расширяется. Прошлое становится достоянием вечности («Как в дни ненастья солнца луч...» А.Н.Плещеева, «В толпе» А.А.Голенищева-Кутузова, «Твой убор головной возвышается пышно...» С.А.Андреевского). Сон оказывается проекцией подлинных чувств или даже вызывает сходные картины наяву («Первая встреча» А.А.Голенищева-Кутузова, «Снегурка» К.М.Фофанова, «В саркофаге» М.А.Лохвицкой, «Лестница» З.Н.Гиппиус). Ночное видение ценится так же высоко, как действительное событие («Горячий день не в силах изнемочь...» М.А.Лохвицкой, «Снова сон...» И.А.Бунина).

На протяжении XVIII—XIX столетий любовная лирика переходит от внешнего описания героев к постижению **глубинных свойств человеческой психологии.** Острое восприятие единичных, сугубо индивидуальных проявлений личности как частного случая типической психологии позволяет серьезно и веско говорить не только о больших событиях или глубоких мыслях, но и о впечатлениях, настроениях, переходных состояниях души. На поэзию 1880—1890-х годов оказывают воздействие достижения «эпического человековедения»: тончайшие, еле заметные движения передаются через внешнее, физическое; психологические детали сопрягаются с бытовыми частностями. Например, в стихотворения вводится прием автоматической фиксации, казалось бы, не связанных с основным переживанием события или вещи в момент, когда душа охвачена сильным, всепоглощающим чувством, а сознание внезапно отключилось. См. «Вы помните ль...» К.Р.: «Мы на скамью уселись с вами рядом, / Рассеянно следя усталым взглядом / Игривый пестрых бабочек полет». Индивидуальный психологический процесс (формирование мысли, течение чувства, переживания) становится предметом поэтического выражения.

Для любовного типа лирики присущ оригинальный **метафорический язык,** опирающийся на фольклорную и куртуазную традиции. В последней трети XIX века он делается более «демократичным», почти не используется отвлеченная античная символика. Традиционные символы нередко интерпретируются по-новому. Например, упоминание о

девичьей косе в стихотворении А.А.Фета «Зной» не просто помогает раскрыть привлекательность женского образа и свидетельствует — как в фольклоре — о напряженности любовного переживания, но вносит в описание долю эротизма: «За тяжелой косою головка / Словно хочет склониться назад». Переправа через реку, означающая в обрядовой поэзии переход через границу двух миров, в том числе замужество, в «Песни торжествующей любви» М.А.Лохвицкой доказывает силу взаимного чувства супругов: «Ты на руках своих возьмешь с любовью нежной / Чрез волны бурные меня перенести, — / Меня спасти!». Образ лебедя, которому в русских фольклорных песенных текстах присуща ярко выраженная женская любовно-брачная символика, в стихотворении В.Я.Брюсова «Я люблю тебя и небо...» вводится в качестве сравнения с мужским образом: «Бездна взора, бездна неба! я, как лебедь на волнах, / Меж двойною бездной рею, отражен в своих мечтах».

Итак, к концу XIX века в поэзии выкристаллизовывается **особый жанр** — любовная лирика. Подтверждением служат следующие его константные признаки:

1) доминирование в тексте любовной темы (ряд ученых относят любовные стихотворения к тематической разновидности лирики [4, 11, 7]);

2) своеобразная местоименная схема — повествование от первого лица, обращенное в большинстве случаев к объекту своей страсти; нейтральная и специфическая формы второго лица (*ты* — *вы* — *Вы*), устанавливающие тип отношений между структурными центрами текста (Ю.М.Лотман [5]);

3) усложненные субъектно-образные отношения, своеобразные «переселения» (С.Н.Бройтман [1]);

4) тенденция к временно́му построению: жизненные перипетии требуют более или менее последовательного изложения, у каждой любовной истории есть своя завязка, кульминация и развязка (В.И.Чередниченко [14]);

5) особый уровень модальности, при котором диапазон «реальности» существенно расширяется.

К факультативным признакам можно отнести субъективированность, «отраженность» изложения сюжета (то, что Т.И.Сильман назвала «лирической концентрацией» [10]); подчеркивание индивидуальности, единичности происходящего путем указания на некоторые частные особенности ситуации и облика героев; оригинальный метафорический язык, опирающийся на фольклорную и куртуазную традиции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: (субъектно-образная структура). М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 1997. С. 122.

2. Гаспаров М.Л. Послание // Краткая лит. энцикл.: В 9 т. / Гл. ред. А.А.Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 5. С. 1969. Стлб. 905.

3. Гусев В.Е. [Вступ. ст.] // Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. В.Е.Гусева. Л.: Сов. писатель, 1988. Т. 1. С. 14.

4. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1966. С. 145.

5. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Вступ. ст. М.Л.Гаспарова; гл. ред. В.С.Дзяк. СПб.: Искусство-СПБ, 1996. С. 212.

6. Медриш Д.Н. Литературная и фольклорная традиция: Вопросы поэтики / Под ред. Б.Ф.Егорова. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1980. С. 205.

7. Песков А.М. Лирика // Литературный энцикл. словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 183.

8. Петровский М. «Езда в остров любви», или Что есть русский романс // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 61.

9. Сапожков С.В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880—1890-х годов. М.: МПГУ, 1996. С. 83.

10. Сильман Т.И. Заметки о лирике / Послесл. Д.С.Лихачева. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 8.

11. Тодоров Л. Лирика // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 174—175.

12. Фризман Л.Г. Два века русской элегии: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова // Русская элегия XVIII — начала XX века: Сб. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. и биограф. справочник авторов Л.Г.Фризман. Л.: Сов. писатель, 1991. С. 41.

13. Хромов Г.И. Роль экспедиции «По следам П.Н.Рыбникова и А.Ф.Гильфердинга» в выяснении дальнейшей судьбы русского эпоса // Вопросы русской литературы. Львов: Изд-во Львовского ун-та, 1971. Вып. 2 (17). С. 29.

14. Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике: Дис. ... д-ра филол. наук. Тбилиси, 1987. С. 38.

15. Чумакова Т.В. «В человеческом жительстве мнози образы зрятся»: Образ человека в культуре Древней Руси: Монография. СПб.: С.-Петербургское философское об-во, 2001. С. 42.

Н.В.Пращерук

ЧУЖАЯ ЦИТАТА КАК «АВТОРСКИЙ ЗНАК» БУНИНА-ХУДОЖНИКА

В книге И.А.Бунина «Темные аллеи» есть три рассказа: «Темные аллеи», «В одной знакомой улице...», «Холодная осень», которые образуют своего рода мини-цикл, интонационно и ритмически организующий произведение, выполняющий роль одного из его смысловых центров. Эти рассказы объединяет сходство фабульных ситуаций: герой (или героиня), возвращаясь в прошлое, расценивает любовную встречу как самое главное событие жизни. Особенно это проявляется в перекличке финалов, в которых можно обнаружить прямые текстовые совпадения. Так, в «Темных аллеях» герой, вспоминая свою любовь и размышляя о возможном другом развитии отношений с возлюбленной, признается сам себе: «Разве неправда, что она дала мне лучшие минуты жизни?»; «Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные»[1]. Во втором и третьем рассказах герои еще более определенны в своих оценках: «"В одной знакомой улице я помню старый дом..." Что еще помню? <...> Больше ничего не помню. Больше ничего и не было» (398) («В одной знакомой улице»); «...Вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер... И это все, что было в моей жизни, — остальное ненужный сон» (434) («Холодная осень»).

Любопытно, что в этих рассказах особым образом организуется и завершается как будто бы один, общий пространственно-временной сюжет: «Холодное осеннее ненастье» «Темных аллей», подарившее еще одну встречу героям и разлучившее их уже навсегда, сменяется острыми «зимними переживаниями» из второго рассказа, и, наконец, вполне определенно соотносится с образом пространства из «Холодной осени» — холодным осенним вечером с черным небом, на котором «ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды» (431).

Во всех рассказах цитируется классический стихотворный текст, который непосредственно включается в сюжетно-событийный и повествовательный планы произведений, а также отражается в их названиях.

Это обстоятельство позволяет ставить вопрос о сюжетообразующей функции стихотворений в каждом из рассказов. Строчка, приходящая на память, как толчок, как запускающий механизм для памяти автора или героя. Вспоминая историю создания рассказа «Темные аллеи», Бунин прямо пишет об этом: «Перечитывал стихи Огарева и остановился на известном стихотворении:

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели,
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели...
Кругом шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея...

Потом почему-то представилось то, чем начинается мой рассказ, — осень, ненастье, большая дорога, тарантас, в нем старый военный... Остальное все как-то само собой сложилось, выдумалось очень легко, неожиданно, — как большинство моих рассказов» (612).

В рассказе «В одной знакомой улице» эта ситуация из собственно авторского опыта «переходит» непосредственно в текст, становится сюжетно-событийной основой произведения. Автор и герой словно меняются местами. И это особый, знаковый момент, связанный со специфическим поведением авторского «я» в цикле. Чтобы разобраться в этом вопросе более основательно, следует рассмотреть субъектную организацию рассказов.

В «Темных аллеях» рассказ ведет безличный, объективный повествователь, максимально приближенный к автору и максимально же удаленный от героев. Автор словно возвращается к повествовательной форме, которая была столь характерна для него в 1910-е годы — годы расцвета «объективности», когда повествовательную стратегию определяла позиция всеведения и отсутствия прямого лиризма. В этом рассказе, чтобы еще более подчеркнуть «объективность» повествователя и степень дистанцированности его от героев, автор отказывается даже от форм несобственно-прямой речи. Вообще рассказ прозрачен, гармоничен и, я бы сказала, совершенен по своей повествовательной организации, по тому единственно верному повествовательному тону, предельно сдержанному, который только и может адекватно — на контрасте — проявить скрытый драматизм представленной истории. Отстраненность повествователя призвана, на мой взгляд, подчеркнуть серьезность, важность и интимность, «закрытость» переживаемого героями. Особенно показательно в этом плане, что внутренние ощущения и переживания героя оформлены именно как «прямая речь»: «Когда поехали дальше, он хмуро думал: “Да, как прелестна была! Волшебно пре-

красна!”» (254); «Он глядел на мелькавшие подковы, сдвинув черные брови, и думал: “Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные!.. Но, боже мой, что же было бы дальше?..”» (255) и т. п. Вместе с тем цитатой из Огарева в рассказе создается некое общее повествовательное «поле», в котором наиболее очевидно выявляется сложное взаимодействие голосов героев и повествователя и наиболее очевидно обнаруживается авторская позиция. Впервые образ из огаревского стихотворения возникает в горькой реплике героини: «И все стихи мне изволили читать про всякие “темные аллеи...”» (253). Во внутреннем монологе героя приведена уже целая строка: «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» (255). Кроме того, в разговоре героев обыгрывается заголовок Огарева — «Обыкновенная повесть». Правда, в интерпретации бунинского персонажа сознательно усилен несколько иной смысл слова «обыкновенный», что помогает психологически прояснить его характер: «История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит» (253); «Впрочем, все это тоже самая обыкновенная, пошлая история. Будь здорова, милый друг» (254). Однако цинизм этих реплик вряд ли может погасить эмоциональный фон, пронзительность лирических строк о «темных аллеях», пришедших к героям из прошлого. Показательно, что герой, как и автор в воспоминаниях, приводит огаревскую цитату не вполне точно: у Огарева — «*Вблизи* шиповник алый цвел, *стояла* темных лип *аллея*...»; у Бунина — «*Кругом* шиповник алый цвел, *стояли* темных лип *аллеи*...» (выделено здесь и далее мной. — *Н.П.*). Казалось бы, весьма незначительное расхождение: одно наречие меняется на другое, и во втором предложении единственное число — на множественное. Однако эти неточности, соотнесенные с образом пространства всего рассказа в целом, существенно дополняют, если не преобразуют вообще, пространственную символику текста.

Наречие «кругом» более эмоционально и выразительно, чем нейтральное и разделяющее «вблизи». Это та самая оговорка, которая, конечно же, в большей степени отвечает внутреннему состоянию героя, она призвана передать пережитое им ощущение общего, объединяющего двоих пространства «темных аллей», ощущение единения героев друг с другом и с окружающим миром. Алый цвет шиповника из прошлого в цветовой перекличке с сегодняшними красными кофточкой и туфлями героини напоминает о страсти, разрушившей некогда социальные и возрастные границы... Смысл замены наречий становится еще более очевидным, если вспомнить, что хронотоп рассказа в целом выстраивается ярким пространственным контрастом. «Темные аллеи»

открываются картиной «холодного осеннего ненастья, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями...» (251). Это пространство, которое «приносит с собой» герой и которое, открывая неустроенность его жизни, контрастирует с образом горницы, где «было тепло, сухо и опрятно: новый золотистый образ в левом углу, под ним покрытый чистой суровой скатертью стол, за столом чисто вымытые лавки...» (251—252). Тема невозможности преодолеть разрыв и вернуться туда, где «кругом шиповник алый цвел...», достигает в финале предельного звучания, а сам образ «темных аллей», усиленный множественным числом в значении обобщенности, «уходит» в заголовок рассказа и всей книги в целом, получая символическую окраску[2]. Тем самым неточное цитирование можно рассматривать как факт функционального «использования» чужого текста. Такое цитирование дает возможность выйти непосредственно в сферу собственно авторского видения, осознать его специфику и оригинальность.

Рассказ «В одной знакомой улице...» выстроен иначе: личный повествователь, герой и автор пребывают здесь в нерасторжимом и органическом единстве. Если в первом рассказе художник опирается на традиционную повествовательную форму, которая предполагает аналитическое различение авторского и персонажного «я», то здесь изначально «присутствует» «некая межсубъектная по своей природе целостность»[3], когда перед нами «не просто я-повествование, ибо субъект речи здесь не герой в обычном смысле, точнее — не только герой, но и образ автора»[4]. Характерно начало рассказа, сразу и особым образом соединяющего героя-повествователя и автора, известного своим редкостным артистизмом, поразительным умением воспринимать «чужое» как «свое»: «Весенней парижской ночью шел по бульвару... чувствовал себя легко, молодо и *думал*:

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном...» (397).

Автор-художник непосредственно проявляет себя в столь показательном «думал», не вспоминал (!) (сравните: «думаю я словами Корана» из «Тени птицы» или — из высказываний Бунина, записанных Г.Кузнецовой: «Я ведь чуть где побывал, нюхнул — сейчас дух страны, народа — почуял. Вот я взглянул на Бессарабию — вот и “Песня о гоце”. Вот и там все правильно, и слова, и тон, и лад»[5]). Характерно также отсутствие местоименных форм, обозначающее неопределенную, вероятностную природу субъекта, его «незаданность», «неравность самому себе».

Кроме того, слово «думал» выступает здесь не только знаком авторской способности к перевоплощению, оно напрямую связано со спецификой сюжетной и структурно-образной организации рассказа. *Думая* словами известного романса Я.Полонского «Затворница», герой проживает сюжет лирического текста как сюжет собственной жизни. При этом цитаты из Полонского не только «запускают» монолог-воспоминание, но и структурируют его, композиционно организуют. Процесс «думания» «чужими» стихами перерастает в процесс возвращения к самому себе, к тому подлинному, интимному, главному, чем выстраивается человеческая личность, человеческая жизнь. Перед нами воспоминания, которыми жив человек и, полагаясь на которые, созидает самого себя. Этим характерным «думал» и цитатой, сразу же приведенной героем, мы поставлены, по существу, «лицом к лицу» с состоянием сознания, о котором точно писал М.Мамардашвили, имея в виду сочинения М.Пруста: это состояние, «у которого нет начала, — сознательная жизнь так устроена, что ее нельзя начать. Если она есть, то уже была <…> В сознательной жизни что-то живет, во что мы включаемся, и сами мы не можем быть началом. Более того, сам акт выбора нами самих себя и является, возможно, проявлением действия этого “что-то”, а не нашим действием»[6]. В данном случае текст Полонского играет роль этого «что-то», «ведущего» героя в его воспоминаниях. Поэтапное цитирование, сопровождаемое характерными комментариями-переживаниями: «Чудесные стихи! И как удивительно, что все это было когда-то и у меня!»; «И там светил. И мела метель, и ветер сдувал с деревянной крыши снег…»; «И это было» (397) — с добавлением все новых и новых подробностей, превращает бунинский текст в живой, развертывающийся на наших глазах диалог. Диалог, в котором герой и автор не реализуют свои готовые, предшествующие повествованию роли, а, если можно так сказать, формируются в самом процессе повествования, с каждой новой цитатой проясняя для себя что-то новое и важное, переходя от одного ощущения и переживания к другому. Отсюда эти навязчивые повторы конструкций с союзом «и», обороты «и вот», нагромождение предметных и природных деталей, эта поразительная бунинская «вещественность», бунинская телесность, придающая самому эфемерному сюжету почти осязаемую и ощущаемую реальность. Цитаты дробят монолог на фрагменты, и в одном из них, завершающем, самом большом по объему, подробности вдруг сменяются вопросом, обращенным героем к самому себе: «Что еще помню?». Далее следует финальная сцена проводов на вокзале, которая резко обрывается, и завершается рассказ краткими, энергичными фразами, резко контрастирующими со

всем остальным: «Больше ничего не помню. Ничего больше и не было» (398). Эти суждения и своим содержанием, и самой своей простотой и определенностью несут в себе значение итога всей жизни. История о «студенте, каком-то том я, в существование которого теперь уже не верится», о его влюбленности в «дочь какого-то дьячка в Серпухове» — вдруг обретает острое экзистенциальное звучание.

Вместе с тем, восприняв поэзию Полонского как что-то очень близкое, родное и виртуозно соединяя ее лирический потенциал и национальный колорит с собственным словом, Бунин тем не менее вновь неточно цитирует источник:

У Полонского:
Там огонек, *как звездочка*,
До полночи светил...
И что за чудо-девушка
В заветный час ночной
Меня встречала, *бледная*,
С распущенной косой...[7]

У Бунина:
Там огонек *таинственный*
До полночи светил...
Ах, что за чудо девушка
В заветный час ночной,
Меня встречала *в доме том*
С распущенной косой... (397)

Нетрудно заметить, что неточности связаны с образом пространства. Цитата изменена так, что акцентируется тема «того дома», дома из прошлого, с которым, как оказалось, и связано у героя ощущение подлинной жизни. И важно, что «дом тот» — в Москве, на Пресне, на глухой снежной улице... «Деревянный мещанский домишко» с «деревянным крылечком, занесенным снегом», с крутой лестницей и холодной комнаткой, «скучно освещенной керосиновой лампочкой...», с красной ситцевой занавеской на окне — все эти подробности, любовно и трепетно восстановленные памятью, окрашены ностальгическим чувством, полисубъектным по своей природе, включающим переживания повествователя, автора-творца и автора-человека. Это знаки не только утраченного прошлого, но и утраченной родины. Хронотоп дома в данном случае можно трактовать обобщенно, символически. Эмоциональность и экспрессивность основного повествовательного тона снова усилена за счет яркого пространственного контраста. Парижский бульвар весенней ночью, запомнившийся герою «густой, свежей зеленью» и металлическим блеском фонарей, упомянут лишь в начале, одной фразой, и только для того, чтобы, говоря словами Мамардашвили, «включиться» в то, что, действительно, имеет ценность для героя, а значит, и для автора. Отсюда — обилие живых подробностей, не стертых в сознании ничем. Использованы особые повествовательные конструкции (с глаголами несовершенного вида), создающие иллюзию длящейся и вновь приблизившейся реальности, над которой время не властно: «И вот я подни-

мался на деревянное крылечко, занесенное снегом, дергал кольцо шуршащей проволоки, проведенной в сенцы, в сенцах жестью дребезжал звонок — и за дверью слышались быстро сбегавшие с крутой деревянной лестницы шаги, дверь отворялась — и на нее, на ее шаль и белую кофточку несло ветром, метелью» (397—398). Характерно и то, как «работает» красный цвет. На сравнительно небольшом участке текста он упомянут четыре раза: «красная занавеска на окне» (о ней говорится дважды), «сыр в красной шкурке» и даже «сверток красного одеяла», с которым героиня уезжала... Эти яркие пятна из прошлой жизни, которые сохранила память, как и светящееся окно в мезонине, контрастируют с «металлическим блеском фонарей» из жизни сегодняшней. Понятно и то, почему герой и автор «забывают» настоящий заголовок романса — «Затворница»: важна не только и не столько она, героиня их романа, сколько сам образ мира — с тем домом, с улицей, с метелью, мира, утраченного и в то же время оставшегося навсегда с ними.

В «Холодной осени», завершающей мини-цикл, героиня выполняет функцию рассказчика, что означает ее максимальную дистанцированность от автора. Вспоминая самый главный в ее жизни вечер, она восстанавливает диалог с любимым человеком:

Одеваясь в прихожей, он продолжал *что-то думать*, с милой усмешкой вспомнил стихи Фета:

Какая холодная осень!
Надень свою шаль и капот...

— Капота нет, — сказала я. — А как дальше?
— Не помню. Кажется, так:

Смотри — *меж чернеющих сосен*
Как будто пожар восстает... (432).

Фетовский текст, напомним, выглядит несколько иначе:

Какая холодная осень!
Надень свою шаль и капот;
Смотри: *из-за дремлющих сосен*
Как будто пожар восстает[8].

И вновь возникает вопрос: какое отношение неточность, допущенная героем, имеет к автору и что это на самом деле — ошибка памяти или сознательное изменение известной строки? Думается, что в свете рассмотренных ранее текстов ответ очевиден. Подобные неточности, складываясь в систему, ведут читателя непосредственно в сферу сугубо авторской компетенции, в них угадывается индивидуальный почерк автора-творца. В данном случае изменение фетовской строки осуществлено ярко по-бунински, соответственно стремлению художника изо-

бражать мир в красках. Небо, загоревшееся пожаром на восходе солнца и наблюдаемое сквозь чернеющие сосны, — резко контрастная и впечатляющая картина, выразительный живописный образ, который корректирует импрессионистичность и приглушенность фетовской поэтики. Подобный пример — один из многих, иллюстрирующий замечательный дар Бунина — живописать словом[9]. И это, по существу, «след» прямого авторского присутствия в зоне рассказчика, знак «авторитарного» разрушения дистанции.

В следующих репликах персонажей формы проявления авторской субъективности становятся более сложными:

— Какой пожар?

— Восход луны, конечно. Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах. «Надень свою шаль и капот...» Времена наших дедушек и бабушек... Ах, боже мой, боже мой! (432).

Трогательная предметность фетовской строки органично соседствует здесь с фразой героя, согретой теплом и привязанностью к прошлому. Особая интимность заключена в словах: «времена *наших дедушек и бабушек*». В этой интимности, как и в невозможности выразить всю глубину переживаний и степень собственной причастности к уходящему миру, выразившейся в эмоциональном: «Ах, боже мой, боже мой!» — звучит, безусловно, и авторская «тоска по родине». Та тоска, которая, почти как у Марины Цветаевой, стала «давно разоблаченной морокой» и прочитывается во многих других бунинских произведениях. А виртуозное умение автора являть «глубину на поверхности вещей» проявляется в том, как конкретный пространственный образ, воспринятый в контексте всего художественного целого, в соотнесении с «осенним сюжетом» прорастает символическими значениями. Воображаемый «пожар» на фоне черных сосен, реальный холод, вплотную подступивший к героям, с реальным «черным небом», на котором «ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды», воспринимаются как роковое предзнаменование уже приблизившейся катастрофы. И потому чужая цитата вновь «уходит» в заголовок, наглядно демонстрируя свой содержательный потенциал в бунинском тексте и прямую соотнесенность с автором.

Таким образом, каждый раз, работая с чужим текстом, художник обнаруживает то особое отношение к классике, которое очень точно определил в свое время Ю.М.Лотман, размышляя над трансформацией классических сюжетов в творчестве Бунина. Он пишет, что к русской литературе художника «тянуло ностальгически, именно в ней он видел подлинную реальность», но «подобно тому, как он ретроспективно перестраивал свой образ России, он “переписывал” в своем сознании и

русскую литературу»[10]. Безусловно, тема «соперничества» с классиками более очевидна в отношении его к прозе предшественников. Однако и лирика русских поэтов, к которой художник обращается в своих произведениях, несет на себе черты «переписывания». Характерен выбор авторов — Огарев, Полонский, Фет. Можно предположить, что в этом ряду не будет Пушкина, поскольку именно Пушкин — тот единственный (с Толстым — сложнее) художник, к которому Бунин, по его собственному признанию, «никак... *не смел* относиться»[11], приняв и признав его гений абсолютно и безоговорочно. «Переписывать» Пушкина Бунин, думается, считал для себя недопустимым. Что касается выше названных поэтов, то, высоко оценивая их стихи, он, однако, не отказывал себе в стремлении «подправить» их, расставить собственные акценты. «Уточнение» чужих цитат становятся своеобразным «авторским знаком», которым творческая индивидуальность Бунина-художника «отмечает» свое присутствие в тексте, утверждает свое право быть самим собой, оставаясь при этом в мире родной ему классической литературы.

Предпринятый нами анализ трех рассказов, концептуально «ударных» для всего цикла, показывает, что автор виртуозно владел повествовательной техникой и использовал в произведениях, составивших «Темные аллеи», самые различные варианты субъектной организации. Это помогло художнику — при всей его, в общем-то, жесткой авторской позиции — совершенно избежать однолинейности и повторов в монотемной по своей природе книге.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 5. С. 255. Далее ссылки на этот том с указанием страницы в тексте.

[2] См. об этом подробнее: Пращерук Н.В. Художественный мир прозы Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 139—142.

[3] См. о неклассических субъектных структурах в прозе, которые, мы убеждены, ярко представлены в произведениях И.Бунина, в исследовании: Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 253—256.

[4] Там же. С. 260.

[5] Кузнецова Г. Грасский дневник. М., 1995. С. 205—206.

[6] Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М., 1995. С. 343.

[7] Полонский Я.П. Стихотворения. Свердловск, 1990. С. 170.

[8] Фет А.А. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1985. С. 91.

[9] См. об этом подробнее: Пращерук Н.В. О даре И.А.Бунина живописать словом // Проблемы литературного образования. Екатеринбург, 2002. С. 380—384.

[10] Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 181.

[11] Бунин И.А. Думая о Пушкине // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. С. 454.

И.Д.Кристева

К СПЕЦИФИКЕ АВТОРСКОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЦВЕТА

Феномен цвета в литературе остается не вполне изученным. Можно найти редкие работы об отдельных авторах, например, А.Белого о цвете у В.Н.Гоголя [1], А.А.Брагиной — у Л.Н.Толстого [2], С.Соловьева — у Ф.М.Достоевского [3]. Между тем цвет, отражая специфику авторского восприятия мира, может играть немаловажную роль в толковании произведения. Особенно наглядно это выявляется при сравнении авторов, у которых использование цвета в творчестве выполняет разные функции.

При самом общем взгляде на цвет в книгах обнаруживаются по меньшей мере две позиции. Так, при восприятии, например, прозы И.А.Бунина («Тень птицы») и М.А.Шолохова («Тихий Дон») читатель погружается в красочные, яркие, сильно насыщенные цветом миры. В названных произведениях можно найти самые разнообразные эпитеты:

простые

— краснолапые чайки, черная труба, зеленая вода, белые платки, желтоватая вода, кувшины розовых напитков, синий мундир, малиновая феска, рыжие куртки, коричневая ряса (И.Бунин [4]);

— серая кайма, черная ладонь, рыжая с проседью голова, зеленоватое полотно воды, голубой шрам, розовое сердечко губ, белое платье, коричневая куга, лиловый снег (М.Шолохов [5]);

сложные

— сизо-алый закат, мутно-бледная луна, сиренево-серые облака, серо-зеленые холмы, зелено-голубая вода, кроваво-лиловый цвет (И.Бунин);

— исчерна-смуглый Пантелей, изжелта-красный сазан, пыльно-золотистый с оранжевым отливом слепень, луг светлел бледно-зелеными пятнами, изжелта-коричневый утенок (М.Шолохов);

обозначающие разноцветность

— радужные кухонные помои, радужные брусские газы (ткани), пестрый ситец, разноцветные знаки, пестрый маскарад, (И.Бунин);

— перламутровая россыпь ракушек, радужные узоры, рассыпанной радугой цвели бабьи завески, пышно цвел закат (М.Шолохов);

метафорические

— снежные гряды воды, огненно-золотые пчелы, цвета засушенной розы, известковый помет голубей (И.Бунин);

— повитель пшеничного цвета волос, словно слитый из красной меди сазан, березово-белые ноги, бархатисто-черная зябь, похожие на осколки антрацита глаза (М.Шолохов);

сравнение с камнем

— малахитовый след (о воде), зеркально-опаловые озера, бирюзовые глаза, бирюзой сквозит вода, лазурные фаянсы (И.Бунин);

— бирюзинка глаз, изумрудный глазок, алмазные капли, сизо-опаловые волны, перламутровая россыпь ракушек (М.Шолохов);

«цветные» глаголы

— ярко зеленеют деревья, белеющие обломки колонн, краснеет кипарисовый лес, белеют цветущие деревья (И.Бунин);

— зеленели лопухи, полотнище алело, золотом червонело обручальное кольцо, трупы матросов чернели, снег голубеет (М.Шолохов);

необычное употребление обычных красок

— сине-лиловым маслом светит вода, грязно-грифельная груда верблюда, цветут розовыми восковыми свечечками темно-зеленые платаны, мертвенно-бледное облако Малоазийского Олимпа (И.Бунин);

— золотая дрема лунного света, стало ослепительно сине и тихо, черные ладони земли, синий покой, зеленый с глянцевитой чернью травяной шелк, беленький стручок колокольни, малиновой кровью просвечивал пышнотелый краснотал (М.Шолохов);

редкие эпитеты

— стволы телесного цвета, соловые собаки, канареечные туфли, оливковые туфли, солово-грязные собаки (И.Бунин).

Это далеко не полная классификация эпитетов у данных авторов. Нам важно показать, что сама ее возможность передает степень значимости цвета в образе мира у Бунина или Шолохова. Даже ночью окружающее предстает в цвете. Показательно использование «цветных» глаголов: вещь видится не формой, а цветом. Кажется, вещи непривлекательного цвета как бы не видны — не существуют.

Подобное качество (видеть мир так, как видят его художники-живописцы) говорит о свойствах личности писателя, художника слова. Соответственно — читатели должны обладать способностью к воображению и общей культурой, ведь некоторые эпитеты в современной эпохе порой непонятны. То, что выше названо «необычным употреблением обычных красок», требует «пластики воображения», если можно так выразиться. И все равно образ воспринимается лишь на интуитивном уровне.

По характеру эпитетов можно заключить, что Бунин и Шолохов — писатели-живописцы. Совершенно иным в этом аспекте представляется Ф.М.Достоевский. В романе «Идиот» [3] цветовые обозначения есть, но трудно дать им какую-либо классификацию. Все эпитеты — простые, за исключением оттеночных: ярко-, грязно-, светло-, темно-зеленого, бледно-желтого, светло- и темно-голубого. Ни «желтени», ни малахитового, ни «глянцевитой черни» у него не найти, «цветных» глаголов нет.

Тут другие особенности в использовании цвета. Князь Мышкин изображен белокурым, а Рогожин — черномазым. На Рогожине шарф ярко-зеленый с красным, потом светло-зеленый; на Коле — Ганин зеленый шарф. Иной одежды зеленого цвета в романе нет. Рогожин сулит Мышкину еще в поезде «жилетку белую», не раз в тексте *белый* используется в передаче «мертвенной бледности»: казнимые (в рассказе князя) одеты в белые балахоны, Настасья Филипповна перед гибелью одета в белое подвенечное платье, труп ее накрыт белой простыней. *Красны* в «Идиоте» стены лестницы в доме Рогожина, его диван, Мейерова стена, камелии, печать на Исповеди Ипполита, шарф Рогожина, пятна на лицах чахоточных.

Значимы не оттенки предметов как таковые (как у Бунина и Шолохова), но объекты получают какие-то значения в зависимости от того, какого они цвета. Происходит как бы маркирование. Это наводит на мысли о том, что Ф.Достоевский — не живописец. Скорее он пользуется цветом как символом-кодом, который несет какой-то смысл. Его необходимо найти, так как очевидна связь его с трактовкой произведения.

Рассмотрим один пример. Выше отмечалось разнообразие оттенков зеленого цвета в романе. Если посмотреть наиболее адекватную Достоевскому трактовку цвета — православную, — то такое использование получает объяснение. «Зеленый цвет у Достоевского — цвет Богородичный... В... мире “Идиота” цвет маркирован гораздо жестче — когда рыцари являются к своим дамам, навязав себе вместо четок на шею шарфы, то шарфы эти — красно-зеленый у Рогожина и зеленый у Коли» [7, 384]. Шарфы героев Т.Касаткина сопоставляет с четками, которые навязал себе на шею «рыцарь бедный» из стишка Аглаи. Шарф — признак вассальной зависимости, его цвет — это цвет господина или госпожи. Поскольку зеленый — цвет Богородицы, то Рогожин, надевая зеленый шарф, признает своей госпожой и богородицей Настасью Филипповну. Итак, оттенки зеленого соотносятся с Богородицей, например, предмет грязно-зеленый — «Богородичного цвета, рухнувшего

в грязь» [7, 384]. С учетом сказанного получают объяснение упоминания о зеленых шарфах Рогожина (которых в романе два: ярко-зеленый с красным и светло-зеленый) и о зеленом шарфе Гани, который у него выпросил Коля и надел для Аглаи (его, Коли, богородица). Остальные предметы зеленого цвета также могут быть рассмотрены через эту трактовку: скамейка, дом Рогожина, покрывало в сне Ипполита, занавеска в комнате Рогожина в финальной сцене романа.

Таким образом, можно говорить о том, что у писателей-живописцев и писателей-символистов цвет функционирует по-разному. Исследование специфики цвета у первых дает представление о мире, в котором живет писатель. Роль цвета у вторых дает представление о возможных трактовках самого произведения, причем основанного не на отвлеченных, субъективных суждениях, но на элементах самого текста, которыми являются цветовые эпитеты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934.
2. Брагина А.А. Темно-синий с красным. Пьер... (Цветовой образ у Толстого) // Русская речь. 1983. № 5.
3. Соловьев С.Н. Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского. М., 1979.
4. Бунин. И. Сочинения. М.: Правда, 1988.
5. Шолохов М. Сочинения. М.: Правда, 1980.
6. Достоевский Ф.М. Идиот. М.: Худож. лит., 1983.
7. Касаткина Т. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М.Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.

Е.А.Яблоков

ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ РАССКАЗА А.ГРИНА «КОРАБЛИ В ЛИССЕ»

Творчество Грина изучается около полувека, однако многие даже самые популярные его произведения пока не получили адекватной интерпретации, трактуются чересчур упрощенно и прямолинейно. К их числу принадлежит и хрестоматийно известный (по общему мнению, один из лучших у Грина) рассказ «Корабли в Лиссе» (1918). В работах исследователей доминирует установка на то, чтобы анализировать художественный мир этого произведения в аспекте «жизнеподобных», психологических мотивировок. Центральный персонаж лоцман Битт-Бой оценивается в основном как героическая личность[1], противостоящая ударам судьбы: «Читатель может спросить, в чем героика образа Битт-Боя: тяжело больной, он так и так обречен умирать. Лоцман молчит о своем страдании, он живет мыслями о других, он в строю»[2]; «Воспитанный морем, он и умереть предпочитает в море. Только море может помочь ему не замкнуться на своей трагедии»[3]; «Всплывает мотив жизни-смерти, и последняя выступает в роли врага человеческого счастья, забирая самых лучших, чей ранний уход есть плата за удачу, которую они приносят»[4].

Однако в рассказе есть ряд ситуаций и деталей, которые не укладываются в систему «жизнеподобных» причинно-следственных связей. Осознание этого позволяет существенно скорректировать интерпретацию «Кораблей в Лиссе».

Если воспринимать заглавие в качестве «ключа» и, соответственно, проследить, как строятся отношения главного героя с пятью стоящими на лисском рейде кораблями и их капитанами, следует признать центральным эпизод, когда Битт-Бой пренебрегает (якобы) «жребием» и после встречи с четырьмя знакомыми капитанами по необъяснимой (внешне) причине сам выбирает *пятый* корабль — никому неизвестную бригантину «Фелицата». Причем Битт-Бой заранее предупреждает капитанов о возможном влиянии некоего «обстоятельства» — из-за которого он, возможно, не поплывет на «Арамее» с Эстампом. «Это обстоя-

тельство, однако, теперь, пока он смотрел на “Фелицату”, было еще слишком темно ему самому, и, упомянув о нем, руководствовался он только удивительным инстинктом своим. Так, впечатлительный человек, *ожидая друга*, читает или работает и вдруг, встав, прямо идет к двери, чтобы ее открыть: идет друг, но открывший уже оттолкнул рассеянность и удивляется верности своего движения» (241)[5].

Звучит прямой намек на то, что из пяти кораблей герою «предназначен» один, причем «соименный» ему: сравним значение имени «Фелицата» (*лат*. «счастливая») и прозвище Битт-Боя — «приносящий счастье» (238). И, как бы отвечая его смутным предчувствиям, капитан «Фелицаты», Эскирос затем скажет: «Может быть, я бессознательно *ждал вас, друг мой*» (250). Вообще их встреча сопровождается рядом намеков на то, что она отнюдь не случайна. Вот начало диалога: «— Капитан, я Битт-Бой <...> может быть, вы слышали обо мне. Я здесь...

Эскирос перебил его» (248). Вследствие обрыва фразы (Битт-Бой, вероятно, хотел сказать, что он здешний лоцман) акцент переносится на слово «здесь», и реплика звучит как слова человека, которого ожидали (я здесь = вот и я). Кроме того, между Эскиросом и Битт-Боем устанавливается понимание на «невербальном» уровне: «Вы сказали, что знали Рексена...

— Я знал его и знаю по “Радиусу”, — удивленно проговорил Битт-Бой, — но я еще не сказал этого. Я... подумал об этом» (250).

Разговор с четырьмя капитанами происходит ближе к вечеру (240). Битт-Бой прибыл в Лисс незадолго до этого — он рассказывает, что «вчера ночью» (239) отплыл из Зурбагана. Можно было бы предположить, что основная цель приезда — прощание с Режи (которую он известил письмом); однако примечательно, что сначала Битт-Бой является на «свидание» с кораблями — в порт, потом идет к Режи, а затем (зайдя в трактир), вновь приходит в порт. Судя по всему, ему изначально нужен лишь один конкретный корабль, прибытия которого он словно ожидал.

Характерно первое упоминание Битт-Боя о «Фелицате» — после того, как капитаны решили кинуть жребий: «Взглядом *спросив о чем-то, понятном лишь ему одному*, таинственную “Фелицату”, Битт-Бой сказал:

— Осанистая эта бригантина, Эстамп. Кто ею командует?» (241).

Затем происходит жребий — выбор одного из кораблей обусловлен направлением движения плывущего баклана. Интересно, однако, что результат истолкован неверно — на самом деле жребий выпал не на тот корабль, который определили капитаны: «Впереди других, ближе к “Фелицате”, стояла “Арамея”. В ту сторону, *держась несколько ближе к бригантине*, и направился, ныряя, баклан» (243). Получается, что птица

«выбрала» не «Арамею», а «Фелицату»; но из-за того, что капитан последней не участвует в жребии и вообще никому неизвестен (241), его судно в расчет не принято, хотя именно оно вышло «победителем».

И еще одна — весьма знаменательная — деталь указывает на явную связь Битт-Боя с ожидаемым им и «избранным» (птицей и самим героем) кораблем. Некоторые исследователи по непонятной причине утверждают, что имена гриновских персонажей редко бывают «говорящими»: «Писатель, создавая антропонимы, почти не обращает внимания на нарицательное значение имяобразующей основы»[6]. Однако в анализируемом рассказе (как, впрочем, и во многих других случаях) ситуация совершенно иная. Капитана «судьбоносного» для Битт-Боя «счастливого» корабля зовут Эскирос[7]. Испанское слово escirro имеет значение: «злокачественная опухоль, чаще грудной железы» — именно этим заболеванием страдает «Битт-Бой, приносящий счастье» (252). Невероятно, чтобы совпадение было случайным, — Грин явно осознавал семантику фамилии. Корабль и его капитан как бы уподоблены Битт-Бою; человек предстает «двойником» корабля, и заглавие рассказа обретает символическое значение[8].

Уже эти наблюдения позволяют сделать промежуточный вывод: идея альтруистического преодоления трудностей героической личностью отнюдь не является в рассказе главной. Гораздо важнее то, что центральный персонаж ожидает «своего» корабля и, убедившись, что прибывшее судно действительно «его», уходит на нем, не проявляя никакого альтруизма и невзирая ни на какие насущные потребности других капитанов (сравним аналогичные мотивы в «Алых парусах»[9] и романе «Бегущая по волнам»). У Битт-Боя есть более или менее осознанная цель, и, вопреки поверхностной фабульной логике, он движется навстречу «роковому» кораблю не со страхом неизбежности, а с явной надеждой и даже нетерпением.

Отметим, что между двумя кораблями, «указанными» бакланом (на один из них пал мнимый, на другой — действительный жребий), — «Арамеей» и «Фелицатой» — существуют отношения «неподобия», диаметрального несходства. На обоих судах — новые команды. Однако на «Арамее» матросы — «народ случайного сбора», так что капитан Эстамп стремится побыстрее уйти из Лисса, ибо боится, что команда разбежится: «Двое уже бежали, похваляясь теперь в “Колючей подушке” небывалыми новогвинейскими похождениями» (237). На «Фелицате», напротив, команда тщательно подобрана — это «чинные, пожилые люди» (236). Похожи внешне, но при этом различны психологически капитаны судов: «Эстамп был *пожилой, очень бледный*, сероглазый, с рыжими бро-

вями, неразговорчивый человек» (235), к тому же «жесткий, самолюбивый» (239); Эскирос — «*пожилой, утомленного вида* человек, слегка сутулый, с лицом *болезненным*, но приятным и открытым» (248).

Название «Арамея» вызывает библейские ассоциации[10] и тоже как бы сигнализирует о «мистических» свойствах судна. Однако в целом этот корабль (как и прочие остающиеся в Лиссе) принципиально отличен от «Фелицаты»: они принадлежат к абсолютно разным сферам — «посюсторонней» и «потусторонней». «Фелицата» обладает признаками «нездешности», отмечена чертами принадлежности к «иному» миру. О приходе четырех кораблей в Лисс рассказано довольно подробно, появление же «Фелицаты» по существу покрыто тайной — она возникла словно ниоткуда. Про капитана Эскироса говорят, что он «из Колумбии» — ассоциации с Колумбом намекают на предстоящее Битт-Бою плавание к неведомой земле[11] и перерождение[12]. Учтем и этимологию фамилии Колумб: *исп.* columba — «голубь»; Колумбия — буквально «голубиная страна». Появление корабля из этой страны — такой же «небесный» знак, как и «выбор», совершаемый морской птицей; обратим внимание на шутливую, но исполненную «серьезного» подтекста фразу Дюка в ходе «жребия»: «Птичка божия берет на буксир обоих»[13] (242). Поэтому закономерны ассоциации с образом «небесного корабля» и мотивом полета[14].

Битт-Бой как персонаж явно исключительный тоже неоднократно выступает как существо «не от мира сего»; закономерны и прямые евангельские коннотации. Справедливо замечание В.Ковского, что «профессии Битт-Боя придан явно аллегорический смысл: он ведет людей по опасным и труднопроходимым дорогам жизни»[15]. Характерно, что герой «не старше тридцати лет» (239), т. е. пребывает в «возрасте Христа». Евангельские аналогии подчеркиваются и вопросом, который задает Битт-Бою Дюк: «Не был ли ты, скажем, новым Ионой в брюхе китишки?» (239) — судьба библейского Ионы считается символическим предзнаменованием «временной» смерти Иисуса, так что словосочетание «Новый Иона» по сути синонимично обороту «Новый Адам». Отметим также, что кульминационный разговор с Режи, во время которого Битт-Бой говорит о своей близкой смерти и решении уйти (фактически — покинуть мир), происходит в саду (245). Не случайно и название одного из трактиров — «Колючая подушка», в котором Битт-Бой, уйдя от Режи, перед тем как явиться на «Фелицату», напивается — «испивает чашу». Даже образ «тернового венца» предварен абсолютно внешне немотивированной репликой Битт-Боя о «башмаках с гвоздями навылет», которые он купил в фирме «Хевен и К°» (239). Ср. фонетически близкие

англ. heaven [hevn] «небеса, небо» / haven [heivn] «гавань»: в этом контексте лисский порт обретает символическое значение «небесных врат».

Когда четыре капитана затевают спор из-за лоцмана, Битт-Бой говорит, что готов был бы «*разорваться на четверо*» (243) между ними, — как бы выражает готовность к распятию. Однако четыре корабля («Марианна», «Пустынник», «Президент» и «Арамея») означают варианты *земного* выбора; пятый же — «Фелицата» — связан с абсолютно иной судьбой: фигурально говоря, земному «распятию» символически противостоит некая сверхцель. Вспомнив про Южный Крест, о котором поется в финале рассказа (251—252), можно сделать вывод, что коллизия двух путей — «земного» и «небесного» — подкреплена в рассказе оппозицией «креста земного» и «креста небесного».

По мнению капитана Дюка, капер, блокировавший порт, охотится именно за «Фелицатой»: причина якобы в том, что она нагружена золотом (236). Но, как выясняется, ее груз — всего лишь 30 бочек с «чужой солониной» (249). Примечательны, однако, слова Битт-Боя (еще до разговора с Эскиросом): «А все-таки золото у вас должно быть... *как я понимаю это*» (248). Разумеется, имеется в виду не желтый металл — метафора намекает на тот «сверхсмысл», носителем которого выступает бригантина.

У «Фелицаты», строго говоря, нет цели — именно в этом главное ее отличие от остальных четырех кораблей. Каждый из четырех капитанов имеет более-менее конкретную и обыденную причину, чтобы стремиться побыстрее покинуть лисский порт: «Марианна» Дюка нагружена взрывчаткой (236); Чинчар хочет утопить «Пустынника» (с грузом жестяных изделий и духов), чтобы получить страховку (236); Рениор на «Президенте» везет лимоны и мечтает о встрече с семьей (237); Эстамп на «Арамее», как уже говорилось, опасается ненадежности команды.

Что касается Эскироса, его «план» — «свое путешествие» (249), т. е. движение ради движения, ради собственного удовольствия. Поэтому его команда составлена особо тщательно: «Не торопился я собирать ее. Распустив старую, искал я нужных мне встреч, беседовал с людьми, и, один по одному, набрались у меня подходящие. *Экипаж задумчивых*!» (249). Эскирос пускается в вечное странствие; он намерен превратить свой корабль в подобие Летучего Голландца, и Битт-Бой в качестве лоцмана — «путеводителя» — не только подходит, но и необходим для реализации этого замысла.

Сравнивая образы Эскироса и Битт-Боя, можно сказать что капитан предстает как бы более «поздней» стадией развития характера лоцмана. Путь, пройденный Эскиросом, по-своему описывает судьбу Битт-

Боя и намечает перспективу, ожидающую его после отплытия из Лисса. Эскирос рассказывает: «В прошлом у меня были несчастья, сломить они меня не смогли, но благодаря им открылись новые, неведомые желания; взгляд стал обширнее, мир — ближе и доступнее» (249).

При их отплытии подчеркивается «смертная» (пока) природа лоцмана и «бессмертная» — капитана: «В душе каждого несся, распевая, свой ветер: ветер кладбища — у Битт-Боя, ветер движения — у Эскироса» (250). Битт-Бой прощается с царством живых, и закономерно, что топика «земного» умирания сопровождается мотивом бледности — «потери тела»: Битт-Бой «*бледнеет* под ударами мыслей» (244); Режи говорит ему: «Ты всегда будешь для меня *фарфоровый, белый*...» (246); являясь в финале к Эскиросу, герой «*мертвецки* пьян, *бледен*, как перед казнью» (248); показывая свою опухоль, он словно впадает в агонию: «Битт-Бой медленно *побледнел*; жалко исказилось его лицо. Тень *внутренней судороги* прошла по нему. <...> Руки его тряслись» (252).

Заключительные слова песни: «Бог, храня корабли, / Да помилует нас!» (252), — напоминают слова ирмоса при отпевании: «Житейское море, воздвизаемое зря напастей бурею, к тихому пристанищу Твоему притек, вопию Ти: возведи от тли живот мой, Многомилостиве». И недаром название одной из лисских гостиниц — «Унеси горе» — ассоциируется с иконой Богородицы «Утоли моя печали».

Роль утоляющей печали Богородицы готова сыграть Режи — недаром она обещает Битт-Бою: «Я успокою тебя» (246). «Исключительность» героини подчеркивается коннотациями ее имени: оно похоже на *фр*. regine «королева» — недаром Битт-Бой зовет девушку «Королевой Ресниц» (245). Однако Режи, к тому же говорящая о ребенке (245), воплощает для Битт-Боя прежде всего «земное» существование; и герой, услышавший зов «иного» мира, вынужден проститься с ней.

После того как Режи, стремясь удержать Битт-Боя и доказать свою любовь, попыталась покончить с собой, нанеся кинжалом рану в грудь (и тем самым фактически «уподобившись» Битт-Бою, который также «ранен» в грудь), следует довольно странная фраза, характеризующая намерения героя: «Он молчал, пораженный новым знанием о близкой душе. Теперь решение его, оставаясь непреклонным, *хлынуло в другую форму*» (246). Режи *засыпает* у него на коленях — причем в полусне мечтает, что они на бриге Битт-Боя «проплывут вокруг света тридцать три раза», рисует образ «райского» мира, где животные похожи на людей («тюлени с человечьими глазами»). Ее ощущения в этот момент переданы фразой: «Они плыли в *звездном* саду над яркими *подводными* цветами» (247). «Сон-успение» Режи в призрачно-*лунном* свете

обозначает ее переход в иное состояние — примерно такое же, которое ожидает Битт-Боя. В результате он уходит — и не уходит от нее. Герой «берет» Режи с собой, но в ином качестве, в таком же «бестелесном» облике, который вскоре обретет сам. Уход «Фелицаты» — фактическая «реализация» сна Режи; закономерно, что начало этого онирического «плавания» напоминает взлет (250)[16].

Стоя у руля, Битт-Бой в последний раз оборачивается «в ту сторону, где *заснула* Королева Ресниц» (250), т. е. осталась «материальная оболочка» Режи. В рассказе неожиданно обнаруживается «сходство» между девушкой и вражеским крейсером, заперевшим порт. О Режи сказано, что ее тело «в движениях и поворотах казалось *беспокойным лучом*» (245). А сразу после того, как Битт-Бой обернулся в сторону Лиса, где осталась спящая девушка, «произошло нечто странное: за его плечами раздался как бы беззвучный окрик. Он оглянулся, то же сделал капитан, стоявший возле компаса. Позади них от угольно-черных башен крейсера падал на скалы Лисса *огромный голубой луч*.

— Не там ищешь, — сказал Битт-Бой. — Однако прибавьте парусов, Эскирос» (251). Фигурально выражаясь, и Режи, и крейсер, «зовущие» Битт-Боя, символизируют то, что удерживало героя в мире («в порту») и от чего он смог избавиться, хотя и страшной ценой; кстати, по этой логике, остальные корабли, порабощенные «земными» заботами, никогда не смогут покинуть «порт».

Груз «Фелицаты» — 30 бочек солонины: как ни странно на первый взгляд, этот «неземной» корабль нагружен мясом. Характерно, однако, что от этого груза ему предстоит *попутно* освободиться, доставив его на остров Санди[17]: *англ*. Sunday — букв. «день Солнца» и при этом *воскресенье*[18]. Пройдя через «Скалистый Санди» (249), путешественники должны оставить там «мертвую плоть» в бочках, точно в гробах, — как бы принести сами себя в жертву Солнцу, чтобы затем оказаться уже в иной реальности[19]. Явно неслучайно, что число бочек с мясом равно возрасту Битт-Боя: как бы один «гроб» за каждый год.

Автор «выбирает» для своего героя хотя и известную, но все же экзотическую болезнь[20] — уместно поставить вопрос о причинах такого выбора. Точнее говоря, вопросов оказывается три. Почему: а) именно рак, б) именно груди, в) именно левой?

Герои намерены совершить «прощание с Солнцем». В античные времена летнее солнцестояние — 22 июня — было связано с созвездием Рака (отсюда название «тропик Рака»). Битт-Бой «оглашает» свое решение и посылает записку на «Арамею» *в полночь* (причем почему-то заранее специально оговаривает именно этот час [241]); вскоре он

откроет свою тайну Эскиросу, и тот произнесет слово «рак» (252). Судя по всему, имеется в виду полночь 22/23 июня — наступление дня, с которого Солнце начинает «убывать»[21]. Такое впечатление поддерживается и отступлением о «печальных летних вечерах»[22] (242), которые, по словам повествователя, толкают на принятие решений.

Что касается левой груди — ответ напрашивается сам собой, достаточно вспомнить слова песни: «Ты, земля, стала твердью пустой: / Рана в сердце... Седею... Прости! / Это твой / След такой... / Ну — прощай и пусти!» (251). О чем-то подобном говорит сам Битт-Бой: «Я люблю тебя на разрыв сердца и... хоть бы великанского! Оно убито, убито уже, Режи!»[23] (246). Можно сделать вывод, что болезнь героя имеет не столько «онкологическую», сколько «кардиологическую» природу. Сердцу «тесно» в материальной оболочке, и оно буквально прорывается наружу, принимая вид «язвенной, безобразной опухоли» (252).

Задумаемся кстати о семантике имени Битт-Бой: *англ*. beat — «удар, ритм, такт»; вторая часть — либо *англ*. boy «парень» (тогда общая семантика — «удалец», «бой-парень», по аналогии с «бой-бабой»[24]), либо *русск*. «бой», которое воспринимается как дубль слова beat, а также как синоним слова «битва» (ему созвучна и первая часть фамилии, Битт — «битва-бой»). Не только семантическое дублирование, но и фонетический облик имени вызывает впечатление двойного удара, имитирующего сердечный ритм. Сходную мотивировку имени Бам-Гран — «большой звон» (4, 298) встречаем в рассказе «Ива».

В качестве заключения обратимся к началу «Кораблей в Лиссе». Рассказ открывается довольно большим и, на первый взгляд, не вполне ясным вступлением, в котором выстраивается тройное уподобление: старинная табакерка (никогда не открывающаяся) — человек, «напоминающий старинный обиходный предмет» (233), — город Лисс. Примечательно также, что Лисс в речи повествователя не выглядит воплощением Абсолюта: «Нет более бестолкового и чудесного порта, чем Лисс, кроме, разумеется, Зурбагана» (234), — кстати, именно из последнего города прибывает Битт-Бой. При явной симпатии повествователя к Лиссу он представлен как «запертый», ограниченный хронотоп — город, чуждый идее *пути*: «Напоминает бродягу, решившего наконец погрузиться в дебри оседлости» (234). Эта характеристика становится более понятной с учетом всего вышесказанного: типу оседлого «человека-города» противопоставлен диаметрально противоположный тип героя — «человека-корабля», пребывающего в вечном движении.

Таким образом, в подтексте рассказа «Корабли в Лиссе» выстраивается идея исчерпанности прежней судьбы и обретения новой — «по-

тусторонней». Фабула и подтекст пребывают в контрапунктических отношениях: на «внешнем» уровне Битт-Бой умирает (по крайней мере стоит на пороге смерти), однако в подтекстном плане оказывается в преддверии нового бытия, перерождения — в отличие от вполне живых и здоровых обитателей Лисса.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Традиция, по-видимому, восходит к Н.Грин, называвшей Битт-Боя «одиноким гордым человеком» (Грин Н.Н. Воспоминания об Александре Грине. Феодосия; М., 2005. С. 54).

[2] Михайлова Л. Александр Грин: жизнь, личность, творчество. М., 1980. С. 90.

[3] Дунаевская И.К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А.Грина. Рига, 1988. С. 127.

[4] Варламов А.Н. Александр Грин. М., 2005. С. 187.

[5] Текст рассказа цитируется по: Грин А.С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1980. Т. 4 — с указанием страницы. Другие произведения Грина — по тому же изданию, с указанием тома и страницы. Курсив в цитатах — мой; сохранены авторские разрядки.

[6] Зинин С.И. Антропологический мир Гринландии: Имена собственные в произведениях А.Грина // Восточно-славянская ономастика: Материалы и исследования. М., 1979. С. 325.

[7] Как отмечала вдова писателя, «Александра Степановича влекло к себе испанское» (294).

[8] Мотив «отождествления» человека с кораблем касается не только «Фелицаты» и Битт-Боя, но практически всех капитанов и судов, фигурирующих в рассказе; например, Дюк говорит: «“Марианна” <...> есть я, а я есть “Марианна”» (236). Учитывая, что образ моря у Грина, как правило, сопровождается евангельскими коннотациями, люди в его произведениях нередко соотносятся с кораблями, движущимися по «морю житейскому».

[9] Кстати, замысел произведения под заглавием «Красные паруса» (из которого потом вырастет феерия) возник у Грина в 1917 г., незадолго до того, как был создан рассказ «Корабли в Лиссе».

[10] К началу нашей эры арамейский язык стал основным разговорным языком Передней Азии.

[11] Вместе с тем Америка — традиционная метафора «потустороннего» бытия (например, в произведениях Достоевского).

[12] Связь образа Южной Америки с темой обретения новой жизни и даже новой личности видим в рассказе Грина «Далекий путь» (1913). Его герой, будучи столоначальником в провинциальном городке, увидел однажды иллюстрацию к рассказу «Горные пастухи в Андах» и под влиянием «огромного мира неизведанного» обрел «вторую, настоящую родину» (2, 139—140). Бросив семью (моральная сторона поступка не обсуждается), он отправляется в Южную Америку, где ведет новую жизнь под именем Диаса. Ср. суждение рассказчика: «Диас есть Диас. Никакими усилиями воображения не мог я представить его русским, но, может быть, и не был он им, принадлежа от рождения к загадочной орлиной расе, чья родина — в них самих, способных на все» (2, 144). В финале рассказа звучат размышления повествователя о «цыганском племени» людей, подобных герою: «Своей смертью они умножают везде жизнь и трепет борьбы» (2, 146).

[13] Связь с Нагорной проповедью устанавливается через «посредство» пушкинских «Цыган»: «Птичка божия не знает ни заботы, ни труда...».

[14] О мифологеме «летучего корабля» в произведениях Грина см.: Яблоков Е.А. Роман Александра Грина «Блистающий мир». М., 2005. С. 38—45.

[15] Ковский В. Романтический мир Александра Грина. М., 1969. С. 73.

[16] Показательна и одна из последних фраз рассказа, говорящая о матросах на палубе, словно о хоре ангелов: «*Наверху* все еще пели, *но уже в последний раз*, ту же песню» (252).

[17] Разумеется, для Грина это имя автобиографично.

[18] Имя Санди впоследствии получит герой гриновского романа «Золотая цепь»; а образ сверкающего, сияющего (солнечного) острова возникнет в романе «Бегущая по волнам»: «Он был прекрасен, как драгоценная вещь, если положить ее на синий бархат» (5, 88). Фрези говорит об острове: «Он сияет все дальше, все ярче» (5, 68).

[19] Сравним «Алые паруса», где рай тоже сопряжен с идеей смерти: герои, покидая Каперну, уходят в «иной» мир, т. е. в «обычной» парадигме умирают. Эгль «предсказывает» Ассоль, что явившийся принц скажет ей: «Ты будешь там жить со мной в *розовой глубокой долине*» (3, 16), — этот образ (несмотря на солярные коннотации алого цвета) вызывает ассоциации с «подземным» миром. Сочетание мотивов смерти и рая возникает на первой же странице феерии: соседка, рассказывая Лонгрену о смерти его жены, говорит, что «Мери в раю» (3, 3).

[20] Кстати, во вполне научной медицинской статье Битт-Бой приведен как пример нечастого подобного заболевания у мужчин (Макаренко Н.П. Рак молочной железы у мужчин // Русский медицинский журнал. 1998. Т. 6. № 10).

[21] Кстати, именно в этот день начинается действие романа «Блистающий мир» (3, 71).

[22] Н.Грин приводит высказывание самого автора рассказа: «Не люблю летних вечеров <...> в их красоте, грустной и прощающей, всегда что-то меня болезненно волнует и беспокоит...» (124). Ср. некое стихотворение, которое «цитируется» в романе «Бегущая по волнам»:

Утро всегда обещает <...>
После долготерпения дня
Вечер грустит и прощает... (5, 6).

[23] В аспекте сопоставления героя с Христом можно вспомнить церковное предание, согласно которому распятый Иисус был умерщвлен сотником Лонгином, пронзившим ему ребра копьем.

[24] И.Васюченко, автор одной из лучших работ о творчестве писателя (см.: Васюченко И. Одинокий игрок: Повесть об Александре Грине // Ковчег. Ростов-на-Дону, 2007. № 2), полагает, что в имени присутствует и каламбурная семантика — «мальчик для битья».

Е.В.Воскобоева

СЕМАНТИКА ПРОДУКТА (Н.Заболоцкий и Н.Олейников)

В поле нашего внимания попали, на первый взгляд, две абсолютно различные поэтики: Николай Заболоцкий и Николай Олейников. Но, как известно, оба поэта были близки в рамках группы «ОБЭРИУ», хотя Олейников формально и не являлся ее участником. Тем не менее сопоставление таких текстов, как «Рыбная лавка» и «Чревоугодие» (соответственно) в аспекте заявленной темы, как нам кажется, приведет к интересным выводам.

В тексте Николая Заболоцкого «Рыбная лавка» (1928) пространство представлено определенным локусом — это «лавка» («иное царство» и «рыбная лавка»[1]). Первое имя рождает четкие ассоциации с мифологемой *царства*: иное, то есть не-земное, ино-земное, другое, — и характеризует этот мир. Второе имя — название царства, и здесь важно обратить внимание на его жителей: севрюга, кета, угри, сиги, садок, лещи, острога — и правителя: царь-балык.

Обратимся теперь к образу рыбы, так как в контексте данного произведения нам необходимо и важно учитывать его функциональные характеристики.

Рыба предстает в первую очередь как житель царства: у нее есть имя, царь, рыбный организм наделен характеристиками человеческого организма: *тело* и *руки* севрюги, *колени* угря, *бред, галлюцинации, тоска, сомненье, ревность* и *тревога* лещей. Рыба воспринимается как организм, наделенный не только органами человеческими, но и чувствами (тоска, ревность и т. д.).

Наконец, рыба воспринимается как объект поедания, как еда. Она — продукт питания, доставляющий физиологическое удовольствие. Заметим, что естественное желание потребления пищи окрашено тонами желания сексуального и имеет соответствующие меты: «Хочу тебя! Отдайся мне!» (дважды), «рот весь в огне», «желудок в страсти напряжен» и т. д. Любопытно, что образ огня также амбивалентен: это и огонь сексуальный (страсть), и огонь печной (кета *пылала*, угри *дымились*). Сексуальная тема связана с поглощением вообще и с поглощением еды в частности (рыб в лавке готовят к употреблению)[2].

Мир лавки цветной (*розовая* севрюга; царь-балык как *желтый* клык)[3], он осязаем и зрим. Он слышим: вторжение музыки какофонически обрамляет текст (*гром* банок, *ревут* сиги, ножи *дребезжат*). Итогом этого музыкального введения становится смерть: это и смерть в ее прямом понимании (поедание рыб), и в метафорическом (та «какофония», которая творится в лавке, доводит до безумия), отсюда и смещение тематических пластов: страсть пищевая заменяется сексуальной.

Сдвиг этот приводит к совершенному хаосу и к гибели. Картина последних двух частей этого текста обращает нас в мир адский и жаркий (неслучаен и мотив огня). Заметим также, что структура стихотворения в какой-то степени соответствует «Божественной комедии» Данте: вступление к «Рыбной лавке» одновременно является и «вступлением» в «иной» мир («вступаем мы в иное царство»); вторая часть, описывающая «жителей» этого царства, дышит благоденствием и удовольствием[4]; третья часть — переходная, центральная: это эротическая ода царю-балыку; четвертая часть заключает в себе весь ужас, обратную, «иную» сторону того спокойствия и лени, которые были представлены нам во второй части; и, наконец, пятая часть подводит итог всему происходящему: это и «Отче наш», и гирьки, и жабры, дышащие наоборот.

Вступление в «иное» царство — это, по нашему мнению, вход в Ад, метафорически изображенный в тексте. «Мы» постепенно спускаемся в этот Ад все ниже и ниже: своеобразный «первый круг», где еще ничего не указывает на хаос и мешанину, где все идеализировано, — и «девятый круг», где все ревет и дребезжит и где появляется смерть.

Тематический сдвиг (еда > сексуальное желание) приводит к сдвигу текстовому: последние части зеркально отражают две первые.

В этом отношении текст Н.Олейникова «Чревоугодие» (октябрь 1932), на первый взгляд, прямо противоположен: первоначальное сексуальное желание замещается и впоследствии полностью вытесняется пищевым. Хотя название текста двойственно: чреву достается удовольствие и пищевое, и сексуальное.

Прежде отметим некоторые текстологические меты, сближающие этот текст с текстом Заболоцкого не только тематически:

Заболоцкий	Олейников
Желудок, *в страсти напряжен* Мой рот *трепещет, весь в огне* *Хочу* тебя! Отдайся мне!	Чтоб *страсть не погасла*[5] *Исполнен огня* *Хочу* лимонада, *Хочу* овощей!
И среди них, как *желтый* клык И жабры дышат *наоборот*	И *желтая* хлынет оттуда вода И мир повернется *Другой стороной*

Сексуальное желание у Олейникова невозможно без еды. В связи с этим образ пищи, семантика продукта вообще весьма интересны: пища выступает элементом, поддерживающим существование тела и обеспечивающим его функциональность; еда выступает в качестве топлива, необходимого для поддержки жизненных сил человека, топлива, обеспечивающего функциональность физиологических способностей человека[6]:

Без хлеба и масла
Любить я не мог.
Чтоб страсть не погасла,
Пеките пирог!

Позже желание употребления пищи полностью вытесняет желание сексуальное: лирический герой умирает от переедания. Но и смерть не является в данном случае залогом избавления от физиологического удовлетворения:

Дрожу оттого я,
Что начал я гнить,
Но хочется вдвое
Мне кушать и пить.

Заметим тематический комплекс, характерный и для текста Н.Заболоцкого: сексуальное желание — еда — смерть. Присутствует здесь и музыкальный элемент: пьяный *кричал*,кости *хрустели*,я слегка *застонал*, *скрипит* доска, — звуки адические и мученические, что придает тексту особую трагичность. Отсюда и соответствующие инфернальные образы: попона, доска, желтая вода, червяк гробовой.

Заметим, что Олейникову принадлежит корпус текстов, созданных в период с 1929 по октябрь 1932 г. и объединенных темой: еда — желание — смерть. Составные элементы этой формулы постоянно перемещаются, а семантика главного элемента — продукта — неоднократно модифицируется: умершее тело подобно арбузу («Быль, случившаяся с автором в ЦЧО», 1932); продукт как виновник гибели («Утром съев конфету “Еж”», 1929) и, наоборот, как гарант сохранения мертвого тела в благополучном виде (по аналогии с мумифицированным телом, которое подвергается специальной обработке) («Фруктовое питание», 1932) и т. д.

Впервые же связь пищевого и эротического мотивов отмечена нами в стихотворении «Алисе» (1929), в котором Н.Олейников своеобразно обыграл библейский миф о соблазнении Евы Адамом через яблоко. Яблоко, став символом сексуального желания, передало эту функцию другим продуктам (отметим обилие пищевых элементов в текстах поэта: слива, смородина, апельсин, ежевика и т. п.).

Естественно, во всех случаях сексуальное и пищевое желания — друг через друга либо независимо — приводят к смерти. Смерть, таким образом, является неизбежным финалом не только абсолютного удовлетворения потребностей, но и существования вообще. Закономерен потому и финальный аккорд как «Рыбной лавки» Н.Заболоцкого, так и «Чревоугодия» Н.Олейникова: «жабры дышат наоборот» и «и мир повернется другой стороной» соответственно.

Итак, рассмотренные нами тексты, несмотря на то, что написаны они были в разное время, объединяет прежде всего тематический комплекс (еда — сексуальное желание — смерть) и полисемантичность такого составляющего этот комплекс элемента, как еда, продукт. Игра со словом и образом, начатая обоими поэтами в 1920-х гг., была продолжена Олейниковым в 1930-е годы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Заболоцкий Н.А. Рыбная лавка // Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. Столбцы. Стихотворения и поэмы (1926—1958). Проза. С. 55—56.

[2] Н.С.Сироткин, в частности, отметил общность следующих тематических комплексов: еда, сексуальное желание, музыка и смерть. Правда, в центре внимания исследователя находилась «Свадьба» Н.Заболоцкого. Вопреки мифологическим представлениям, еда у Заболоцкого является причащением не жизни, а смерти (смерть съедаемого объекта влечет за собой смерть поедающего субъекта). Подробнее об этом см.: Сироткин Н.С. Поглощение и извержение. Еда, женщины, деньги, музыка и смерть // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/ns_mpz.htm.

[3] С.Н.Руссовой, например, была отмечена такая особенность поэтики раннего Заболоцкого, как цветовое мировосприятие: особенно распространены были белый, желтый, красный и черный цвета. Интересно, что оттенок красного цвета (розовый) «закреплен за миром пошлости» (Руссова С.Н. «Антиэстетизм» Н.А.Заболоцкого 20-х гг. // Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции (1910—1990 гг.): Тез. докл. науч. конф. Херсон, 1991. С. 62), а желтый становится символом жизни (царь-балык!).

[4] Исследователями неоднократно отмечалась связь поэзии Н.Заболоцкого с традицией Г.Р.Державина. В частности, живописное и пышное изображение быта, установка на конкретность рисунка сближают «Евгению. Жизнь Званская» Державина и «Венчание плодами» Заболоцкого (см., напр.: Грязнова А.Ю. Традиции Г.Р.Державина в предсимволистской и постсимволистской лирике (К.К.Случевский — Н.С.Гумилев — Н.А.Заболоцкий) // Судьбы отечественной словесности XI—XX веков. СПб.: Хронограф, 1994. С. 37—38]). По нашему мнению, традицию эту можно проследить и в «Рыбной лавке».

[5] Олейников Н.М. Чревоугодие (Баллада) // Олейников Н.М. Венера и Вулкан: Стихотворения. СПб.: Изд. дом «Ретро», 2004. С. 61—63.

[6] По мысли А.А.Кобринского, «пища здесь играет механистическую роль топлива, поддерживающего энергетическое равновесие в системе» (Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. М., 2000. Т. 2. С. 87). Более того, ученым замечено, что в тексте Заболоцкого страсть к таким разнородным объектам любви, как женщина и еда, основана на физиологической общности процессов. Несомненно, экспликация его явно деромантизируется.

В.В.Химич

РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ В «СТРАННОЙ» ПРОЗЕ 1920-х ГОДОВ

> ...Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю...
>
> ...А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают.
>
> *Н.В.Гоголь*

Мировой историко-литературный процесс давно уже определил и отточил до совершенства закон сохранения и продуктивного функционирования в коммуникативном пространстве культуры энергетически сильных текстов. Известно, что множественные креативные механизмы его действия опираются на созидательный принцип диалога. Безусловно важным при этом оказывается собственно временной фактор, во многом определяющий собеседников, в которых нуждается новый день.

В литературе послереволюционного десятилетия на фоне романтической приподнятости победителей не менее значимо смотрелась другая генерация писателей, с сомнением относящихся к оптимистическим прогнозам. Сомнение нередко оборачивалось горьким скепсисом и стремлением запечатлеть, вопреки общему ликованию, кричащие противоречия и громоздящиеся друг на друга нелепицы современности. В этом плане даже такой уникальный, поражающе «странный» талант, как С.Кржижановский, оказывался весьма характерной фигурой, ибо и ему «раньше всего бросались в глаза не кратеры, не истекающая оттуда лава, а смещение всего строя жизни к мистериальному жанру, резкие сдвиги, наклоны человеческого сознания “у бездны мрачной на краю”»[1]. Писателей с подобной оптикой восприятия действительности была целая когорта, среди них — М.Булгаков и Л.Добычин, Д.Хармс и В.Каверин, И.Ильф и Е.Петров, Н.Эрдман и А.Аверченко. В самой сутолоке противоречий ими угадывалось что-то уже знакомое, бывшее не только в современной жизни, а как бы узнанное со стороны,

словно бы уже рассказанное кем-то — книжное. Напрашивались какие-то прямые литературные аналогии. Рядом с героями революции и гражданской войны виделись почему-то проходимцы и обходительные плуты Чичиковы, и болтуны Ноздревы, и восторженные вруны поневоле — Хлестаковы, и замещающие явь абсурдными фантазиями Мюнхгаузены, и нелепые, упорные мечтатели Дон Кихоты. Дьявольщина лезла из всех щелей, а перед глазами мелькали бесы всех мастей, и попадался нередко даже сам Князь тьмы. Вопрошающая современность хотела быть объясненной, и писатели в качестве Другого, проясняющего суть дела Собеседника, впустили в пространство своего воображения все богатство «странных» сюжетов мировой литературы.

Предметом и материалом своего внимания они сделали саму несуразную противоречивость повседневности, посмотрели на нее как бы со стороны, в описании выйдя за ее пределы и получив таким образом возможность предельного ее остранения. Такую литературу позднее и стали характеризовать как «странную»[2], настолько точно ею был найден поэтический язык, соответствующий феномену искаженной, сдвинутой реальности.

Исходя из принципа вольного обращения с материалом, авторы создавали сотканные из противоречий условные миры, в которых возможно было все. Дав свободу воображению, многие следовали в своих исканиях за Гоголем и Гофманом. Именно Гоголь, которому, как помним, «было определено чудной властью идти об руку» с его «*странными героями*» и озирать всю громадно несущуюся жизнь «...сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»[3], подарил писателям свои «странные» сюжеты о потерявшемся в сутолоке жизни маленьком человеке и о бойких и изворотливых плутах. И они стали особенно продуктивными, вступив в резонанс с актуальными смыслами послереволюционного времени. Многократно описаны различные варианты трансформации гоголевских фантастических происшествий. Булгаковская «Дьяволиада» буквально напитана не просто аллюзиями на гоголевские тексты, но и прямой цитацией сюжетных ситуаций, сходством диалогов и реалий предметного мира. Вместе с тем творческая эта взаимосвязь корректировалась временем. Так, место безбоязненной, жульнической встречи Хлестакова с его очередной ролью наркома просвещения стало пространством, на котором разыгралась новая комедия административных нравов в рассказе М.Булгакова «Лжедмитрий Луначарский», где писатель, смеясь, напоминал о магии чина и парализующей власти страха, ведя действие по проторенной тропе. Воздействие комического было основано на внезапности узнавания прототекста.

Эффект оперирования классическими сюжетами предполагал в авторе умение остранять их, вызывая ошеломление, удивление читателя необычным поворотом знакомого и новыми сцеплениями. Впрочем, Гоголь сам давал ключ к подобному сюжетостроению, подсказывая новые ходы: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия: *вдруг тот самый нос*...»[4]. Это «вдруг» заняло ключевую позицию во многих произведениях писателей 20-х годов, отметив расцвет фантастического в литературе. Возможное и невозможное, сон и явь — предстали в широком диапазоне взаимозамен. Фантастическое допущение не знало пределов. Так является по шутке Сатаны из царства теней Павел Иванович в рассказе Булгакова «Похождения Чичикова»[5]. В своей знаменитой бричке он отправляется в нэповскую Москву в сопровождении знакомых гоголевских героев. Автор вовлекает и читателя в веселое соучастие в действии, с ходу ошарашивая его внезапностями ракурсов:

> Пересев в Москве из брички в автомобиль и летя в нем по московским буеракам, *Чичиков ругательски ругал Гоголя:* «Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обоими глазами по пузырю в копну величиною! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь, ежели узнают, что я — Чичиков, натурально, в два счета выкинут, к чертовой матери! Да еще хорошо, как только выкинут, а то еще, храни бог, на Лубянке насидишься» (230).

Фабульная схема гоголевской поэмы легко становилась костяком рассказа, который получал странный жанровый подзаголовок: «поэма в десяти пунктах с прологом и эпилогом». Доводя найденную Гоголем суть характеров и событий до логического конца, Булгаков создает фантасмагорию современной жизни, гротескно смешивая возможное и невероятное, нормальное и бредовое. Вполне вписавшийся в торговый ренессанс времени нуворишей, Чичиков изображен в состоянии головокружительного взлета. Творческая изобретательность автора не знает пределов: удачливый делец «основал трест для выделки железа из деревянных опилок», «всю Москву накормил колбасой из дохлого мяса», Коробочке «продал Манеж, что против Университета», «взял подряд на электрификацию города, от которого в три года никуда не доскачешь», «а насчет денег, отпущенных на электрификацию, написал, что их у него отняли банды капитана Копейкина» (235). Нужный Булгакову смысл и вся многообразная подвижность его оценок возникают в моменты соприкосновения книжного знания и впечатлений от современной действительности. В стиле рассказа смешиваются авторский смех и слезы, издевка и мстительное удовольствие. То обстоятельство, что неразвитая масса была выведена революцией к сознательной жизни, дало

Булгакову основание наполнить пространство текста гоголевскими Прошками и Фетиньями, Петрушками и Селифанами, Митяями и Свистуновыми. Травестийными приемами автор весело и безоглядно развенчивает авторитеты активистов: про Неуважай-Корыто стало известно, что того «месяца два тому вычистили из партии», Кувшинное рыло «уехал куда-то на куличку инструктировать губотдел», правозаступник имеет фамилию Самосвистов, а в дело об электрификации влипли не только Ноздрев, но и «сочувствующий Ротозей Емельян, и беспартийный Вор Антошка». Булгаков рисует образ кипучего бестолкового действия: все кончается ничем — «по делу началась возня, и, понятное дело, Чичикова и *след простыл*», «вышла к приехавшим уборщица Фетинья и сказала, что *никого нетути*», а «какая-то Подстега Сидоровна, само собой разумеется, *не знала* не только чичиковского адреса, но и своего собственного» (239).

Писатель создает энергетически сильный текст, обнаруживая напористый дар словесного схватывания бюрократического абсурда:

> Зазвенели телефоны, начались совещания. Комиссия построения в комиссию наблюдения, комиссия наблюдения в жилотдел, жилотдел в Наркомздрав, Наркомздрав в Главкустпром, Главкустпром в Наркомпрос, Наркомпрос в Пролеткульт и т. д. (236).

Мелкий бес Чичиков моментально улавливает закон этого сатанинского морока: он бесследно исчезает за пародийной, издевательской абрревиатурой названного адреса «Пампуша на Твербуле» (Памятник Пушкину на Тверском Бульваре).

Составляя веселую окрошку из двух реальностей, автор нередко играет взаимопереходами смешного и серьезного, и подчас в потоке веселых нелепиц проскальзывают далеко не смеховые ноты: так, Ноздрев

> на вопрос: уж не белогвардейский ли шпион Чичиков, ответил, что шпион и что его недавно хотели даже расстрелять, но почему-то не расстреляли. На вопрос, не делатель ли Чичиков фальшивых бумажек, ответил, что делатель, и даже рассказал анекдот о необыкновенной ловкости Чичикова (236).

Игрово остраняя хрестоматийно известный гоголевский сюжет, Булгаков легко вовлекает читателя в процесс сотворчества и, осовременивая, делает занимательным процесс чтения. Для подобных целей особенно годились сюжеты, которые сами были основаны на алогизме и не поддавались логике здравого смысла. Их специфику комически представил когда-то Аверченко в рассказе «Опровержение приключений барона Мюнхгаузена. (Научная статья)», где простодушный герой никак не мог выбраться из несоответствия выдумок и реальности. Со-

мнение в истинности того, что любимая шуба барона могла взбеситься от укуса бешеной собаки, заставляет его с таким вопросом отправиться к знакомому ветеринару, у которого он получает ответ: «Может. Если ее носит такой кретин, как вы»[6].

Классический сюжет о Мюнхгаузене — такой именно природы, он весь построен на допущении невероятного как вполне возможного и потому как нельзя более кстати пришелся по вкусу новому времени. Не случайно книга Э.Распэ неоднократно издавалась (в частности, в 1923 г.) с великолепными иллюстрациями Г.Доре и была популярна не менее, чем истории о Гулливере и Робинзоне. Говоря словами С.Кржижановского, в это время «акции мюнхгаузиады идут вверх». «Не торопитесь, друг мой, зачислять меня в призраки и ставить на библиотечную полку», — говорит барон, герой его произведения «Возвращение Мюнхгаузена», которое ярко выразило самую суть авторского отношения к послереволюционной нови: «Бытие пусть определяет сознание, но сознание не согласно»[7]. Повесть не увидела света при жизни автора и была известна лишь в рукописи близким ему людям.

Особый способ художественного мышления «фантазмами» и выбранный Кржижановским герой — мудрый выдумщик, сочинитель невероятных историй — открыли писателю безграничную свободу вымысла и остранения. Он приводит любознательного Мюнхгаузена в Страну Советов, «где все от наркома до кухарки — правят государством». «Россия дала мне целый комплекс призрачностей и ощущений галлюцинаторности», — говорит барон в отчете о путешествии. Писатель находит соответствующий язык для выстраивания собственного сюжета на основе именно такого восприятия героем всего увиденного. Ведя повествование от лица барона, автор получает возможность естественного движения в русле парадоксального вымысла и поражает читателя внезапностью остроумной смены ракурсов. Так, докладчик начинает с ядовитой детали: при подъезде к московскому вокзалу он увидел, как «стрелочник развернул красный советский флаг, что у них означает “путь закрыт”», а затем дерзко смешивает «правду» с «неправдой», чтобы таким образом подвести читателя к очевидному выводу:

> Наши европейские россказни о столице Союза Республик, изображавшие ее, как город наоборот, где дома строят от крыш к фундаменту, ходят подошвами по облакам, крестятся левой рукой, где первые всегда последние (например, в очередях), где официоз «Правда», потому что наоборот, и так далее и так далее — всего не припомнишь, — все это неправда: в Москве домов от крыш к фундаменту не строят (и от фундамента к крышам тоже не строят). Не крестятся ни левой, ни правой, что же до того, земля или небо у них под подметками, не знаю: москвичи, собственно, ходят без подметок... (623).

Выбирая игровой способ оборачивания материала, Кржижановский надевает на героя маску «непонимающего простака», стороннего человека, что позволяет заострить несуразицу происходящего. Никого уже не удивляющие будничные события вызывают и глубокое потрясение Мюнхгаузена, и его простодушное доверие к разъяснениям. Видно, впрочем, что он прикидывается простачком. Так, изумлен он «*странной* постановкой библиотечного дела», когда видит в паровозном тендере не уголь, не дрова, а груды книг и выслушивает рассказ о машинисте — бывшем профессоре, который «ни одной книжки не пропустит» и, прежде чем бросить ее в топку, прочтет от доски до доски, тем и объясняется толчкообразное движение поезда. На предложение заменить машиниста следует комически испуганное повествование о том, который «на соседней ветке» — любитель «Анти-Дюринга». Этот забрасывает все книги в топку до полного раскала, но, если попадется «Анти-Дюринг» — «глазами в книгу... ну, и уж тут без крушения не бывает... Другого еще такого допросишься, что антидюрингнет с насыпи колесами кверху...» (622).

Часто Кржижановский идет по пути буквализации метафоры, развертывая ее смысл в нелепое действие. Так, внимание барона останавливают сгорбленные седовласые старцы, сидящие рядом с кондукторами в медленно ползущих трамваях. Это так называемые *буксы*: когда слабосильный трамвай не может взять подъем, они ковыляют перед ним — из них сыплется песок, и по присыпанным песком рельсам трамвай ползет вверх. Автор изобретателен в подборе подобного рода впечатлений. Так, Мюнхгаузен видит странный способ питаться «*вприглядку*»: когда заколочены все съестные лавки, толпы голодного люда стоят у вывесок с нарисованными окороками, с гирляндами сосисок и орнаментом из редисочных хвостов, а в зажиточных домах, «где еще соблюдали кулинарную традицию», на первое подавали натюрморт голландской школы, а на третье — елочные фрукты из папье-маше.

Смешное и нелепое представлены на полном серьезе. Только раз Кржижановский сотворяет фантазм, а потом уже все отобранные факты дополнительно прочерчивают алогичную логику. Следуя таким путем, Кржижановский доводит остранение до абсурда. Барону многое кажется странным: он рассказывает о невероятной нищете ученых, для которых грифельной доской становится спинка кареты или задняя стенка автомобиля, увозящего от бегущего за ним профессора «недочерченный чертеж», «недооткрытое открытие». «Логическое чудачество» дополняется сообщением о купленной палке «об одном конце», ибо палок о двух концах не было, и, наконец, о веревке, свитой из песка, на которой нельзя от отчаяния повеситься. При этом издевательски едко автор

приводит боевитые выпады идеологов нового мира: «Так вот, скажите вашим: красная наука движется вперед». Это «движется вперед» так наглядно и буквально представлено автором, что вызывает смех. Дав «свободу фактам», Мюнхгаузен получает в ответ пафосную отповедь, которая наполнена знакомыми по лозунгам идеологическими клише:

> Да, мы бедны, у нас, как на выставке, — всего по экземпляру, не более... Это правда: наши палки об одном конце, наша страна об одной партии, наш социализм об одной стране, но не следует забывать о преимуществах палки об одном конце: по крайней мере ясно, каким концом бить. Бить, не выбирая меж тем и этим. Мы бедны и будем еще беднее. Все же, рано или поздно, страна хижин станет страной дворцов (627).

Острыми и драматически говорящими знаками отмечена автором и тирада о литературе: «Так вот: всем перьям у нас дано выбрать: пост или пост. Одним — бессменно на посту; другим — литературное постничество» (628). Современникам ясно было, кто такие «напостовцы» и что такое «постничество» применительно к литературе.

С.Кржижановский сгущает ощущение абсурда советской действительности, приводя в действие коренную черту характера Мюнхгаузена — невероятную находчивость, способность просто решать задачи, непосильные и мудрецам. Писатель касается самых болевых тем, его герой без оглядки может произнести, например, что «пресловутая метла революции больше пылит, чем метет». В повествовании о редкой предприимчивости Мюнхгаузена по борьбе с голодом, используя сюжетные эпизоды гениальной повести Распэ, Кржижановский язвительно сопрягает их с фактами современной истории, делая такой союз особенно многозначительным. От веселых и легких рецептов насыщения голодающих, вроде предложения прибегнуть к помощи заклинателей крыс, которые игрой на дудочках приведут их — нос в хвост, хвост в нос — прямо к кухонным чанам и котлам, и к подключению усилий гипнотизеров. В пику организованным правительством питательным пунктам, где голодающим «раздавали по маковой росинке на человека, чтобы никто не мог сказать, что у него росинки во рту не было», барон с остроумной простотой открывает «мюнхпиты», где голодающих кормят по изобретенной им методике («вы помните моих уток»). Дальнейшее своей внезапностью рассчитано на смеховую реакцию читателей: все оборудование состояло из длинной бечевки и крохотного кусочка сала, люди выстраивались в очередь, раздатчик, привязав к бечевке сало, давал проглотить первому рту. Каждый читавший Распэ не нуждался в продолжении. Незнакомых с текстом изобретатель методики отсылает к его практическому руководству «Нетётка».

Своеобразие авторского мышления предполагает, однако, «странствование по смыслам», поэтому из простой незатейливой наглядности Кржижановский делает ошарашивающие и язвительные выводы:

Люди, пообедавши таким образом, не сразу могли расстаться друг с другом; за первым шел второй, а за вторым — volens-nolens третий... так вошли в обычай торжественные шествия, которые в настоящее время получили там, и по миновании голода, столь широкое распространение; даже обиходные слова, вроде «крепить связь», «единая нить», «стержень» и другие, являются, по-моему, отголосками мюнхпитовского периода (630).

Ярчайшая по «примыслу» языковая игра со значением слов и корректирующих диалогических контекстов является стилевой доминантой в пересоздании классического сюжета. Художник совмещает веселую занимательность и интеллектуальную серьезность. Виртуозно оборачивает он буквальные и метафорические смыслы слова «бревно» в рассказе о восстановлении хозяйства в СССР:

Если память мне не изменяет, началось с бревен, которые люди начали вынимать из глаз друг друга. Раньше они не хотели замечать даже сучков в глазу, но нужда делает нас зоркими: вскоре запас бревен, вытащенных сквозь зрачки наружу, был достаточен, чтоб приступить к постройкам; на окраинах города, то здесь, то там, стали появляться небольшие бревенчатые домики, образовались жилищные кооперативы, и дело, в общем, пошло на лад (641).

В данном случае «фантазмы» обмениваются с фактами «ассоциативными рукопожатиями», в широком контексте перекликаясь и со специфическим в эпохе смыслом слова «лесоповал».

Объектом пародирования Кржижановский делает и авангардный новояз искусства. Своеобразный «Парнас дыбом» явлен в проекте Мюнхгаузена, предложенном им режиссеру постановки гоголевского «Ревизора». Вышучивая театральные эксперименты и вольно манипулируя сюжетными ситуациями теперь уже двух претекстов, автор составляет собственный фантасмагорический спектакль, плакатно обнажающий абсурд новых стереотипов и догм. Так, центральным героем пьесы предлагается сделать «тридцать тысяч курьеров», вследствие чего центр действия перемещается «от индивидуума к массам»: труженики служат в курьерах у жестокого эксплуататора Хлестакова. Острой завязкой конфликта становится забастовка курьеров, которые перестают носить его любовные письма «городничихе» или «огородничихе» (не помню, как там у них — лукаво скажет рассказчик), а отдают их в стачечный комитет, пока не появляется штрейкбрехер, который, «не выдержав напряжения стачки, относит письмо по адресу». Бушующая толпа восставших курьеров идет на огород, чтобы расправиться с сановником-соблазнителем.

Самоотверженная огородничиха кричит, что готова отдать себя всем тридцати тысячам, лишь бы спасти единственного. Курьеры смущены и готовы спрятаться внутрь своих конвертов. Тогда раскаявшийся Хлестаков всенародно признается, что он вовсе не сановник, а свой брат — титулярный советник, такой же рабочий человек, как и все... Алое сияние зари. Отерши трудовой пот со лба, Хлестаков протягивает руку навстречу грядущему дню... (643)

Изобретательно играя формой «сюжета в сюжете», Кржижановский создает текст повышенной энергетики, легко вовлекая читателя на смеховой волне в процесс сотворчества, выводя затем новые смыслы собственно литературной игры непосредственно к реально знакомым каждому повседневным фактам:

На роль тридцати тысяч были ангажированы из ближайших к Москве округов две дивизии. Но власти, вероятно, боясь военного переворота, воспротивились введению такого количества войска в столицу (643).

Надо было бы переписать весь текст повести без комментариев, чтобы в полной мере увидеть богатство метких серьезно-смеховых «мыслеобразов», характеризующих изобретательность новой власти, которая может соперничать с фантазиями Мюнхгаузена. Будет ли то суждение об общественном положении женщин в Советском Союзе, которое «коренным образом улучшилось, ибо дисгармоничное существо, у которого «волос долог, а ум короток», добилось, наконец, чтобы и волос у него был короток», будут ли это название научных тем и изысканий, над которыми бьются ученые («Ассоциации по изучению прошлогоднего снега») или составление «Полного словаря умолчаний» — везде видна укоренившаяся бессмыслица установлений. Причем, барон трактует ее как производную от главного нарушения, о котором он говорит в связи с «Институтом нарушения психик» под названием «По обе стороны пробора», — это образованный «институт по нивелированию в области электрификации мышления». Поражает причудливый изворот фантазии рассказчика — машинка сбривает «экспериментируемому» волосы-мышление: «Машинка кончила свое дело, и сторож выметал веником остриженное миросозерцание», после чего язык подопытного уныло отстукивает всего лишь два слова: «свобода слова — слово свобода — слово свободы — свобо...». Заметив дефект, ученый выдергивает оставшиеся на темени два волоска — «теперь чисто. Ни гугу!». Саркастически завершается повествование: на всхлип в притихшей аудитории ученый строго говорит: «Спокойствие. Вспомним русскую пословицу: “Снявши волосы, по голове не плачут”» (646).

Отказываясь от правдоподобия собственно эмпирической реальности как таковой, Кржижановский использует возможности фантастики в абстрагировании мысли с поразительной степенью заострения

проблемности. Так, из цепи фантазмов, основанных на странных фактах, вполне мотивированно возникает апокалиптическая тема, вовлекающая в свое русло общекультурный сюжет о приходе Сатаны. Общим местом в произведениях разных авторов этого времени является творческий контакт с сюжетом «дьяволиады». Мюнхгаузен фиксирует множество знаков, указывающих на «безангельность» текущей жизни: первый же чиновник, к которому он обращается, отвечает ему «в тон надписей над входом в Дантов ад: «Ни живой души». По сложной аксиологической ассоциации Мюнхгаузен подверстывает к впечатлению от первомайской демонстрации сюжет, казалось бы, смешной старинной легенды о забывчивом французе, искавшем в Москве Николу на Петуховых ногах. Упорство француза, настойчиво твердившего, что «не слезет с сиденья, пока не отыщутся Петуховые Ноги», на первых порах рисуется в бурлескных карнавальных тонах. Даже подъехав к церкви Миколы Малого, что на Курьих Ножках, он объясняет «коверканно, но внятно», что ему нужен «Пти Никола на Петуховый ног». Кржижановский прозрачно намекает на скрытый смысл безуспешного поиска: «И спицы снова кружили вокруг оси *в поисках потерянного храма*». Вокруг француза поползли слухи: «Рассказывали *о черте на дрожках*, который разъезжает по ночным улицам Москвы, ища подземный храм сатаны, у которого левая пятка, как известно, петушья» (648). Мешая мистику слухов, явь и обычные свои выдумки, Мюнхгаузен рассказывает о собственной встрече в ночном переулке с легендарным «ветхим рыдваном», в котором виднелся «силуэт седока, пытливо вглядывающегося в перспективу улиц».

Подобная вязь литературных сюжетов, обеспечивающая фантастическую логику движения смысла, дает возможность Кржижановскому в конце концов поручить герою без прикрытия сказать то, к чему стремилось подобное остранение:

> Послушайте вы, видение, где ваше видение? Будет ломать легенду. Вы ищете храм на петушиных ногах, но их тут тысячи: стучите в любую дверь, и она введет вас. Разве не треплются красные петушьи гребни над кровлями их домов, разве не проблистали поднятые в небо стальные клювы.

Вряд ли можно было надеяться на публикацию повести, в которой герой произносил такие определения:

> Каждый дом (если верить их сказкам), каждая идея (если верить их книгам) на петушьих ногах. Попробуйте троньте, — и все это, топорща перья, бросится на нас и расклюет, со всеми Круппами, как крупу (649).

Впрочем, при очевидной важности произнесенных слов, автор самоустраняется от ответственности, а герой ускользает от нее обычным для него способом: «без церемонии прошагал сквозь призрак».

Самым оригинальным в трансформации Кржижановским нескольких литературных сюжетов представляется нам то, что все частные «странности» устремлены к точке, где на вершине парадоксов автор помещает итоговый философский вывод Мюнхгаузена, сделанный им после путешествия в СССР. Это — «теория невероятностей», которая отменяет всю предыдущую науку и само открытие «теории вероятностей», с которым «поторопился Эйнштейн»: «Разве мы не наткнулись своими жизнями на казус, когда в ящике были лишь черные и белые, а рука истории — ко всеобщему конфузу — вытащила... красное» (663). Мюнхгаузен, по его собственному признанию, потерпел фиаско: он наткнулся на страну, «о которой нельзя солгать», выдвинувшую «такие факты, что фантазмам остается лишь — вспять» («Я видел: факты в основном контуре стали фантазмами, а фантазмы фактами»). С горечью усталости он констатирует, что он, «мастер чистого, беспримесного фантазма, ославлен, как пустой враль и пустомеля». В шахматном поединке с «гигантским красным ферзем» он терпит поражение, становясь «проигранным игроком».

Признание бароном того, что факты переиграли его самые крайние вымыслы, напоминает сходное сюжетное решение классической коллизии у другого писателя-парадоксалиста — Леонида Андреева в повести «Дневник Сатаны». Вочеловечившийся всесильный Князь Тьмы при столкновении с современными «игроками», которых не страшит ад с его «дантовскими муками литературного свойства», тоже выглядит «ощипанным петухом». В финале действия Магнус говорит ему: «Где в твоем аду ты найдешь таких очаровательных, бесстрашных, на все готовых чертей?».

В пределах художественного мира Кржижановского подобное сюжетостроение представляет собой один из вариантов «умственного эксперимента», к которому так тяготеет его писательская натура. Непредсказуемая парадоксальность поворотов в движении действия — не только собственно стилевая черта, но, прежде всего, коренное свойство его писательского мышления, предполагающее специфическую аналитику. Не случайно так ценятся им миры «из зрачка», с их потенциальной возможностью новизны и оригинальности видения. Ради этого писатель берет классические сюжеты, характеризующиеся «сдвигами» и сформированные вокруг странствующего «чудака». По-своему оборачивает он и бессмертный сюжет Свифта в новеллах «Чуть-чути», «Моя партия с королем великанов» и «Гулливер ищет работы», в сценарии «Новый Гулливер» и в рассказе «Странствующее “Странно”». Можно говорить об особом способе самого сюжетостроения, в котором ощу-

тимо проявляется свифтовский прием специфического «остранения». В.Перельмутер писал в связи со «Странствующим “Странно”»:

> Это, если угодно, три путешествия «Нового Гулливера» — в пространстве, во времени и в существе («внутри») человеческой жизни (вставные новеллы в каждом из «путешествий» подчеркивают сходство повести с книгою Свифта, да и метод «гиперболизации», хотя в данном случае вернее сказать — «литотизации», преуменьшения, применяемый Кржижановским, в точности соответствует его же анализу метода Свифта[8].

В то время как литературоведы и критики 20-х годов вели споры о судьбе классического наследия, это наследие само — в полном соответствии с устойчивым литературным законом о преемственности — многовариантно внедрилось в плоть новой литературы. Именно диалогической природой художественного сознания было обусловлено многоверсионное включение в общекультурный кругозор времени бессмертного сюжета о Дон Кихоте, который в контексте новой эпохи актуализировал множество заключенных в нем смыслов. Многообразие жанровых и стилевых вариантов явилось в литературе как следствие «переакцентуации» (Бахтин) претекста, оказавшегося «убедительно нужным и необходимым» современности. Разыскания таких ученых, как Ю.Айхенвальд, С.Бочаров, В.Багно, Н.Арсентьева, О.Есипова, позволяют представить широкий диапазон индивидуально неповторимых рецепций, когда, вследствие перевода сюжета «из одного акцентного регистра в другой», «может усилиться и углубиться его собственная прямая интенциональность или, напротив, он может стать сплошь объектным; комический образ может стать трагическим, разоблаченный — разоблачающим и т. п.»[9]. О внутренней противоречивости и дискуссионности этого пласта литературной реальности 20-х годов пишет в своей кандидатской диссертации Т.Артамонова[10], вовлекая в научный оборот различные по интерпретации классического сюжета произведения: романтическую драму А.Луначарского «Освобожденный Дон Кихот», пьесы А.Чумаченко «Дон Кихот Ламанчский», А.Бруштейн и Б.Зона «Дон Кихот», М.Чехова и В.Громова «Дон Кихот Ламанчский» («Рыцарь печального образа»), драматические произведения для детей, например, пьесу Е.Данько «Рыцарь Дон Кихот», а также драматическую поэму Н.Павлович и П.Аренского «Дон Кихот», стихотворения П.Антокольского, М.Светлова и Ф.Сологуба. И в 30-е годы этот поток не иссякнет: в него вольются философская трагикомедия М.Булгакова «Дон Кихот» и оригинальные пьесы с таким же названием: драма Г.Чулкова и водевильная комедия А.Гензель. Классическая сюжетная первооснова многократно и разнообразно вписывается в новеллы и повести Кржижановского:

«Клуб убийц букв», «Белая мышь», «Книжная закладка» и «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки».

В этом разноречивом контексте произведения С.Кржижановского выделяются поразительно особым ракурсом освоения: резко сменив угол подхода к материалу, автор, в частности, нашел в сервантесовском сюжете благодатную почву для проявления своего отрицающего видения Октября. Так, в повести «Книжная закладка», ведя рассказ о судьбе рукописи «В защиту Росинанта», «ловец тем» пишет:

> Идея статьи была чрезвычайно проста. История, писал я, поделила людей на два класса: те, что над, и те, что под; в седле и под седлом; Дон Кихоты и Росинанты. Дон Кихоты скачут к своим фантастически прекрасным и фантастически же далеким целям, прямиком на идею, идеал и цукунфтштаат, — и внимание всех, с Сервантеса начиная, на них и только на них. *Но никому нет дела до загнанного и захлестанного Росинанта: стальные звезды шпор гуляют по его закровавившимся бокам, ребра пляшут под затиском колен и подпруги*[11].

Сама центральная коллизия «безумия Дон Кихота» зиждется, по словам С.Бочарова, на «несовместимости структуры его образа мира со структурой мира вокруг него»[12]. Именно такого рода экзистенциальное несовпадение дало толчок широкому включению в процессы остранения серьезно-смеховой карнавальной поэтики в самых разнообразных ее формах, что позволяло писателям «вывернуть действительность», представить ее «балаганным миром» и поставить под сомнение успешность даже и самих радетелей революционных идеалов.

Постреволюционная новь, если воспользоваться словом Д.Лихачева, была еще «неустойчивым миром всего бывшего... миром “со спутанной знаковой системой”, приводящей к появлению чепухи, небылицы, небывальщины»[13]. Сюжет о странствующем чудаке Дон Кихоте оказался в некотором роде ключом к изображению остро драматического расхождения идеала и действительности. Юмор как «хорошая погода мышления», по словам Кржижановского, проникал даже и в такие несмеющиеся произведения, как романы Андрея Платонова. Прозрачные аллюзии на «карнавальнейший» роман Сервантеса держат горькую иронию сюжетных ответвлений в «Чевенгуре», будь то голый энтузиазм Пашинцева, с его ревзаповедником и стремлением хранить революцию «в нетронутой геройской категории», или фанатическая одержимость Копенкина рыцарской преданностью даме сердца — мертвой Розе. Смешение мечты об идеале и абсурдных форм движения к нему порождает обилие разного рода несуразиц, следствием чего является странный стилевой эффект: чрезмерность комического в какой-то момент оборачивается не смехом, а трагическим опустошением, позволяя видеть мир сложных переживаний самого автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Камянов В. Красный ферзь под боем // Книжное обозрение. 1992. С. 239.
[2] Московская Д. В поисках слова: «Странная» проза 20—30-х годов // Вопросы литературы. 1999. № 6.
[3] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1966. Т. 5. С. 157.
[4] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1964. Т. 3. С. 70.
[5] Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 2. Далее в скобках указаны страницы.
[6] Аверченко А. Собр. соч.: В 6 т. М., 2007. Т. 6. С. 314.
[7] Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов. М., 1991. Далее в скобках указаны страницы.
[8] Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 634.
[9] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 231.
[10] Артамонова Т.Г. Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920—1930-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.
[11] Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001. Т. 2. С. 594.
[12] Бочаров С.Г. О художественных мирах. Сервантес. Пушкин. Баратынский... М., 1985. С. 8.
[13] Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С. Избр. работы. Л., 1987. С. 390.

А.В.Игнатова

ОБРАЗ РАССКАЗЧИКА В РОМАНЕ С.КЛЫЧКОВА «САХАРНЫЙ НЕМЕЦ»

20-е годы XX в. в русской литературе — это время активных стилевых исканий. В отношении писателей к языку происходит резкий сдвиг: «В речи усиленно подчеркивают ее стилевую, материальную, формирующую природу. К слову относятся не столько как к орудию исследования, сколько как к орудию формирования материала действительности, строительному материалу»*. 20-е годы — это время, когда искусство искало «новую формулу отношения к материалу, новый модус его художественного использования»**. Одной из активных стилевых тенден-

* Драгомирецкая Н.В. Стилевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы: В 3 т. М., 1965. Т. 3. С. 130.
** Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 198.

ций в прозе стало использование сказового типа повествования. Роман Сергея Клычкова «Сахарный немец» (1925), сюжет которого разворачивается на фоне событий мировой войны, в этом смысле не исключение. Для Клычкова, представителя «новокрестьянского» направления в литературе, обращение к сказу вполне закономерно как возможность дать слово самому участнику истории — народу.

Сказовый тип повествования декларируется автором с первых же строк: «Эх, рассказывать, так уж рассказывать» (8)*. Носителем слова, предъявленным читателю как субъект, организующий своим сознанием и речевой манерой произведение, является рассказчик, а не книжно-литературный повествователь. Поскольку рассказчик — такая форма авторского сознания, которая выступает в субъектно-объектной ипостаси, при анализе сказовой формы важно описать его сознание, а через это и мироотношение, которое становится объектом художественного исследования.

Как же представлен рассказчик — в виде конкретной личности, со своей индивидуально-психологической характерностью, или это представитель некоего коллективного сознания?

Формы сказа могут колебаться между двумя пределами, когда произведение целиком состоит из чужого слова и авторское слово только угадывается; и когда сказ сопровождается авторским обрамлением — в этом случае слово литературного повествователя предшествует появлению сказового рассказчика, представляет его читателю и включает в себя открытый комментарий. Формально текст романа принадлежит некоему говорящему, который с первой же строки пускается в стихию рассказывания, и в дальнейшем нет прямого указания на формальную смену этого субъекта речи другим. Рассказчик не персонифицирован литературным повествователем (внешний взгляд) как некая биографическая личность с именем и фамилией. И сам говорящий не называет себя в тексте. Так что наиболее прямой способ персонализации (имя) не использован.

Существуют и другие способы обозначения в речи субъекта, ее продуцирующего. Одним из наиболее важных является употребление слов, обладающих формами лица или изменяющихся по лицам (личные и притяжательные местоимения, а также соответствующие личные формы глагола). В романе «Сахарный немец» повествование идет от первого лица. Нас будут интересовать те формы, которые выделяют

---

* Текст романа «Сахарный немец» цит. по изд.: Клычков С.А. Чертухинский балакирь: Романы. М., 1988 — с указанием номера страницы в скобках.

рассказчика из массы и, наоборот, акцентируют его неиндивидуальность. Понятно, что к первым в основном будут относиться местоимения «я» и «мой» и глаголы в 1 лице ед. ч. Со вторыми сложнее. Базу здесь составляют местоимения «мы» и «наш», а также формы глагола 1 лица мн. ч., которые, однако, в романе окажутся лишь вспомогательным средством. Так как время рассказывания и время событий не совпадает (речь идет о прошлом), то в повествовании используются в основном глаголы прошедшего времени, не имеющие категории лица и требующие при себе подлежащее. Кроме того, языковые средства, обладающие обобщенно-личным значением, тоже определяют рассказчика как часть целого, например: «К тому же в окопах погонами очень не *зафорс**ишь***» (11) (сознание военного). В каждом отдельном случае указанная форма получает конкретное значение.

В отношении себя рассказчик использует формы 1 лица как единственного (редко), так и множественного числа — в подавляющем большинстве случаев. Содержательно «Мы» — это «я» и «некто», под которым могут подразумеваться разные социальные слои и разные части одной социальной группы; разные количественные соотношения: от двух человек до толпы; это может быть и реально выделяемая группа, и абстрактное множество. Что же скрывается за «мы» рассказчика? В основном это два больших смысловых поля: «мы — солдаты» и «мы — жители села Чертухино».

Солдатский пласт, в свою очередь, включает в себя несколько смысловых групп.

1. Рассказчик осознает себя частью 12-й роты; и тогда появляется представление о «нашем фельдфебеле», «нашем ротном», «нашем каптере»; о движении роты в резерв или на передовую: «...ночью перешли *мы* на линию, только на новое место, не хотело начальство остатки прежней *двенадцатой* мокрыми окопами пугать <...> на левом *фланге у нас*... был небольшой островок... остановило против *нашей двенадцатой роты*» (191). «Наша рота» может осознаваться как часть большего воинского подразделения: «*Нашему полку* был назначен смотр...» (15), «...подошел *наш полковой* праздник...» (206).

2. Как реальное «мы», которое является постоянным участником конкретных событий, рассказчиком осознаются те, кто собирается вокруг Пенкина или Сеньки, чтобы послушать «рассказку», строит плот для уничтожения «островушного немца» и т. д. Это группа из 10—12 человек, живущих в одном блиндаже, то есть взвод: «Уселись *мы* на лавку возле блиндажа» (207), «*мы* все приподнялись с нар, закурили, приготовились все заранее вдосталь от новой Сенькиной выдумки посмеять-

ся...» (193), «накануне вечером отнесли *мы* шагов на двести или триста выше по течению от острова кошку и канаты...» (198). Эта группа и является основным действующим лицом, от имени которой выступает рассказчик. Особенностью выделенного множества, важной для рассказчика, является то, что его костяк составляют «чертухинцы», «однодеревенцы». Это прежде всего земляки, объединенные общей «родной стороной» и общими воспоминаниями: «Никто из *нас* не подумал, что холодно Сеньке, знали *мы все* хорошо, что Сенька после долгого пьянства всегда раньше выхаживался летом в колодце...» (199). Это знание узкого, «чертухинского» круга, названного в произведении по именам: Миколай Митрич Зайцев, Прохор Пенкин, Иван Палыч и некоторые другие. Именование односельчан служит своеобразным средством персонификации самого рассказчика: чем уже круг связей и знакомств говорящего, тем определеннее фиксируется фигура его самого.

3. Солдатское «мы» может означать также «солдаты вообще» как родовое, обобщенное солдатское сознание: «...не до Зайчика... всем было <...> Да и кому в *нашем* [читай — солдатском] быту была тогда большая охота искать...» (48). В таких случаях рассказчик иногда использует неразделенное словосочетание «наш брат»: «Солдату только ведь и одолжение, что ласковое слово. За ласковое слово *наш брат* жизни не пожалеет...» (12), «...не на радость только в ту самую пору выпал глубокий снег *для нашего брата* в окопах...» (219) (подчеркивается несовпадение солдатского и крестьянского сознания; в предшествующем этому фрагменту эпизоде говорилось о том, что мужик первый снег любит). Такое «мы» часто соседствует с обобщающими словами: «солдат», «солдатье», «солдатская душа» и др.

«Солдат» как понятие обобщенное представляется здесь именно сознанию рассказчика. На самом деле образ «солдата» имеет тенденцию к социальному уточнению. Он прежде всего — рядовой, что подчеркивается оппозицией данного «мы» офицерам, «штабным» и др.: «*Нашему брату* эта перекладина не больно сперва приглянулась. Гляди, и руки не протянет...» (9), «*мы* все подумали, что это он от повышения так гнушается *нами*...» (190). Есть еще один нюанс: это — солдат *пехоты*, противопоставленный артиллеристам соседней батареи, а также матросам: «Статная ли вещь выкупать солдата в море, когда моря он как черт ладану боится: это ведь не матрос какой-нибудь, которого на корабль прямо мать из утробы выкинула...» (20).

4. Косвенно к солдатскому пласту «мы» примыкает значение «мы — русские» в оппозиции противнику в войне: «*Мы* были по сю сторону Двины, немцы — по ту... Немцы шоколад жрали, а нас — вши» (11), «...про-

тянул *наш* заливной отлогий берег Двины под самые глаза немцам...» (47), «...ходили слухи, что *наш* царь будто к немецкому царю в гости ездил... будто оба они друг другу жаловались, что уж больно много и *наших* и ваших за эти три года перекокошили...» (21).

Другой большой пласт употребления «мы» связан с **«мужицким»**, **крестьянским** сознанием: «За пазухой тогда тихо копится немудрое *наше мужичье* довольство!» (219). В отличие от многозначного солдатского пласта, крестьянское наполнение «мы» однолинейно: «мы — мужики села Чертухино». Название села в романе — это всегда «наше Чертухино». С представлением о нем связываются конкретные понятия («наша река Дубна», «наша роща», «наши покосы», «наше кладбище», «наша сельская церковь» и др.); и более общие («наша сторона», «наши края» и др.): «Как был он Миколай Митрич Зайцев, человек *нашенский* — с *нашей*, значит, с одной стороны, Чертухинского лавочника сын, — так и остался...» (11). Конкретный характер крестьянского «мы» симптоматичен: деревенскому человеку вообще свойственно противопоставлять «своих» «чужим»: в нашей деревне (селе, округе, уезде) лучше, чем в вашей. «...Благополучно добрался до *нашего* уездного города Чагодуя» (65). То, что город *наш*, — особенно важно на фронте, где мужик оторван от своей деревни. «...Безыменки-солдаты, не с *нашей*, значит, стороны...» (24), «еще и не разглядели *наших* новичков, сброд какой-то совсем непонятный: кто из Луги, кто из Калуги...» (190).

Почему же солдатское сознание воплощается так разнообразно, а крестьянское — однозначно? Мы полагаем, что крестьянское сознание для рассказчика первично («...хотя какие *мы* были солдаты? Переодетые мужики, нечесаные бороды, все больше из крестовиков, да еще второго разряда...» [221]), солдатское же для него чужеродно, словно роль, которую мужику временно приходится играть. Крестьянское воспринимается изнутри как норма, как нечто, присущее изначально и не могущее быть иным, то есть проступающее не на социальном, а на общечеловеческом уровне.

Показательны в этом плане сравнения, используемые рассказчиком. Сама природа сравнений предполагает, что признаки новых предметов, людей, ситуаций и др. соотносятся с опытом, укорененным в человеке, с виденным, слышанным или испытанным им ранее. В сравнениях рассказчика перед нами предстает картина мира, ощущаемая им как изначальная, первичная норма. В основе большинства сравнений в романе лежат фрагменты крестьянского уклада: представления и о земледельческих работах («волосы, словно житный сноп с возу свесился» [19], «словно это не трубка у него во рту, а овин, туго набитый и

с мочливой погоды стелющий дым по земле», «устанешь, думавши, хуже, чем, бывало, на работе в страду» [35], «и как сноп повалился на пол» [45]); о домашнем хозяйстве («у нас народу в осударстве, что картошки у хорошего домохозяина в подполице» [35], «и фукает, как опара в квашне под черной дерюгой» [48], «и увидишь не воду, а пенку, похожую на молочный снимок в махотке с разводами и с морщинами по краям» [205]); о домашней скотине («рыжий, как деревенский мерин... и рябой-рябой: курочке клюнуть негде» [14], «огонек в глазах, как в осеннюю пору в ночном, когда в отсвете костра вспыхнут вдруг лошадиные рыжие гривы» [38], «месяц перегнулся... одна губа, как у мерина старого, вниз свесилась» [47]); а также другие понятия, связанные так или иначе с мужицким взглядом на мир и крестьянскими традициями («словно одним плотником три крепко срубленные избы, а не мужики» [17], «спали, как после угарной бани» [34], «через поле, которое, как ладонь, черную, мужицкую, с черными мозолями бугорков, протянул берег» [47], «срастил оба мотка, как пастухи вяжут кнуты» [199], «сидим мы, словно попа ждем на водосвятие» [207], «от ливня Двина надулась, как сердитая баба на глупого мужа» [57]). Встречаются сравнения, содержащие упоминания родных мест: «пробор за лысиной, словно дорожка по чертухинскому лесу» (18), «сидим, как на поседках в Чертухино» (24), «посадили нас в большое, длиной с наше Чертухино будет, корыто» (8), «сидели у своих блиндажей, как сидели некогда на завалках в Чертухине, поджидая соседа...» (205). Интересны случаи описания эмоциональной сферы в сравнениях, тоже отражающих мужицкое мироотношение: «бабы плачут, как поколоченные» (8), «поглядел на него, как лошадь смотрит в запряжке через оглоблю, куда бы ловчее пятой садануть» (49).

Как видим, начальный опыт, на основе которого строится отношение рассказчика к событиям, определяется жизненным укладом крестьянина.

Помимо приведенных пластов смыслового наполнения «мы», встречаются и другие значения, однако они единичны и не образуют закономерности. Укажем их для полноты анализа: рассказчик и кто-либо из солдат (3—4 случая); рассказчик как создатель речевого произведения — функционально примыкает к использованию форм ед. ч. (2—3 случая); рассказчик и слушатель — как и в предыдущем пункте, связан с выстраиванием неречевого акта (2—3 случая); человек как понятие родовое (2—3 случая).

Таким образом, в использовании форм «мы» рассказчик предстает не как фигура персонифицированная, а как носитель надындивидуального сознания. В подобной же роли высоко частотны формы «ты» —

в обобщенно-личном значении. В большинстве случаев они несут ту же функциональную нагрузку: отображение солдатского сознания («...*пойдешь* за нуждой, а от скуки лишний раз *сбегаешь* к елкам, *засидишься*, обрадовавшись, что один, а тут *тебя* шальная пуля и причешет над самым дерьмом...» [57]) и крестьянского («...вихрем носятся шестерки с лицами радостными, приветливыми, разобьется каждый в лепешку, только б *тебе* угодить. Мужики ж, как, положим, и все, угождение любят, а видят его только в трактире...» [129]). Однако эта форма обладает одним свойством: если «мы» конкретно называет совокупность людей, в которую входит говорящий, то форма «ты» в данном значении расширяет опыт рассказчика до всеобщего «ты», означающего не только говорящего и его круг, но и слушателя-собеседника, и чужого, постороннего человека. Любой человек испытал бы то же самое в подобной ситуации, окажись он на месте рассказчика. Потому так естественно используется рассказчиком данная форма в обобщениях: «Странные подчас штуки творятся с людьми. Так все кто-то запутает... что жизнь станет похожей на длинную нитку... *станешь* распутывать и не *распутаешь* ниточный катушок, пока не *положишь* его в воде полежать...» (95—96). Следовательно, и форма «ты» не способствует индивидуализации рассказчика и выделению его из массы.

Теперь рассмотрим форму «я». Это, как правило, говорящий, продуцирующий речь. На протяжении романа более 20 раз появляется эта форма и ее производные, а также соответствующая форма глагола. Каковы их функции?

1. Мотивация сказа: рассказчик ссылается на свою забывчивость или неосведомленность, что не позволяет ему точно передать подробности события и назвать участников. «Сколько тут времени прошло, уж *не помню*...» (9), «[о слухах] *не знаю*, кто их, как мух за оконные стекла, напустил в бабьи пересуды...» (96), «Иван Палыч, два Каблучка, все Марковята да уж и много других, которых и *не упомню*» (167). Сюда отнесем и случаи, когда подчеркивается достоверность рассказываемого, своя особая осведомленность — указанием на приятельские, близкие отношения с основными героями: «Эту статейку мне Зайчик показывал, когда мы еще были в Хинляндии...» (44), «Зайчик не раз мне говорил, что он сам эту песню с тоски да скуки придумал»...» (108), «...так Зайчик-мечтун рассказывал мне за самогонной бутылью... и я бы его огорчил и обидел, если б тогда не поверил ему...» (126). (См. также пример о похоронах Морковкина [213].) Примеры указывают на появление «я» рассказчика для большей закрепленности сказовой формы и мотивации достоверности. Они не индивидуализируют

образ говорящего, но обуславливают его как функцию — свидетеля событий.

2. Усиление эмоциональности благодаря включению личностного переживания (2—3 случая). Это употребление местоимения «мне» во вставочных конструкциях: «Так и проговоришь с ним [с немцем] весь вечер, и хоть не немец (бог с ним совсем, какое *мне* до него дело!), так время убито» (35). Здесь несомненно личностное отношение рассказчика, как конкретного человека, к «врагу» (немцу), а через это и к самой войне — ее ненужность лично для говорящего. В другом случае рассказчик представлен не только как свидетель, повествующий о событиях, но и как участник, а косвенно — и виновник гибели Василия Морковкина (37—38). Ощущение личной вины (рассказчик не сказал Ивану Палычу, что они с Морковкиным уже недавно были в наряде — и Василия вновь назначили на наблюдательный пункт, где его и убило шальной пулей) и послужило переходу от обобщенного («мы») повествования к личному «я». К этому эпизоду рассказчик вернется в конце романа и вновь в форме «я»: «...Вспомнилось *мне*, как мы с Пенкиным шли с братского кладбища, где похоронили нашего общего приятеля Василия Морковкина...» (213). Важность события заключается еще в том, что это была первая смерть на войне, увиденная солдатами 12-й роты. И это был переломный момент в отношении рассказчика к войне, представшей не только нарушением привычного жизненного уклада, но и разрушением самой основы жизни: «...случилось такое, от чего у многих у нас шевельнулось под ребрами сердце и в голову ударила муть» (37). Усиление личного начала проявилось формально в употреблении местоимения «я». См. также: «Памятен *мне* этот вечер — последний вечер у многих из нас» (46).

Однако еще раз подчеркнем, что форма «я» употребляется спорадически и не является доминантной в организации повествования. В большинстве случаев, когда рассказчик мог бы, если оставаться в логике представленного им сознания, проявить себя как личность, он избегает этого. Так, в начале 2-й главы рассказчик повествует об окопном «житье-бытье», когда на передовой установилось затишье и солдаты большей частью «лежали по блиндажам». После его слов: «...что каждый в таком положении думал — одному богу известно» (34) — логично было ожидать, что он начнет говорить о себе, раз ему неизвестны мысли остальных, однако определенно-личное восприятие подменяется обобщенным: «Только за долгую бессонную ночь, когда *начинаешь* боков от пролежки не чувствовать, *передумаешь* все. Про всех *вспомнишь*, всех родных и знакомых *переберешь*... двор в мозгах новой дран-

кой *покроешь* и *перемшишь*, амбар *подрубишь* и *перепаклишь*, забор под окном новый, тесовый *поставишь*...» (34—35). Рассказчик вновь предстает как часть целого, его собственные мысли становятся мыслями каждого солдата. Аналогичный пример: рассказчика посылают в наряд на наблюдательный пункт: здесь он в полном одиночестве и может описывать только собственные ощущения. Но индивидуальное восприятие снова уступает место коллективному мироощущению, в которое входит не только то, что может каждый реально осязать, видеть, слышать, но и грезы, видения, сны: «И до того *доглядишься* за смену, что, кажется, немца-то этого *увидишь*... Разговор даже такой с ним, с пивным немцем, *заведешь*, и будто этот немец — как на картине нарисованный перед тобой, вот так и перед глазами стоит, только куда сам *захочешь*, туда его и *повернешь*, что *захочешь*, то и скажет...» (35). Используя здесь же социально-типологические характеристики («мужик», «солдатня») и определительные местоимения («каждый», «всякий», «сам»), рассказчик сводит разделенное множество, в том числе и себя, в единое целое.

Мы проследили явное стремление рассказчика снять индивидуализацию (даже в тех случаях, когда она ожидаема) и представить себя как часть целого, носителя надындивидуальной точки зрения. Это соответствует духу сказовой формы, для которой, напомним, не существенна индивидуально-биографическая характерность и типологически значимо коллективное мироощущение «своей» среды, круга себе подобных.

В результате анализа грамматических форм называния рассказчика мы выявили те две основные системы координат, которыми определяется его взгляд на мир. Он соединяет в себе две сущности: крестьянин и солдат. Однако есть у него в тексте еще одна роль: выступая как «рассказчик», он является творцом устного монолога, человеком, строящим речевой акт в соответствии со своим представлением о создании слова и о словополагании, со своей ориентацией на определенного слушателя, со своими целями и задачами. Анализ этой ипостаси рассказчика — предмет отдельного исследования.

Е.А.Подшивалова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖАНРОВ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920-х ГОДОВ

Жанровое взаимодействие, как известно, свойственно художественной практике XX века. Наиболее интенсивно опыт диффузии жанров осваивает русская проза 1920-х годов. Для отдельных писателей это и опробуемый новый литературный прием, и способ сознательного разрушения изжившей себя классической поэтики в самом репрезентативном романном жанре, и демонстрация форм утверждающегося современного художественного мышления.

Процесс жанрового взаимодействия многообразен. Типологически это многообразие можно свести к двум формам: 1) *на основе какой-либо жанровой модели выстраивается целое текста*. При этом исходная, иногда даже словесно обозначенная в произведении жанровая модель начинает деформироваться и подменяться в соответствии с художественным заданием автора другой, организующей художественное целое. Примером могут послужить «Повесть непогашенной луны» Б.Пильняка, антиутопия Е.Замятина «Мы», выстроенные по типу психологического романа. Исходная и воплощаемая в тексте жанровые модели могут не отменять одна другую, а сосуществовать в целом произведения. Это подтверждает творческий опыт А.Ганина, С.Есенина, С.Клычкова, С.Федорченко, проявивших формы романного мышления в прозе на основе и в сочетании с формами мышления, свойственными сказу и сказке; 2) *текст может быть представлен как сочетание разнообразных литературных, дописьменных и нехудожественных жанров* («Голый год», «Машины и волки» Б.Пильняка, «Россия, кровью умытая» А.Веселого). Этот второй достаточно распространенный в литературе 1920-х годов опыт жанрового взаимодействия позволяет говорить не столько о диффузии жанров как таковых в рамках создаваемого текста, сколько о соединении речевых жанров (термин М.М.Бахтина), то есть жанрово определенных речей разнообразных и разнородных субъектов. В данном случае жанр и стиль оказываются в паритетных отношениях: стиль субъекта жанрово оформлен, а жанр стилистически представлен в речи субъекта. Данная особенность свидетельствует о том, что проза этого

периода решала в первую очередь проблему литературного языка. Но если мышление стилями в основном расширяло границы литературной нормы, то мышление жанрами преимущественно свидетельствовало об индивидуальных путях художественного обновления прозы в сфере оформления ее эстетической целостности. В области стиля как такового воссоздавалось социальное и культурное разноречие, которое осваивала литература в качестве своего нового языка, через взаимодействие речевых жанров, т. е. жанрово представленного слова, формировался художественный космос каждого автора.

В прозе 1920-х годов можно выделить особую повествовательную форму — субъекта жанрового мышления. Он воспроизводит в тексте память о том или ином жанре, является его проводником и хранителем. Он имперсонален и проявлен как тип воссоздаваемого культурного сознания. Для характеристики культурной миссии этого субъекта важно не столько то, память о каком жанре он транслирует через текст, сколько то, что в эпоху, когда литература утратила свои границы и дифференциал художественности*, он через жанровую оформленность речи, предполагающую создание целостной авторской картины мира, восстанавливает эти границы. При этом целое произведения может формироваться из сочетания ограниченных жанровыми нормами (жанровой памятью) возможностей социально и культурно разнородного слова. Наиболее очевидно этот процесс представлен в романе-фрагменте Артема Веселого «Россия, кровью умытая».

Работа над книгой была начата в 1926 году. Писатель не успел ее завершить. Если учитывать, что он был насильственно изъят из литературного процесса в 1937 году, работа над произведением длилась десятилетие. За этот период русский роман прошел путь жанрового оформления, одним из вариантов которого явилась его трансформация в соцреалистический роман. Однако текст Артема Веселого отражает не этапы формирования романной прозы ранней советской эпохи, а те тенденции, которыми отмечено развитие данного жанра в первой половине 1920-х годов. В этом тексте явно ощутимо устремление к разрушению романного канона, а не отражены усилия по его формированию.

---

* Процесс размывания границ, происходящий в современной литературе, ее интерес не только к литературному дискурсу осмыслял и А.Блок: «Откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия, будь то страница из Гоголя, Лермонтова, Толстого, Тургенева, страница Чернышевского и Добролюбова, страница циркуляра министра народного просвещения эпохи “цензурного террора” пятидесятых годов, страница письма одного министра другому <...> и все вам покажется интересным, насущным, животрепещущим» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 5. С. 334—335).

Подтверждением данной мысли служат оценки Артема Веселого критиками-современниками. Они воспринимают его, как и Пильняка, деструктивным писателем, «докатившимся до границ литературы». А.Лежнев отмечает, что «человек, изображаемый Артемом Веселым, — это не человек-личность, а частица массы, атом стихии»*.

В статье, посвященной «Разгрому» А.Фадеева, исходя из логики рассуждений о формирующихся чертах советской литературы, критик резюмирует: «За Артемом Веселым некому и некуда идти»**. В 1961 году, осмысляя проделанную писателем работу по реконструкции прозы, Н.Асеев напишет: «В Артеме Веселом запропал, по моему мнению, один из лучших писателей советского времени <...> Артем Веселый <...> осуществил роман без героя, вернее с массовым героем, в котором соединилась такая множественность черт народов, образовавших население бывшей Российской империи»***. Асеев подчеркнул, что писатель «открыл дорогу всему языку, всем чувствам народа», и посетовал, что еще нет исследований о «необычайном стиле» его книг, «о языке и композиции произведений этого богатырского эпоса».

Отмечая справедливость этого высказывания, обратим внимание на то, что «необычайный стиль» в романе «Россия, кровью умытая», в отличие от сказовых форм Вс. Иванова, Л.Сейфуллиной, Л.Леонова, И.Бабеля, нацелен не только на художественное воспроизведение социального и национального разноречия. Важна здесь другая функция этого разноречия. У Артема Веселого нет главного, что есть в сказовой прозе о войне и революции, — отражения процесса самосознания человека в высказываемом слове. Стиль А.Веселого — это изображение языковой стихии, которая в свою очередь является отражением социальной стихии и разрушенного войной мира. Слово, таким образом, оказывается двойником мира, калькой с него. Отсюда и распад слова (смысла) как результат распада мира. Социальное разноречие, являющееся стилем книги, отражает отсутствие познающей и словом преображающей мир личности, которую не замещает в этой функции «массовый герой».

Формально в тексте выделяются два героя, которым отводится повествовательная функция — Максим Кужель и Николай Кулагин (главы «Слово рядовому солдату Максиму Кужелю» и «Черный погон»). Эти два субъекта речи (сказовой и традиционно-литературной) выражают крестьянское дописьменное и дворянское книжное сознания, представ-

---

* Печать и революция. 1927. № 2.

** Новый мир. 1927. № 8.

*** Веселый А. Россия, кровью умытая. М., 1990. С. 394—395. Далее текст романа цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

ленные в жанровых формах устного рассказа и личного документа — письма. И если устный рассказ в исполнении сказовых рассказчиков И.Бабеля отражает различную степень проявленности личного сознания в используемом ими имперсональном фольклорном или политизированном языке (первый им с рождения дан, второй — социально-исторически придан), если сказовое слово С.Федорченко функционально замещает литературное, то сказовое слово Кужеля механически отражает процесс взаимодействия лексических форм, употребляемых крестьянином и красноармейцем, оно так и остается личностно необеспеченным, в нем не отражена динамика становящегося сознания субъекта речи. И духовно, и словесно Кужель статичен, но не столько как объект описания, сколько как субъект речи и сознания. Отсюда, возможно, и грамматическая форма, употребленная в начале главы («слово рядовому»), свидетельствующая о том, что герой выступает на авансцену текста не по своей, а по авторской инициативе.

Николай Кулагин в письме к сестре выражает эмоционально-аналитическую оценку происходящего, но это слово, как и слово Кужеля, не в силах объять мир и пересоздать его своей энергией. Этот герой тоже субъектно несостоятелен: слово его звучит как последнее, констатирующее всеобщее катастрофическое состояние мира: «Все, чем жив человек, растоптано и заплевано» (108). Оно неспособно предложить миру какой-либо новый смысл, наоборот, мир наполнил его своей апокалипсической семантикой: «Повторяю, никто ничего не понимает» (108).

Третий субъект речи (назовем его вслед за автором метафорически: «пирующие победители») окончательно завершает процесс разрушения слова. Речь этого субъекта культурно беспамятна, понятийно обессмыслена, она являет собою механическое звукоподражание стихии войны. Распад языка происходит не только на уровне смысла, но и на уровне его оформленности. Политические слоганы вместо высказываемых мыслей облачены в незавершенные синтаксические и лексические конструкции:

— Долой погоны! Рви кадетов!
— Поездили, попили...
— Крой, товарищи, капиталу нет пощады!
— Доло-о-ой! (133);

И начался тут митинг со слезами, с музыкой.
Гра
Бра
Вра
Дра
Зра (145).

Все это свидетельствует о том, что в романе Артема Веселого стиль перестает быть характеристикой человека. Не столько герой превращается в атом стихии, сколько человек на уровне своей субъектной невоплощенности является продолжением сдвинутого со своей оси социального и материально-природного мира, калькой с него. Не только личностная, но и национальная характеристика человека утрачена в стиле. В тексте романа воспроизводятся латышский, тюркский, китайский варианты высказываний на русском языке. Они отличаются друг от друга не способом национального мышления, а характером интонирования, фонологической окраской речи. Эта речь тоже представляет собой только раздражающий звук ставшего агрессивным и взорванного войной мира. Социальное, национальное, культурное разноречие, таким образом, не выполняет функции многомерной всесторонней характеристики окружающего. Оно сводится к оформлению картины жизни как дурной многопредметной вневременной бесконечности. Отсюда авторское жанровое определение текста — фрагмент. Оно связано не столько с тем, что главы произведения прерываются вкрапленными в него миниатюрами, названными «Этюдами», сколько с тем, что на уровне стиля обрывается, изживается всякое представление о целостности, стиль обнаруживает беспомощность говорящего создать завершенную картину мира или вписать себя в таковую.

Одновременно с жанровым определением «фрагмент» автор употребляет другое, антиномичное первому, — «роман». Как же и за счет чего оформляется в произведении романное мышление и является ли оно по существу романным? Над субъектами речи, слово которых обессмыслено, Артем Веселый надстраивает еще одного — носителя речи и сознания. Но это не традиционный романный повествователь. Тот, которому доверено Слово в «России, кровью умытой», обладает универсальной жанровой памятью и воспроизводит ее в тексте, через жанровую память возвращая миру ценностную шкалу и гуманистический смысл. Прежде всего, этот носитель речи и сознания пространственно отделен от остальных говорящих. Он всеведущ. И благодаря этому, благодаря своей пространственной удаленности от происходящего, он может изобразить мир со всевозможных точек зрения, он видит его — распавшийся — целиком, смотрит на него отвесным внеисторическим зрением. В единое описание он стягивает то, что разбросано в социально-исторической реальности: «От Балтики до Черного моря и от Трапезунда до Багдада не умолкая бухали молоты войны. Воды Рейна и Марны, Дуная и Немана были мутны от крови воюющих народов. Бельгия, Сербия и Румыния, Галиция, Буковина и турецкая Армения были

объяты пламенем горящих деревень и городов» (3—4). Этот повествователь видит происходящее с точки зрения всех, втянутых в войну народов, с точки зрения тыловиков и фронтовиков, солдата и офицера генштаба, оставленной крестьянской жены и пехотинца.

Универсальность видения позволяет ему не только объять словом мир, она влечет за собою культурно-стилистическую традицию в передаче целостной картины мира. Повествователь оперирует архетипическим образом войны, формируемым за счет устойчивых, содержащихся еще в мифе и фольклоре метафор: «Серп войны пожирал жизни колосья» (4), «Война пожирала людей, хлеб, скот» (5), «Над миром стлалась погребальная песнь» (10). Образ, оформленный словом, хранящим культурную память, утрачивает конкретно-историческое содержание. Частный или социально-типичный взгляд на войну, сформированный непосредственным опытом человека, через слово повествователя преобразуется в мифологический, имперсональный, но культурно определенный, введенный в духовно выстраданный и выстроенный человечеством ряд. Читатель тем самым обретает укорененность в мире как в культуре мышления.

Именно таким словом организован текст произведения. Но оно в строгом смысле не романное, если опираться на понимание романного слова М.М.Бахтиным. Это слово монологично, но принадлежит субъекту не с индивидуальным, а с культурно-типологическим сознанием. Универсальный инвариантый мифологический взгляд дополнен в нем вариантами культурных сознаний — взглядом хроникера и летописца, взглядом эпического, драматического и лирического повествователя, взглядом рассказчика, являющим себя в части «Эпизоды», что и отражает воспроизводимую в тексте память о разных прозаических жанрах. Типы слова, свойственные этим жанрам, постоянно обнаруживают себя в тексте. Так память о книжных жанрах оказывается включенной в универсальную мифологическую память повествователя.

В книге Артема Веселого используются лишь некоторые черты «романности», прежде всего, формальные, например, элементы романной композиции. Этим он тоже выделяется из ряда собратьев по перу, формировавших по модели романной структуры художественное целое (И.Бабель, С.Федорченко). «Россия, кровью умытая» начинается с предисловия, как и роман в его каноническом варианте. Особая смысловая роль предисловия проявляется в его названии «Смертию смерть поправ», которое содержит семантически важную часть тропаря в честь праздника Пасхи и тем включает содержание всей книги в евангельский контекст, формируя взгляд на описанное как на искупительную жер-

тву. Субъект сознания, организующий первую главу, воспроизводит архаическую жанровую память. Субъект сознания, организующий текст глав и «Этюдов», актуализирует архаическую и культурно-типологическую жанровую память. Название предисловия вводит в произведение евангельский миф и освящает словом этого мифа весь жанрово разнородный текст. Таким образом, в книге по сути образуется семантическое поле, в котором взаимодействуют не социально разнородные стили, а в разнообразные, сформированные в культуре, речевые жанры и это взаимодействие не механическое. Жанровая память сохраняет иерархическое отношение к слову. Слово перестает быть стилем, обретает принадлежность к культурной традиции и типологии и транслирует энергию ими выработанных смыслов.

Н.П.Хрящева

ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ПРИНЦИП ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕРСОНАЖНОГО РЯДА В «ЧЕВЕНГУРЕ» А.ПЛАТОНОВА

Изображение персонажей в «Чевенгуре» определяется платоновским, глубоко оригинальным видением мира. Основные очертания художественной вселенной Платонова изъяснены в ряде трудов современных ученых. Так, в работе М.А.Дмитровской, посвященной исследованию поэтического языка Платонова, обосновывается мысль о единой авторской позиции, создающей особую «метафизическую» картину Мироздания[1]. Отталкиваясь от данного положения, К.А.Баршт рисует модель платоновской картины Мира[2], справедливо отмечая, что «художественно-онтологический и поэтико-языковой аспекты оказываются двумя сторонами одной и той же медали — платоновского художественного текста»[3]. Одним из оснований для своей концепции ученый делает отношение писателя к «веществу». «...По логике поэтического

языка Платонова, любое явление "вещества существования" есть явление всеобщего тела космоса...»[4].

В «Чевенгуре» взаимосвязь решаемых художником бытийственных проблем с поисками адекватных форм их выражения наиболее сложна, ибо художественная целостность текста определяется взаимозависимостью разных родо-жанровых начал. Обратимся к принципам сотворения персонажного ряда.

Одним из основных приемов создания и упорядочения системы персонажей в «Чевенгуре» является прием двойничества. Внимание к функционированию данного приема позволяет обнаружить диалог мифологических, эпико-романных и лирических принципов изображения человека и мира и определить их доминанту.

Персонажная система в «Чевенгуре» определяется многоярусностью, которая проявлена иерархией диалогически общающихся геройных рядов. Персонажи первого ряда: бобыль, рыбак Дмитрий Иванович, земледелец Прохор Абрамович Дванов — живут в природе и природой, «еще-не-выделены» из нее. Будучи разными характерами, они есть воплощение единого мифологического образа, некое «сверхлицо»[5]. Изображение героев второго ряда: сторожа, машиниста-наставника, Захара Павловича, — казалось бы, проявляет более совершенную стадию мира через его «оборудование», через создание новой природы, рожденной руками и разумом человека. Однако перед нами тот же уровень мифологического мышления, мир осмысливается героями наивно-механистически через расстояния, скорости, массы. Сотворение героев подчинено тому же мифологическому закону множественности[6]. Третий персонажный ряд: Саша Дванов, Степан Копенкин, Максим Пашинцев, — казалось бы, отличен от двух первых. Герои, его составляющие, укоренены в исторической жизни, связаны с происходящими в стране процессами, но качество этой укорененности глубоко мифологично, так как в революции они увидели Конец света как надежду на возможность перехода политического переворота в рукотворный Апокалипсис, т. е. онтологическое (мифологическое) событие.

Такой принцип моделирования персонажной системы, когда герой множится в похожих двойниках, составляющих в конечном счете некий единый образ, обнаруживает мифологическое начало в качестве одной из родо-жанровых структур в «Чевенгуре» как некоей целостности.

Однако более внимательный взгляд обнаруживает, что мифологичность персонажей оказывается «вторичной», подчиняясь лирическому принципу изображения как доминантному. Структурная целостность «Чевенгура» организована так, что субъект повествования свой внутренний

индивидуально-оценочный взгляд на мир «выдает» за объективную данность, разворачивает в эпически-непреложных картинах, то есть способом «членения» состава мира опредмечивает свою творческую субъективность[7]. Иными словами, мифологические принципы изображения персонажей определяются логикой движения субъекта сознания, осторожно вводящего свою сокровенную идею — идею «ветхости» наличествующего бытия как основания для его (бытия) рукотворного Преображения.

Объективация субъективного видения, отражающего срез сознания первичного повествователя, находит выражение в двух планах изображения: горизонтального, проявляющего внешнюю сторону действительности в ее конкретно-исторических очертаниях, красках и смыслах; и вертикального, отразившего внутреннюю структуру сознания героев. Именно «состояние» сознания проявляет этапность способа и степени разрешения человечеством вечных вопросов на пути к постижению истины существования. Но, как верно заметила Е.А.Подшивалова, «многосубъектность по сути является формальной, ибо точка зрения субъекта речи прорастает точками зрения объектов изображения — героев. Последние фактически эксплицируют внутреннее "я" субъекта повествования...»[8].

Анализ системы персонажей обнаруживает и эпико-романное «вторжение» в ее организацию[9]. Так, наряду с дупликацией, организующим началом в построении характеров является со-противо-поставление, открывающее различные ценностные ориентиры в отношении героев к миру и человеку. И здесь выстраивается иная персонажная парадигма: Саша Дванов, Прошка Дванов, Симон Сербинов. Причем герои данного ряда предстают как две пары двойников: Саша Дванов — Прошка Дванов и Саша Дванов — Симон Сербинов. Однако это, скорее всего, внешнее подобие эпико-романной конфликтности, выражающейся в приеме двойничества, поскольку внутриличностная коллизийность в обоих случаях предельно ослаблена напряженностью онтологических задач, решаемых субъектом повествования. Если в классическом романе изображение судеб разворачивается в событийно-ситуативных рядах, то в «Чевенгуре» они заметно редуцированы, уходят на второй план. Ведущим же началом становится логика движения сознания субъекта повествования (и сознания близкого к нему автобиографического героя), не столько отражающего, сколько сотворяющего данность своего внутреннего мира. Попытаемся это показать.

Центральным принципом в построении характеров двух братьев-сирот — Саши и Прошки Двановых — является контрапункт. Глубинный смысл двойничества определяется тем, что все усилия их духа подчи-

нены одному и тому же — обретению истинного Дома. Однако понимание того, что есть истинный Дом, у них глубоко различно, что проявляется в одном из их финальных диалогов.

Прокофий избрал себе жилищем кирпичный большевистский дом, где прежде все жили и ночевали, не расставаясь. Теперь там был порядок, женское Клавдюшино убранство, и уже топилась через день печка для сухости воздуха. На потолке жили мухи <...> Прокофий любил отдыхать на кровати и видеть пешее движение мух по теплому потолку; так же бродили мухи в его деревенском детстве по потолку хаты отца и матери <...> Ныне он привел Дванова, чтобы попоить его чаем с вареньем и накормить Клавдюшиными пышками.

— Видишь, Саш, мух на потолке, — указал Прокофий — в нашей хате тоже жили мухи, ты помнишь или уже упустил из виду?

— Помню,— ответил Александр. — Я помню еще больше птиц на небе, они летали по небу, как мухи под потолком, и теперь они летают над Чевенгуром, как над комнатой.

— Ну да: ты ведь жил на озере, а не в хате, кроме неба тебе не было покрытия, тебе птица вроде родной мухи была. ... Утром Александр показал Прокофию птиц над Чевенгуром, летавших в низком воздухе. Прокофий их заметил, они походили на быстроходных мух в утренней горнице природы (387)[10].

Контрапунктивная соотнесенность сознаний героев достигает в этом диалоге музыкальной выразительности: из детства Александр вспоминает птиц, Прокофий — мух. Птиц, летающих по небу, Александр может увидеть мухами лишь в перспективе уподобления Чевенгура комнате, т. е. своеобразной литоты. Прокофий же в реальных птицах видит «быстроходных мух». Двусторонний троп проявляет различие героев в их онтологической данности и заданности. Чем же она определяется? Прокофий, культивируя Старый отцовский дом, добивается в финале его репродуцирования. Саша же, предельно редуцируя «утробное» свойство дома, сотворяет его Новую ипостась, строительным «веществом» которой является его инверсное сознание. Дом для Саши — Вселенная, небо он видит Ее «потолком». В Доме-Вселенной и птицы, даже уменьшившись до мух, все равно остаются птицами.

Не менее примечательна вторая пара героев-двойников: Саша Дванов — Симон Сербинов. Суть их двойничества определяется попыткой завоевания невесты. Но средства, к которым они прибегают, так же, как и в случае с Домом, противоположны. Отношения героев, связанных между собой «невестой», напоминают любовный треугольник. Однако его эпико-романный вариант, когда персонажи изображены посредством саморазвития их характеров, объективированных в событийной парадигме, существенно трансформирован лирическими принципами изображения. Так, Соня Мандрова выступает в романе онтологическим двойником Саши Дванова. Экзистенциальную связь героев хорошо почувствовал Симон Сербинов. Встретившись с Двановым, он

сказал: «...У вас в Чевенгуре люди друг для друга как идеи, я заметил, и вы для нее [Сони] идея; от вас до нее все еще идет душевный покой, вы для нее действующая теплота...» (384).

Процесс превращения Сони в подобие двойника Дванова совершается путем «лепки» персонажей как бы из одного куска «художественной материи», одними и теми же приемами[11]. Первый этап проявлен «профессионализацией» ее личности: отказом от себя во имя помощи другим людям. Сущностным ее свойством так же, как и у Дванова, становится объектность. Но некоторое время в ней еще остается тот слабый огонь индивидуальной жизни, который загасил в себе Саша[12], чтобы дать разрастись жизни над-индивидуальной, вселенской. Несостоявшаяся встреча героев выполняет функцию своеобразного минус-приема, обнажившего подспудную огромность той духовной работы, которую совершила Соня, став онтологическим двойником своего друга, что и сделало избыточной их встречу. А рядом с Софьей Александровной становится онтологический антипод Саши Дванова — Симон Сербинов, по удачному выражению Х.Гюнтера, «будто попавший в "Чевенгур" из романа "Счастливая Москва"»[13]. Такая организация персонажного ряда, когда «одни и те же детали, уподобляясь друг другу и расподобляясь, проводят аналогию и подчеркивают контраст между двумя разными по положению персонажами», свидетельствует о лежащем в ее основе лирическом принципе[14]. Возможность преображенного человека и объективируется в образах Сони Мандровой и Саши Дванова. Их бытийственная инакость оттеняется обычным в своей рефлексии эгоистическим мужским сознанием. «Сербинов почувствовал в своей кратковременной подруге некую твердую структуру — такую самостоятельную, словно эта женщина была неуязвима для людей... Сербинов представил ее себе остатком аристократического племени...» (349). Для Симона взаимодействие с людьми сводится к обоюдному мучительному выпячиванию собственной индивидуальности, бессмысленному интеллектуальному поединку, в котором он привык одерживать победу, «выходя наружу спокойным и обнадеженным, чтобы продолжать удачную добычу людей» (356). «Добыче», завоевательству как типу бытия противопоставлен иной: «Для товарищей можно работать, — ответила спутница Сербинова. — Когда уморишься, бывает легче, — даже одной можно жить, а для товарищей остается польза труда. Не себя же им отдавать, я хочу остаться целой...» (349). Суть такой позиции — добровольная и сознательная самоотдача при сохранении себя как некой возможности иных проявлений. Софья Александровна как иное проявление сотворяется субъектом повествования при помощи «раститель-

ной парадигмы». «Она была похожа на одинокое стойкое растение на чужой земле...» (348). Данное уподобление по сути является редупликатом «древесной» характеристики Саши Дванова[15]. Софья Александровна, признаваясь Сербинову в любви к цветам: «если бы из меня мог вырасти цветок, его б я родила» (354) (в чем герой усматривает не «любовь», а «обиду») — достраивает тем самым восприятие своего организма как растительного[16].

Таким образом, невеста и женихи любовного треугольника перестают быть продолжением друг друга, без чего теряют способность достраивать себя до биологической завершенности: исключенным оказывается природный механизм продолжения рода.

Трансформация, а точнее, нивелирование классического любовного треугольника, как проявления одной из форм приема двойничества, определяется качеством сознания, а лучше сказать, онтологическим воодушевлением субъекта повествования, творящего мир в опоре на реальность «растительной парадигмы» как органичного качества нового преображенного человека.

Итак, художественное воплощение идеи Преображения потребовало от Платонова напряженного диалога разных родо-жанровых форм и принципов в изображении персонажного ряда: мифологических, эпико-романных, лирических. Доминантность последних определяется глубинным свойством платоновского мировидения, связанного с верой в иную участь человека на Земле.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Дмитровская М.А. Язык и миросозерцание А.Платонова. М., 1999. С. 4.

[2] По мнению К.А.Баршта, «Платонов видел и моделировал в своих художественных текстах реальность такой, какой ее не видел и/или не описывал никто: в виде перетекающей и трансформирующейся по оси энергия — вещество имманентно живой материи Мироздания, заключенной в эйнштейновский четырехмерный континуум» (Баршт К.А. Поэтика прозы А.Платонова. СПб., 2000. С. 9—10).

[3] Там же. С. 10

[4] Там же. С. 4.

[5] Подробнее см. об этом в нашей работе: Хрящева Н.П. Жизнь сознания платоновских героев в романе «Чевенгур» в свете западного философского опыта // Воронежский край и зарубежье: А.Платонов, И.Бунин, Е.Замятин, О.Мандельштам и другие в культуре XX века. Воронеж, 1992. С. 9—12.

[6] Там же. С. 11.

[7] Размышляя над структурой лирической романной формы, Н.Т.Рымарь справедливо замечает: «Субьект формирует предметность, следуя не ее объективной логике, а логике движения своего сознания, которое не только отражает, но и творит мир. Своеобразие лирического сознания реализуется как раз в том, как оно формирует, членит предметность, т. е. именно способ формирования предметности и раскрывает характерные особенности его суверенного внутреннего

мира, его лирической идеологичности» (Рымарь Н.Т. Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978. С. 63—64).

[8] Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. Ижевск, 2002. С. 209.

[9] Л.В.Ярошенко, рассматривая жанр «Чевенгура» как роман-миф, указывает, что в создании персонажной системы имеют место разные формы двойничества: романное и эпическое (Ярошенко Л.В. Жанр романа-мифа в творчестве А.Платонова. Гродно, 2004. С. 26—29).

[10] Платонов А. Чевенгур. М., 1991. Здесь и далее ссылки с указанием страниц даются на это издание.

[11] Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. С. 316.

[12] Подробнее см. об этом нашу работу: Хрящева Н.П. Антропологическая инверсия как принцип построения художественного образа в романе А.Платонова «Чевенгур» // Русская литература XX—XXI вв.: Направления и течения. Екатеринбург, 2002. Вып. 6. С. 51.

[13] Гюнтер Х. Любовь сектантских братьев и сестер // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 60.

[14] Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Указ. работа. С. 316.

[15] Подробнее об этом: Хрящева Н.П. Антропологическая инверсия... С. 48.

[16] К.А.Баршт, указывая на органичную для Платонова взаимосвязь Человека, Животного, Растения, Минерала, отмечает: «Наблюдение роста человеческого тела у Платонова сопряжено с метафизическим наблюдением растительных форм бытия в человеческом существе» (Баршт К.А. Указ. работа. С. 250).

М.Н.Капрусова

ОБРАЗЫ ВРАЧЕЙ В ПРОЗЕ М.БУЛГАКОВА*

Одним из наиболее часто встречающихся, любимых, тщательно выписанных, сюжетообразующих в творчестве Булгакова являлся образ врача. Сродни ему только образ писателя. Важно, что оба они имеют автобиографические черты. Представление о взгляде писателя на профессию врача и медицину в целом дают материалы биографов, письма

* За помощь в сборе материала выражаю благодарность С.А.Разиной, выпускнице историко-филологического факультета Борисоглебского государственного педагогического института 1999 г.

и высказывания на эту тему самого писателя, его родных и знакомых. Булгаков занимался медициной всего несколько лет, однако во многих образах врачей явственно звучит его авторское «я». С чем это связано? Надо иметь в виду, что среди родных Булгакова было несколько врачей, так что в семье, видимо, велись «медицинские» разговоры, говорили о долге врача. Выбор юным Булгаковым первой профессии был не случайным [1; 11—23].

Кроме того, слишком много передумал и прочувствовал молодой Булгаков: он узнал, что такое смерть, боль, отчаяние, долг; он научился брать ответственность на себя (и все это — на фоне безумств мировой и гражданской войн) [1; 37—38,65—67,71—88].

Наконец, с первых шагов в литературе Булгаков не был просто бытописателем, он думал об общечеловеческих ценностях, его волновали вопросы бытия. Писатель сразу стал формироваться как философ и гуманист. Излюбленный для него тип изображения — интеллигент. Художественными средствами Булгаков проводил параллель «интеллигент новый» — «интеллигент старый», рассуждал о судьбе каждой группы (например, Борменталь — Преображенский в «Собачьем сердце»). Все обобщения основывались на тщательнейших описаниях дня врача, его действий и переживаний, высказываний, мировоззрения.

Анализ социокультурной ситуации в России последней трети 19 — нач. 20 вв. приводит к выводу о неслучайности появления в литературе писателей из среды профессиональных врачей (А.П.Чехов, В.В.Вересаев, позже М.А.Булгаков). В этом отразился и нигилизм эпохи, и осознание взаимосвязи телесности и души, сознания и подсознания, долга и инстинкта (недаром Базаров надолго стал для многих властителем дум, а В.Розанов — русским Фрейдом), и противостояние декадентству и символизму, зовущим в заоблачные дали.

Что же привнесла в творческий метод названных писателей их первая профессия? Прежде всего, в центре их творчества — уважение и внимание к человеческой жизни; стремление к документальной точности в описании болезни, действий врача, операций, процедур; точная передача хода болезни (ее течения), в том числе психического заболевания, бреда, галлюцинаций. Знакомство с естественными науками повлияло и на мировоззрение художника: человек рассматривается не только как дух, но и как существо биологическое и социальное.

К этим общим особенностям творческой манеры писателей-врачей добавим собственно булгаковские. Многократное наблюдение человеческого страдания, знание его причин, характера, силы и — как следствие — желание помочь претворилось у Булгакова-писателя в очень

личное отношение к страдающему герою. Булгаковские описания болезни, страдания и смерти спокойны, безнадрывны; писатель относится к смерти как к естественному биологическому процессу. Его произведения проникнуты оптимизмом, верой в возможности человека.

Пребывание в Никольской больнице сформировало в характере Булгакова такие черты, как смелость, умение быстро принимать решение и брать на себя ответственность. Писатель вводит в литературу новые медицинские понятия (например, «жизненные часы» в «Белой гвардии» и «Налете»), которые позволили ему отразить бесконечные оттенки и колебания внутреннего состояния человека.

В качестве полноправного фрагмента сюжета выступают повторяющиеся во многих его произведениях болезнь, бред, безумие («Морфий», «Красная корона», «Бег», «Мастер и Маргарита» и мн. др.). Как врач Булгаков знает, сколь призрачна граница между безумием и нормой (пример Ивана Бездомного в «Мастере и Маргарите»); болезнь может быть платой за вину, за бездействие и нерешительность, за преступление (вспомним героя рассказа «Красная корона», в котором впервые так разработана тема вины).

Вообще *болезнь* в произведениях Булгакова несет определенные сюжетообразующие функции:

1) после болезни герои приходят к новым попыткам адаптации — прежде чем погибнуть окончательно («Записки покойника»);

2) сломленные роковыми событиями, герои погружаются в душевную болезнь, отстраняясь от социальной жизни («Красная корона»);

3) герои погибают без всяких попыток спастись («Морфий» — герой переживает революцию, болея, а сама она предстает как феномен болезни);

4) герои подымаются из «дома скорби» к покою небытия («Мастер и Маргарита»).

Излюбленные персонажи прозы Булгакова — *врач* и *больной*, повторяющееся место действия — *больница*, а один из двух сюжетно-фабульных ходов (наряду со *сном*) — *болезнь* («Записки на манжетах», «Морфий», «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита» и др.).

Даже посвятив себя творчеству, Булгаков остается врачом. Отсюда его уважение к труду врача, особенно земского; знание быта разных слоев населения; понимание того, что физиология человека влияет на его психологическое состояние и каким образом (медицинские знания позволяют глубже понять героя — например, поведение Мастера в «Мастере и Маргарите»); интерес к жизни во всех ее проявлениях (случаи, происшествия); реалистическое изображение способов самоубийства,

вида самоубийц, ранений, припадков, истерики, работы психиатров и пр.; философское отношение к смерти, скептицизм.

В произведениях Булгакова можно выделить несколько типов врачей: земский; городской, практикующий; военный; врач-ученый, профессор; наконец, духовный врач, или целитель души.

Каждому типу врачей присущи определенные, характерные именно для него черты. Но можно выделить и общие закономерности.

Врач у Булгакова — это интеллигент, человек культуры, глубоко чувствующий и любящий литературу, театр. Писатель восстает против возникших после революции недоверия и нелюбви к интеллигенции. В произведениях Булгакова, начиная с «Записок юного врача», ощущается полемика с новыми общественными нормами, разжигавшими агрессивное недоверие к интеллигенции. Для Булгакова характерно «упорное изображение интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране» [4; 175].

Переживший гражданскую войну и увидевший последствия гражданской ломки, он указывал на неиспользованные возможности «великой эволюции». Неосуществившийся эволюционный путь России сквозь «тьму египетскую» [2; 112] виделся автору «Записок юного врача» тяжким и долгим, но только на этом пути сохранились бы человеческие жизни и фундаментальные ценности. Отсюда основной принцип деятельности врача в произведениях Булгакова, на котором особенно заострено внимание: «не навреди». Врач обязан руководствоваться в своих действиях соображением телесного и духовного здоровья пациентов, не считаясь при этом с трудностями, а в исключительных случаях — и с собственной безопасностью.

Врач у Булгакова — профессионал высшего класса. В пространстве творчества писателя представлена эволюция от юного сомневающегося земского врача до гениального профессора («Записки юного врача» — «Собачье сердце»).

Высшей ценностью для булгаковского врача является человеческая жизнь. Поэтому герой не способен на насилие и убийство (кроме случая в рассказе «Я убил»); врач и война — понятия несовместимые. Одно из важных качеств врача — милосердие; он гуманист, бескорыстный человек, для которого врачевание — сфера служения *человеку*. Врач должен обладать тактом, который проявляется в сохранении врачебной тайны, в умении словом успокоить больного. Это и психолог, который заботится не только о физическом состоянии, но и душевном самочувствии человека.

Врач у Булгакова свободен, внутренне независим. В жизни для него наиболее важны те же нравственные принципы, которыми он руковод-

ствуется в своей профессии. Возможно, поэтому врач у М.А.Булгакова менее социален, чем у А.П.Чехова и В.В.Вересаева.

Образ врача претерпевает в едином тексте булгаковского творчества и глубоко содержательную эволюцию: юный врач — врач-ученый — духовный врач (целитель души).

Разные типы врачей у Булгакова выполняют характерные именно для данного *типа* функции; они связаны с конкретными темами, образами и проблемами.

В «Записках юного врача» еще не заострен социальный аспект. Юный врач, сомневающийся в своих знаниях и умениях, полон энергии и уверенности в своем социальном статусе интеллигента. Автор утверждает силу личного подвига интеллигента, несущего помощь страдающим и просвещение народу. С типом земского врача связана, таким образом, идея служения, преданности народу и профессии.

В образе врача-профессора, врача-ученого Булгаков акцентирует другие аспекты. Прекрасные специалисты, представители старой интеллигенции, они изо всех сил стараются отстраниться от реальной революционной действительности. Персиков спрятался от жизни за стенами института, Преображенский — в своей квартире. Оба полностью поглощены своими экспериментами, и открытия обоих Булгаков осудил, несмотря на уважение к их гению и высокой культуре. Выступая против революции и предпочитая путь эволюции, Булгаков не приемлет экспериментов, направленных против природы (по-видимому, подразумеваются и эксперименты над народом, над историей России). Опыт Преображенского сходен с опытом большевиков: революция вырвала человека из полуфеодального быта и объявила его хозяином жизни. Скачок общества из феодализма в социализм противоестествен, так как нарушает поступательное движение истории. Булгаков выступает и против невежественного вмешательства в науку: не только ученый в ответе за свои открытия, но и общество ответственно перед ученым. Ему никто не вправе мешать — ни политика, ни государство («Роковые яйца»).

Образ врача как *духовного целителя* решается на более высоком, философском уровне. Это врач, обладающий духовной силой, способной преобразить души людей. Таков Иешуа для Пилата и Мастера. Таков в какой-то мере и Мастер — для Ивана Бездомного. Такие герои духовно независимы. Они связаны со Светом: недаром Мастер не просто сочиняет свой роман, а «угадывает». В Иешуа есть чудодейственная убежденность в силе Слова и в той Истине, которую это Слово несет. Он абсолютно верит в непобедимость Добра и Любви. Потому Пилату

так хочется договорить прерванный разговор с «философом» [3; 38] и «великим врачом» [3; 27].

В этом видит Булгаков предназначение интеллигенции: воспитать чувство уважения к личности, чувство собственного достоинства, осознанное отношение к происходящему, — для чего необходима просветительская самоотверженная работа интеллигенции.

Говоря об истоках образа врача у Булгакова, необходимо учитывать не только автобиографический аспект, но и традиции Л.Толстого, Чехова, Вересаева, Куприна. Мы полагаем, что преобладающим было влияние не столько Толстого (с его обрисовкой врача общей, отстраненной и скорее негативной), сколько Чехова, с вниманием его героев к социальным проблемам, с чувством вины перед народом и бессилия помочь беднякам, а наряду с этим — их самопожертвование, демократичность, интеллигентность (что отразится затем у Вересаева). Впитав чеховскую и вересаевскую традиции, Булгаков чуть отклоняется от их пути: его герой не задумывается о революции. Напротив, обратившись к проблеме «интеллигент и гражданская война», Булгаков выступает против скачков в истории, против насилия. Его врач постарается доказать, что при любом режиме надо делать свое дело честно, один в поле воин, энтузиазм и любовь к людям могут победить «тьму египетскую». Если Булгаков и социален, то по-своему. С Куприным его роднит вера в благополучный исход, в возможность победы света над тьмой. Но природа их оптимизма различна. Куприн пытается «убаюкать» себя и читателя своими детскими рассказами (во взрослых он продолжает мысль Вересаева, например, в «Молохе»). Булгаков же реализует свое ренессансное мироощущение, продолжает традицию «серебряного века».

Образ врача в русской литературе конца 19 — нач. 20 вв. эволюционирует, таким образом, от социальности, психологичности и дидактичности (чеховский Дымов, вересаевский Чеканов) к философичности (булгаковский Иешуа).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Виленский Ю.Г. Доктор Булгаков, Киев, 1991.
2. Булгаков М.А. Записки юного врача // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 1.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Там же. Т. 5.
4. Булгаков М.А. Письма: Жизнеописание в документах. М., 1989.

Е.А.Иваньшина

ДЕЛО О РЕВИЗОРАХ: к вопросу о «соблазне классики» у М.Булгакова

Игра с классическим наследием занимает в творчестве М.Булгакова важнейшее смысло- и структурообразующее место. «Соблазн классики», — эта формула М.О.Чудаковой определяет, пожалуй, главный модус художественного мышления писателя*. Б.Гаспаров видит мифологическое основание булгаковского сюжета в сращении трех основных элементов — Евангелия, Апокалипсиса и «Фауста» [4, 109]. Это факт, с которым не поспоришь. Но еще одним ключевым элементом в булгаковской игре с традицией является гоголевский «Ревизор», из которого Булгаков заимствует и ситуацию, и ролевой репертуар, и оптическую интригу.

«Ревизор» — оптический сюжет, что следует из самого слова: ревизор — пересматривающий. Текст пьесы устроен по зеркальному принципу, как и подобает тексту судьбы, и отражает эсхатологические упования грешного человечества; главным событием, в которое оказываются вовлеченными обе стороны, — ревизующая и ревизуемая, здесь становится обман зрения, воплощением которого и является Хлестаков — ревизор, приснившийся приговоренному городу и оправдавший его чаяния (смысл которых — в замещении идеи наказания счастливым случаем).

В булгаковском сюжете оптике отводится важное место: вспомним зеркальные камеры в «Роковых яйцах», таинственный аппарат Ефросимова в «Адаме и Еве», машину времени Рейна/Тимофеева в «Блаженстве»/«Иване Васильевиче»**. Все эти аппараты не только способствуют

---

* М.О.Чудакова говорит о соблазне классики как об особом социопсихологическом и социокультурном явлении 30-х годов, объясняя мышление по аналогии нежеланием российских интеллигентов постигать черты нового [13, 538—539].

** Еще один оптический аппарат, синонимичный ефросимовскому и, пожалуй, основной в данном ряду, — книга, благодаря которой время поворачивает вспять: в старой, испорченной временем книге написано *про наших* — про новых Адама и Еву. Адам и Ева — литературные персонажи, перенесенные в другое время вместе с написанной о них книжкой.

развитию событий в фабульном плане, где они являются атрибутами персонажей, но и представляют собой аналоги по функции нематериального творческого инструментария мастера — его взгляда, памяти, сновидческой фантазии, то есть являются атрибутами автора*. Удваивая собственный художественный инструментарий, автор тем самым выводит его в сферу осознания, делая объектом рефлексии**. Работа булгаковской оптики может быть обозначена словами *фокус**** и *монтаж*****.

Ревизия предполагает пересмотр наличного «хозяйства» с целью нахождения сокрытого. С ситуацией «Ревизора» у Булгакова корреспондирует автоописательный мотив утаивания ценностей и их последующего изъятия (ср. конфискацию аппаратов у Персикова, Ефросимова и Рейна, «покупку» жемчуга у туземцев и валютный сон Босого). Разница в том, что в «Ревизоре» прячут грехи, а у Булгакова — сокровища (впрочем, ценности можно представить как незаконные и подлежащие сдаче/конфискации, как в случае с аппаратами в «Адаме и Еве» и «Блаженстве» и деньгами в «Мастере и Маргарите»). Обман зрения становится у Булгакова не только фабульной, но и сюжетной интригой, в рамках которой автор надевает маску городничего, отводя роль ревизора читателю: последний должен разгадать авторскую игру и найти спрятанные ценности [7].

В «Ревизоре», как и в «Фаусте», разыгрывается идея договора как долгового обязательства человека перед высшей силой, причем сама эта сила у Гоголя табуирована, переименована, переведена в чиновничью иерархию. В «Ревизоре» уживаются и взаимодействуют очевидность, неотвратимость судьбы как суда и наказания и соблазн легкого, случайного выигрыша, отодвигающего суд и наказание на «потом». Здесь оказывается перевернутой сама идея расплаты за грехи: заблуждение гоголевских персонажей в том, что неоплаченный долг перед высшей силой они надеются перекрыть другим, встречным договором и заработать дивиденды.

---

* «В художественном мире Булгакова деятельность “мастера” — ученого или художника — связана с поиском способа преодолеть время <...> а научное открытие или созданное произведение представляют собой модификацию “машины времени”» [15, 202].

** Об удвоении как наиболее простом виде выведения кодовой организации в сферу осознания структурной конструкции см.: [9, 68].

*** У Даля фокус подразумевает и обман зрения, и, наоборот, его ясность [6; 4, 552].

**** Под монтажом понимается соединение разноуровневых смыслов в одной зрительной проекции и смысловое замещение, обусловленное наличием общего признака у замещающего и замещаемого.

У Булгакова мотив договора реализуется в различных вариациях, поворачиваясь всеми возможными гранями: от сообщничества двух ученых («Роковые яйца», «Собачье сердце») до контракта с таинственным магом («Мастер и Маргарита»). Табуированию в булгаковской художественной системе зачастую подвергается сама писательская профессия. Булгаков играет со статусом *той силы*, которую представляет сам: его автогерой* расподобляется в серии двойников, переодевается в маски повседневности и выходит на сцену неузнаваемым. В булгаковском сюжетном репертуаре переворачивание идеи, ее превращение в свою же противоположность происходит в истории с яйцами, в смысловом диапазоне которых куриное и змеиное поголовья представляют собой симметричные побеги мирового древа/яйца. Спланированное спасение (пусть даже на уровне куриного поголовья) оборачивается угрозой гибели (уже в более широком масштабе), и в основании превращения одного (курицы) в другое (змею) лежит зрительная некомпетентность Рокка, перепутавшего творческие потенциалы и погубившего собственную идею буквально в зародыше (в яйце). В хлестаковской роли здесь выступают и Рокк (самозваный «тезка» судьбы, подменивший основание своего эксперимента), и ассистент профессора Персикова Петр Степанович Иванов — две стороны переимчивого тщеславия, озабоченного ловлей птицы счастья (будь то гигантская курица или соавторство в научном открытии, сделанном Персиковым). Именно Иванов придумывает изготовить камеры, он же и делает их. По сути каждая камера — многократно увеличенный глаз Персикова: если сам профессор поймал луч с помощью глаза и микроскопа, то расторопный ассистент как бы перенимает его зрительную силу с помощью зеркал и тем самым еще до Рокка отнимает у Персикова его открытие. Если в открытии Персикова замешана случайность, то в действиях Иванова налицо преднамеренность и искусность, а также желание славы. Иванов воспроизводит, удваивает, преувеличивает, — словом, занимается обманом зрения, как всякий художник. В действиях Рокка преднамеренность (спланированные действия по воскрешению кур) вновь уступает место случайности. Страх Персикова, посетивший его при мысли о возможных последствиях попавшего в его глаз цветного завитка, вырастает в ужас Рокка, поймавшего на себе мертвенный взгляд василиска. Налицо зеркальность происходящего с Персиковым и Рокком,

---

* Под автогероем понимается персонаж, замещающий на сцене отсутствующего автора (собственно, подобным же образом Хлестаков — в глазах городничего — замещает Высшую инстанцию). Но булгаковский автогерой раздроблен: даже в рамках одного текста он существует как «сборный» образ.

демонстрирующая возвратность взгляда, а также неотвратимость наказания. Таким образом, в основе сюжета «Роковых яиц» лежат те же механизмы, что и в «Ревизоре»: обман зрения, преувеличение и подмена. К тому же повесть можно читать как практическое руководство по киномонтажу.

Зрительный сюжет Булгакова чреват двусмысленностью, как и кодовое для этого сюжета слово «фокус»: он предполагает и ясность, и обман зрения. Рецептом создания текста, предназначенного для отвода глаз, является пьеса «Багровый остров», где ситуация ревизора возникает в связи с предстоящим приездом на генеральную репетицию чиновника из реперткома. Директор театра Геннадий Панфилович (персонаж, синонимичный городничему у Гоголя и домоуправу у Булгакова) и драматург Дымогацкий (он же Жюль Верн) становятся сообщниками в игре против реперткомовского чиновника Саввы Лукича, для которого они разыгрывают на скорую руку столпотворительную пьесу, сопоставимую с хлестаковской сценой вранья. Дымогацкий — «главный проходимец и бандит», который «пишет в разных журнальчиках» [1, 298], — соотнесен с Хлестаковым, который *и пишет, и в журналы помещает* [5, 240]. Самозваный драматург, присвоивший себе имя Жюль Верна и названный главным проходимцем и бандитом, в свою очередь, реализуется сценически в роли придворного проходимца и самозванца Кири-Куки*. Благодаря своей двойной роли Дымогацкий оказывается Хлестаковым «в квадрате»: с одной стороны, он псевдо-драматург, с другой, как Кири-Куки, — псевдоцарь. Принцип подмены здесь тоже удвоен и тем самым выведен в сферу осознания. Пьеса Дымогацкого должна спасти театральный репертуар, но что он написал на самом деле, никто не знает — нет времени читать. Написанное оказывается погребенным под тем экспромтом, который приготовляется во время репетиции, чтобы попотчевать Савву Лукича. Если перед чиновниками в «Ревизоре» стоит задача изобразить порядок, создав видимость благополучия, то Геннадий Панфилович в процессе генеральной репетиции, наоборот, портит пьесу, чтобы соответствовать вкусу Саввы Лукича, фигура которого символизирует гибель искусства**. Вот хлестаковский порыв Ды-

---

* См. замечание Е.А.Подшиваловой относительно внутреннего спектакля в «Багровом острове»: «Роль подтверждает статус человека во внесценическом локусе»; «Герои заняты одновременно в двух параллельно идущих спектаклях и не путают своих ролей, потому что логика образа остается нерушимой» [11, 265, 267].

** Однако помимо игры «под ревизора»в «Багровом острове» присутствует и контригра — в настоящее искусство умалчивания, которую должен разгадать читатель. Однако это тема для отдельного разговора.

могацкого: «<...> Прошу вас, граждане, ко мне, на мою новую квартиру, квартиру драматурга Дымогацкого — Жюль Верна в бельэтаже с зернистой икрою... Я требую музыки!..» [1, 347]. А вот — аналогичный — Хлестакова: «У меня дом первый в Петербурге. Так уж и известен: дом Ивана Александровича. (*Обращаясь ко всем*.) Сделайте милость, господа, если будете в Петербурге, прошу, прошу ко мне. Я ведь тоже балы даю. <...> Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж <...> Что ж я вру — я и позабыл, что живу в бельэтаже. У меня одна лестница стоит <...>» [5, 241]. Но при сходстве в выражении есть существенная разница между гоголевским и булгаковским Хлестаковым: в их игре разные ставки; то, что у Хлестакова было чистым и самозабвенным артистическим экспромтом («Я, признаюсь, литературой существую»), у Дымогацкого становится суровой реальностью. В «Ревизоре» искусство на короткое время головокружительно воспаряет над мусором повседневности*, а в «Багровом острове», наоборот, реальность давит искусство своими умопомрачительными предписаниями. Ситуация «Ревизора», разыгранная на театральном материале, меняет расстановку сил с точностью до наоборот. Но и «Багровый остров» — хлестаковщина от начала до конца, хотя уже не любительская, а профессиональная**. Можно сказать, что перед нами и «Ревизор», и «Театральный разъезд...», и «Развязка Ревизора», смонтированные вместе. К «Ревизору» здесь отсылает и вулкан, при извержении которого погибает арапский царь Сизи-Бузи. Известно, что одним из источников гоголевской пьесы послужила картина К.Брюллова «Последний день Помпеи», на которой изображено извержение другого вулкана.

В «Адаме и Еве» предложенный в «Багровом острове» рецепт создания пьесы для отвода глаз уже усвоен и мастерски применен. «Адам и Ева» — своего рода ревизия литературного хозяйства неким ревизором-инкогнито, в роли которого пребывает автор, надевший две маски: трагическую (сумасшедшего профессора-химика) и комическую (Маркизова, который после гибели мира переписывает сюжет испорченной Книги Бытия, пытаясь «переоборудовать» его в соответствии с новым «образцом», заданным колхозным романом Пончика-Непобеды). Тре-

---

* «В этой жажде подняться ввысь и там, на высоте, выкинуть какой-нибудь головокружительный финт Хлестаков проявляет себя как истинный артист, как и вся натура его ближе всего стоит к типу артиста, поэта. <...> В Хлестакове нам явлен образчик творческого процесса. <...> В этом и состоит, вероятно, самое главное “чрезвычайное происшествие” “Ревизора” — поэзия побеждает существенность, ввергая ее в поток сногсшибательных пертурбаций» [12, 107—108].

** Ср.: «”Ревизором” русская драма празднует праздник театральности в ее наиболее чистом, беспримесном виде» [12, 71].

тьим ревизором оказывается генеральный секретарь, оптическая сила которого направлена на Ефросимова и его аппарат. Формально сближен с финалом гоголевской пьесы финал «Адама и Евы», который венчает обращенная к Ефросимову реплика Дарагана: «Иди, тебя хочет видеть генеральный секретарь» [2, 105].

В «Зойкиной квартире» строительство воздушного замка на отдельно взятой жилплощади и его крушение закручены в настоящую миражную интригу*, фокусом которой становится женское платье, точнее, ателье. Обман (домкома) с организацией швейной мастерской и разоблачение (женщин) в сверхурочное время являются здесь двумя сторонами парижской фантазии Зои и Абольянинова, а попутно отсылают к утопии Чернышевского и повести Гоголя «Невский проспект». Воздушный замок и притон совмещаются в одном предприятии и в пространстве одной квартиры. В роли ревизора оказывается Портупея, в роли городничего — Зойка, в роли Хлестакова — Аметистов.

О ситуации ревизора применительно к «Блаженству» и «Ивану Васильевичу» сигнализирует Милославский — гений присвоения, аналогичный Хлестакову (присваивает часы, портсигар, шляпу, костюм, фамилию Михельсона, ключ от машины времени и стихи Пушкина). В роли ревизоров здесь выступают путешествующие на машине времени — труппа артистов-гастролеров, в которую входят инженер, вор и домоуправ (ср. с гастролирующей труппой в ММ). Сам автор, сочинивший *другого Юрия Милославского*, как бы надевает маску Хлестакова.

В «Мастере и Маргарите» ситуация ревизии как пересмотра ценностей в отдельно взятом городе является стержневой. В первую очередь имеются в виду ценности литературные (ср. с «Адамом и Евой»). «Мастер и Маргарита» — «правильный» «Ревизор»: инкогнито появился, поселился в чужой квартире и приступил к разоблачению, разыграв свою миражную интригу с раздачей приговоров, кульминацией которой стал сеанс в Варьете — зрелище в зеркальном режиме, где сцена и зрительный зал меняются местами. Однако при всех своих ревизорских полномочиях Воланд — хлестаковская роль автора, поверившего в собственное могущество**.

---

* «Не герой пьесы управляет сюжетом, но сюжет, развивающийся (в результате столкновения множества сил) по логике азартной игры, несет героя, как поток щепку. Приближение к цели вдруг оказывается удалением от нее “на огромное расстояние” <...>» [10, 176].

** Ср. знаменитое хлестаковское «Я везде, везде» и воландовское «Дело в том <...> что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать <...>».

«Инкогнито проклятое», — так называет ревизора гоголевский городничий. Роль таинственного инкогнито у Булгакова разыгрывают, с одной стороны, Савва Лукич (он инкогнито в том смысле, что неизвестно, чем обернется его визит на репетицию), Ефросимов (незнакомец с таинственным аппаратом), Воланд, Афраний (всеведающий начальник тайной стражи Пилата), Пушкин (неопознанный субъектом речи в ремарках), а с другой стороны, Аметистов, Милославский и отчасти Чарнота (когда он приходит, чтобы обыграть Корзухина). Маска инкогнито (*какой-то человек, кто-то*) обеспечивает невидимость заглавного булгаковского персонажа, которая является условием тайной свободы; в идеале это полная невидимость, но в реальности идея невидимости реализуется в определенном гардеробе*.

Булгаковская интрига часто начинается с того, что герой появляется как незнакомец и обосновывается на чужом месте (в чужой квартире). И первое, что обращает на себя внимание персонажей, — во что этот герой одет. Так происходит и с Аметистовым («в кепке, рваных штанах и френче с медальоном на груди» [1, 171]), и с Ефросимовым («одет в великолепнейший костюм» [2, 65]), и с Милославским (в «Блаженстве» он одет в пальто Михельсона, в «Иване Васильевиче» о нем сказано: «дурно одетый, с артистическим бритым лицом человек, в перчатках» [2, 142]), и с Воландом (*в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях*). Пушкин вызывает недовольство Николая отсутствием официального мундира (появляется на балу во фраке). Способ восприятия Пушкина позволяет отождествить *какого-то человека, человека в костюме (фраке)* (именно так называет Пушкина субъект речи в начальных ремарках) и *поэта*. В пользу этого утверждения свидетельствует и тот факт, что мастер, перед тем как засесть за роман о Понтии Пилате, купил себе на выигранные деньги *великолепный серый костюм*. Костюмы Ефросимова и Воланда синонимичны канальскому фраку Пушкина. В костюм (фрак) рано или поздно облачаются все персонажи авторской сферы. Костюм — признак инаковости, не случайно он иностранный. В одежде здесь заключен не поверхностный, обывательский, а артистический, профессиональный смысл. Костюм и фрак у Булгакова соотносимы с гоголевской шинелью как идеей художественного самовыражения.

Костюм аналогичен роли, за которой скрывается неизвестный артист. Не случайно Милославский, называющийся *артистом камерных театров*, начинает кражу в комнате Шпака именно с костюма (в «Бла-

* Ср. с Гриффином, уэллсовским человеком-невидимкой, который носит одежду с обратной целью — чтобы выглядеть как все.

женстве» тот же персонаж появляется на майском балу во фраке). Если герой высокого плана изначально одет отлично от других, то герой пародийного плана нарочито пере-одет (или не одет). Таким образом, мы только что невольно «смонтировали» Пушкина с Милославским. Здесь следует вспомнить *камер*-юнкерскую должность Пушкина, словесно перекликающуюся с *камерным* прошлым Милославского (в обоих случаях «камерность» ассоциируется с неволей). Поэтому присвоение Милославским пушкинских стихов*, которые он читает на балу в Блаженстве, находит свое (хотя и странное) объяснение.

Хлестаков — карточный игрок, вовлеченный случаем в другую игру и блестяще исполнивший доставшуюся роль. Подобным образом вовлекаются в путешествие на машине времени вор Милославский и домоуправ Бунша. Таким же случайным партнером Ефросимова оказывается Маркизов, который впоследствии «присвоит» (как соавтор) найденную в подвале книжку об Адаме и Еве. К персонажам хлестаковского типа относятся также лгун, сердцеед и оперный певец Шервинский, игрок Чарнота, который может в случае чего пустить в оборот собственную одежду**, проворный администратор Аметистов (тоже при первом появлении в квартире Зойки облачающийся в чужие штаны) и новоявленный драматург Дымогацкий (он же гражданин Жюль Верн), а также его пародийный двойник — самозваный правитель туземного острова Кири-Куки. Эти автопародийные персонажи — авторские «агенты»***, для которых нет ничего невозможного и которых заносит ввысь, подобно Хлестакову. Именно они реализуют принцип хлестаковщины как артистической подмены.

Сюжет «Ревизора» подарил Гоголю Пушкин. След булгаковского *дела о ревизоре* тоже всегда приводит к Пушкину. В частности, Кири-Куки отсылает нас к «Сказке о золотом петушке», где крик вещей птицы передан именно в такой транскрипции: *кирикуку*****.

С петухом у Булгакова связан целый комплекс подтекстных значений, и все они предъявлены в рассказе «Полотенце с петухом». В этот комплекс входят мотивы самозванства, присвоения, игры и вранья, с одной стороны, и водительства и стражи — с другой. Большинство

---

* Подобное присвоение совершает Хлестаков, «подписываясь» под «Юрием Милославским» и объявляя себя бароном Брамбеусом.

** Ср. с хлестаковским: «Разве из платья что-нибудь пустить в оборот? Штаны, что ли, продать?» [5, 223—224].

*** Роль Кири-Куки играет «по совместительству» сам автор багровой пьесы Дымогацкий, а название пьесы Дымогацкого, в свою очередь, удваивает название булгаковской пьесы.

**** Как туземный царь Кири носит головной убор из перьев.

перечисленных персонажей связаны с деньгами, часами и оптикой. Тайна и двусмысленность булгаковского петуха объясняются амбивалентной природой творческого дара, совмещающего откровение и подражание.

К «петушкам» относится и Афраний — незаменимый адъютант-переводчик, оказывающий дорогостоящие, тайные и неоднозначные услуги тому, кому он служит, и использующий оказанное доверие против того, кому служит. Он исполняет обязанности начальника *тайной стражи* прокуратора Иудеи*. В его портрете эксплицированы «мясистый нос» (аналог клюва), прячущие глаза «странноватые, как будто припухшие» веки, приглаженные, прилипшие ко лбу волосы «какого-то неопределенного цвета» (аналог перьев) [3, 293]. Афраний странным образом связан с солнцем («уводит» солнце**). Когда он появляется перед прокуратором в гл. 25, внимание «наблюдателя» привлекает оживший и распевшийся «во всю мочь» фонтан и выбравшиеся на песок и что-то клюющие в нем голуби [3, 293]. Поющий фонтан и клюющие голуби как бы заменяют недостающие персонажу атрибуты петуха как *поющей птицы****. Вступая в сговор с начальником тайной стражи, сам Пилат, излишне доверяясь Афранию, как бы отдает ему свои глаза и, становясь его слепым заложником, попадает в расставленные сети [8, 223—225]. Роль Афрания — роль расторопного и находчивого, коварного, себе на уме слуги-провокатора, облеченного доверием переводчика, вольно обращающегося с оригиналом, подтасовывающего факты, которыми интересуется Пилат****. Афраний окончательно губит Пилата, нарочно возбуждая в нем муки совести*****.

Роли городничего в «Ревизоре» сродни роль домоуправа. У Булгакова городничий превращается в управляющего широкого профиля: это может быть администратор, домоуправ, директор и царь. На домоуправе лежат и ревизорские полномочия: подслушивая и подсматривая

---

* Тайным соглядатаем Пушкина предстает Петр Долгоруков, признающийся в любви к тайной литературе. Тайна сопровождает и вора Жоржа Милославского, и Жоржа Дантеса. Дантес, словно вор, появляется в квартире поэта, отпирая дверь своим ключом и выказывая намерение украсть Наталью. Для Афрания (как, впрочем, и для Воланда) тоже не существует запретов, связанных с замками и печатями. Наконец, владеет ворованными ключами мастер.

**Уход Афрания с балкона в финале гл. 25 сопровождается словами: «Тут только прокуратор увидел, что солнца уже нет и пришли сумерки» [3, 300].

*** И петух, и голубь связаны с символикой мистических сект и в этом смысле являются родственными птицами [14].

**** Ср. с Фаготом — гадом-переводчиком, подбрасывающим валюту Босому.

***** Ср.: «Мне показалось, что этот настоящий ревизор <...> есть та настоящая наша совесть, которая встречает нас у дверей гроба» [5, 465].

за жильцами, вписывая их в домовую книгу и выписывая из нее, он осуществляет функции цензуры, аналогом которой является прописка — договор, само название которого подразумевает два смысла — заявительный и «укрывательный»*. В то же время администратор у Булгакова — хлестаковская роль (см. выше).

Домоуправа у Булгакова принимают за царя («Иван Васильевич»), потом за валютчика, который, в свою очередь, внутри разыгрывающегося во сне спектакля уподоблен пушкинскому скупому рыцарю («Мастер и Маргарита»). Другой булгаковский персонаж — домовладелец и инженер *Василий Иванович* Лисович (имя, симметричное *Ивану Васильевичу*) — тоже прячет свои сокровища, но навлекает бандитскую облаву («Белая гвардия»). Но мотив утаивания сокровищ применим не только к «домовому»: не спешат расстаться со своей аппаратурой ни профессор химии Ефросимов, ни инженер Рейн (Тимофеев); отказывается рассказать Ивану продолжение истории Пилата мастер. Можно предположить, что домоуправ — еще одна автопародийная маска главного героя.

Другой Иван Васильевич у Булгакова возглавляет театр («Театральный роман»), как и Геннадий Панфилович («Багровый остров»). Последний, в свою очередь, еще и лорд Гленарван, который внутри спектакля по пьесе Дымогацкого покончил с собой, когда узнал, что опозорен (леди Гленарван изменила ему с Кири-Куки, обозначенным в списке действующих лиц как *придворный проходимец*). Треугольник *лорд — леди — придворный проходимец* ассоциируется с треугольником *Пушкин — Гончарова — Дантес*. Монтажный след вновь привел нас к Пушкину. В «Песне про купца Калашникова», написанной в год смерти поэта, образ Грозного подтекстно связан с Николаем Первым, образ *Кири*беевича — с Дантесом, а образ Калашникова — с Пушкиным. Недостающее звено в этом ряду — царь Иоанн Васильевич — появляется сначала в «Блаженстве» (1934 г.), а затем в пьесе «Иван Васильевич», над которой Булгаков работал в 1934—1936 годах (параллельно, в 1935—1936 годах создавался «Александр Пушкин»)**.

---

* У Даля обозначена двусмысленность слова *прописывать*: с одной стороны, *написать, изложить на письме обстоятельно, описать в подробности, явить, предъявить*, с другой стороны, *пропускать, упускать* [6; 3, 521—522]. Ср. со словом *фокус* и с ситуацией ревизии, где одна сторона пытается выявить нарушения, а другая, наоборот, скрыть [10, 201—202].

** Милославского здесь зовут Жорж, он тезка Дантеса; у Тимофеева, как и у Пушкина, легкомысленная жена, не способная по достоинству оценить мужа. Трюк с перчатками, которые *свистнули в кафе* у Зинаиды Михайловны (позднее в них появится домушник Жорж Милославский), в другой пьесе дублирует Жорж Дантес: в ремарке, обозначающей его появление в квартире Пушкина, сказано, что он «держит в руках женские перчатки» [2, 176].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990.
2. Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994.
3. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5.
4. Гаспаров Б. Новый завет в произведениях М.А.Булгакова // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 4.
6. Даль В.И. Толковый словарь: В 4 т. М., 1935.
7. Иваньшина Е.А. Соблазненный читатель, или Контрамарки Михаила Булгакова // Филологические записки. Воронеж, 2007. Вып. 26. С. 165—182.
8. Иваньшина Е.А. Доказательства против веры: к проблеме точки зрения в «Мастере и Маргарите» // Проблемы современной филологии в вузовском образовании: Матер. междунар. науч.-практ. конф. Ижевск, 2006. С. 220—227.
9. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001.
10. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988.
11. Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. Ижевск, 2002.
12. Терц А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 2.
13. Чудакова М.О. Пушкин у Булгакова и «соблазн классики» // Лотмановский сборник. М., 1995. № 1. С. 538—567.
14. Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.
15. Яблоков Е.А. Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других. М., 2005.

И.Б.Корман

ТРИ ПОХОДА В СТРАНУ МиМ

I. Ехать подано

Стиль «правдивого повествователя» (ПП) может меняться. Он может быть отвлеченно-точным: «В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан. Первый из них...». Может быть взволнованно-сочувственным: «Даже у меня, правдивого повествователя, но постороннего человека, сжимается сердце при мысли о том,

что испытала Маргарита, когда пришла на другой день в домик мастера...». Может, оставаясь (или, вернее, *притворяясь*) взволнованно-сочувственным, быть ироничным: «Помните, Амвросий? Ну что же спрашивать! По губам вашим вижу, что помните. Что ваши сижки, судачки! А дупеля, гаршнепы, бекасы, вальдшнепы по сезону, перепела, кулики? Шипящий в горле нарзан?! Но довольно, ты отвлекаешься, читатель!». Может быть провидчески предсказывающим, то есть содержать словечки-намеки, словечки-предсказания: «Он остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и *навсегда уходящее* от Михаила Александровича солнце...».

Но каким бы ни было слово ПП, оно всегда — слово *постороннего*, пусть даже сверхъестественно информированного постороннего. Оно не есть *творящее* слово Творца, сказавшего: «да будет свет». *И стал свет*.

Но, кажется, в одном случае слово ПП все же является творящим, *причем ПП об этом не знает*. Речь идет о следующем отрывке из главы «Погоня»: «Иван оборвал пуговицы с кальсон там, где они застегивались у щиколотки, в расчете на то, что, может быть, в таком виде они сойдут за летние брюки, забрал иконку, свечу и спички и *тронулся*, сказав самому себе:

— К Грибоедову! Вне всяких сомнений, он там».

Выделенное нами слово имеет дополнительный смысл, которого ПП, кажется, не замечает.

Ну, замечает или нет, но в тексте сразу же появляются грузовики: «Город уже жил вечерней жизнью. В пыли пролетали, бряцая цепями, грузовики, и на платформах их, на мешках, раскинувшись животами кверху, лежали какие-то мужчины».

Казалось бы: ну что тут такого, обычная городская зарисовка. Но дело в том, что в дальнейшем во всех случаях, когда нам, читателям, доподлинно известен способ доставки больных в клинику Стравинского, этим способом оказывается — *грузовик*. Таких случаев всего три, перечислим их (по порядку появления в тексте).

1. На грузовике привозят в клинику Ивана — хотя у Грибоедова дежурят не шоферы, а извозчики. И на грузовике же возвращается в Москву Рюхин.

2. Рассказывает Мастер: «Я знал, что эта клиника уже открылась, и через весь город пешком пошел в нее... За городом я, наверно, замерз бы, но меня спасла случайность. Что-то сломалось в грузовике, я подошел к шоферу... и, к моему удивлению, он сжалился надо мной. Машина шла сюда. И он повез меня».

3. «Через четверть часа к решетке в Ваганьковском подъехали три грузовика, и на них погрузился весь состав филиала во главе с заведующим <...> Ехали... за город, но только не на экскурсию, а в клинику профессора Стравинского»

(Любопытно, что грузовиков, перевозящих больных, оказывается, таким образом, пять — по числу членов дьявольской делегации, посетившей Москву.)

Итак: стоило ПП употребить слово *тронулся*, с его специфическим «теневым» смыслом, как это слово *притянуло* к Ивану *грузовики*, сделало их видимыми и доступными ему. Грузовики как бы предлагают Ивану подвезти его в клинику.

Подобным *творящим* потенциалом обладает в МиМ еще одно, как минимум, слово (*черт*), особенно в составе различных устоявшихся выражений. Так, когда в главе «Беспокойный день» Прохор Петрович кричит: «Вывести его вон, черти б меня взяли!» — а Бегемот отвечает: «Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!» — то Бегемот действительно исчезает из кабинета (*выводится вон*), но и Прохор Петрович исчезает из костюма (*черти взяли*).

Только с Прохора Петровича какой спрос? Начальник, одно слово... А вот от правдивого повествователя мы вправе ожидать более аккуратного обращения со словами.

Но, собственно, дело не столько в неаккуратности ПП, сколько в том, *кто ею воспользовался*? Кто сделал неосторожно употребленное слово *тронулся* — творящим? Кто сопряг ПП с грузовиками?

Ведь они — ПП и грузовики — действуют в разных временах. Время ПП — время наррации, *будущее* по отношению к событийному московскому. Событийное же московское, наоборот, *прошлое* по отношению ко времени наррации, что выражается формами прошедшего времени в речи ПП: «*появились* двое граждан», «*оборвал* пуговицы с кальсон».

Что же получается? В нарративном, «будущем» времени ПП неосторожно употребил слово «тронулся». Воспользовавшись этим, кто-то послал в Москву, в поле зрения Ивана Бездомного, грузовики — в уже прошедшем, свершившемся времени! Иными словами, некий могущественный незнакомец вмешался в прошлое и изменил его!

Кто же это? Одно из сознаний высокого уровня?* Или — Воланд?

Оставим вопрос открытым.

---

* См., напр., нашу статью «В строку упала звездочка» (Эли Корман. Зачем горят рукописи. Иерусалим, 2004).

II. Квартира-предтеча и указатели

В той же главе «Погоня», щедрой на всякого рода загадки, Иван оказывается в странной, загадочной квартире 47 в доме № 13 — предтече «нехорошей квартиры» № 50. Хотя квартире-предтече посвящено всего семь абзацев, но ее романная роль очень велика: многие явления, с которыми мы будем постоянно сталкиваться в тексте МиМ, берут свое начало именно в этой странной квартире. Некоторые из этих явлений мы назовем, но сначала отметим, что странность, необычность, загадочность квартиры 47 не выставляются напоказ, как это имеет место для «нехорошей квартиры» (вот на сей счет типичное заявление ПП: «Надо сказать, что квартира эта — № 50 — давно уже пользовалась если не плохой, то, во всяком случае, странной репутацией»), а умело маскируются — столь умело, что сам факт маскировки разглядеть нелегко. Так, в главе «Шизофрения, как и было сказано» Ивана «допрашивает» врач — весьма толковый и понятливый. Вот фрагмент «допроса»:

— Так. Какие же меры вы приняли, чтобы поймать этого убийцу? <...>

— Меры вот какие. Взял я на кухне свечечку...

— Вот эту? — спросил врач, указывая на изломанную свечку, лежащую на столе рядом с иконкой перед женщиной.

— Эту самую, и...

— А иконка зачем?

— Ну да, иконка... — Иван покраснел, — иконка-то больше всего их и испугала, — он опять ткнул пальцем в сторону Рюхина, — но дело в том, что он, консультант, он... будем говорить прямо... с нечистой силой знается... и так просто его не поймаешь.

Санитары почему-то вытянули руки по швам и глаз не сводили с Ивана.

Замечательный фрагмент! Все так жизненно, так захватывающе интересно... Но вот только разговор незаметно ушел в сторону от опасной темы — от загадочной квартиры. Вот как это произошло: «Взял я на кухне свечечку», — сообщил Иван. Врач ухватился за слово «свечечка», а вот слово «кухня» почему-то оставил без внимания.

Ладно, пусть оставил. Таким образом, у врача вроде бы получается, что кухня находится в квартире Ивана. Но тогда почему же врача не посещает сомнение: с какой стати Иван, известный поэт и, надо полагать, атеист, держит у себя в квартире церковную свечу и иконку?

А в главе «Поединок между профессором и поэтом» Ивана допрашивают уже дважды: сперва «две женщины и один мужчина, все в белом» («В заключение попросили рассказать о вчерашнем происшествии на Патриарших прудах, но очень не приставали, сообщению о Понтии Пилате не удивлялись»), а затем и сам Стравинский. И все равно: су-

ществование загадочной квартиры, куда Иван зачем-то ворвался, *не выявляется*!

Назовем, как обещали, некоторые интересные явления, связанные с квартирой № 47.

Магия чисел. Дом имеет «чертов номер»: 13. Номер же квартиры подобран таким образом, чтобы выполнялось соотношение:

$$13 + 47 = 12 \times 5,$$

где «5» — это одновременно и возраст девочки, открывшей дверь, и число членов дьявольской делегации, посетившей Москву: Воланд, Азазелло, Коровьев, Бегемот, Гелла. «12» же — каноническое «особое» число.

Впервые появившись в связи с загадочной квартирой № 47, чертово число 13 (наряду с другими нумерологическими фокусами) пышно расцветает в дальнейшем*).

Теперь поговорим о **девочке**, открывшей Ивану. Вообще-то дети — нечастые гости в прозе Булгакова. Но уж если появляются, то, как правило, мальчики. В том же МиМ, в главе «Полет», во время разгрома в доме Драмлита, появляется мальчик лет четырех, и Маргарита его успокаивает. В рассказе «Псалом» мальчик Славка — одно из главных действующих лиц. Правда, в рассказе «Стальное горло» есть девочка Лидка. Но, во-первых, это не совсем рассказ, а с элементами очерка. Во-вторых, Лидка в нем — персонаж страдательный: не действующий и не говорящий. Мальчики Булгакову лучше удаются!

Так почему же дверь Ивану открывает — девочка?

Потому что девочка эта — не булгаковская, а достоевская: девочка-цитата. И пришла она из «Преступления и наказания», из раздела VI части шестой, а именно — из последнего, третьего сна Свидригайлова.

Свидригайлову снится, что ночью в темном гостиничном коридоре он обнаружил «ребенка — девочку лет *пяти*, не более, в измокшем, как поломойная тряпка, платьишке, дрожавшую и плакавшую». Но затем, по ходу сна, с девочкой происходит метаморфоза: «...ее губки раздвигаются в улыбку; кончики губок вздрагивают, как бы еще сдерживаясь. Но вот уже она совсем перестала сдерживаться; это уже смех, явный смех... это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из француженок. Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза: они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются...».

Ивану предстоит конфузная сцена в ванной, вот почему появляется девочка-оборотень. Иными словами, девочка помимо сюжетной роли

---

* Подробнее см. в нашей статье «Число и бумага» (Эли Корман. Зачем горят рукописи. Иерусалим, 2004).

(открыть дверь звонившему) играет роль *указателя* на некое последующее событие.

Назовем и **другие указатели**:

• «За одной из дверей гулкий мужской голос в радиоаппарате сердито кричал что-то стихами» — это указатель на *пушкинскую тему* («из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы “Евгений Онегин”»; «невыразимо почему-то его мучил вездесущий оркестр, под аккомпанемент которого тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне»; «чугунный человек» на постаменте, попавшийся Рюхину при его возвращении из клиники Стравинского; отрывки из «Скупого рыцаря» в исполнении артиста Куролесова; город Пушкино, куда якобы ездил Лиходеев);

• десяток *потухших* примусов на кухне есть указатель на примус Бегемота, орудие *поджога*;

• «на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз» — это предваряет тему «Головные уборы» (или, выражаясь иначе, «Покрытые головы»), которой будет посвящен весь следующий раздел;

• сама эта загадочная квартира указывает на «нехорошую квартиру» № 50.

Подобные указатели могут встречаться и вне квартиры № 47. Так, лампочка под крышей летней уборной есть указатель на молнии в небе, коими будет сопровождаться избиение Варенухи (а они символизируют свет с небес, ослепивший Савла на пути в Дамаск*); прощение Фриды есть указатель на прощение Пилата (« — Повторяется история с Фридой? — сказал Воланд»).

Отметим одно любопытное свойство перечисленных случаев: *указатель подобен объекту*, *на который указывает* (так, лампочка под крышей и молния в небе объединяются понятием «свет сверху»).

III. Дело в шляпе

Сценарий «Шея»

Шляпа Берлиоза упоминается уже во второй фразе романа: «свою приличную шляпу пирожком нес в руке». И больше — нигде. А вот это уже странно.

---

* См. нашу статью «В постановке Воланда» (Огни столицы: Альманах. Иерусалим: Скопус, 2007. С. 368—392); также см. в следующем разделе.

Когда Берлиоз расплачивался за абрикосовую, продолжал ли он держать шляпу в руке?

«Однако постепенно он успокоился, обмахнулся платком и, произнеся довольно бодро: “Ну-с, итак...” — повел речь...». Много ли толку от обмахивания платком? Не проще ли, не лучше ли было обмахнуться шляпой?

«Берлиоз... подбежал к турникету и взялся за него рукой. Повернув его, он уже собирался шагнуть на рельсы...». А где была при этом шляпа? На голове?

Когда «круглый темный предмет» скатился с откоса и «запрыгал по булыжникам Бронной», где была шляпа?

Где она была, когда «на трех цинковых столах лежало то, что еще недавно было Михаилом Александровичем»? На первом столе лежало тело, на втором — голова, «на третьем — груда заскорузлых тряпок». Тряпки-то в наличии, а вот что со шляпой?

Еще не украли голову из грибоедовского зала, но шляпу с этой головы уже украли... из текста.

Конечно, это недоработка Булгакова. Но недоработка гениальная, исполненная глубокого смысла. Дело в том, что Берлиоз приговорен к смерти через отсечение головы. Над приговоренными совершается перед казнью некий ритуал, некая подготовительная операция. Например, из очерка И.С.Тургенева «Казнь Тропмана» мы узнаем, что в рамках этого ритуала отрезают ворот рубахи осужденного, а голову стригут. Так вот, исчезновение шляпы Берлиоза есть подготовка головы к отсечению! Берлиоз приговорен к смерти, поэтому он снял шляпу еще до начала романного действия (либо вообще ее не надевал).

Берлиоз и Поплавский — родственники. При описании каждого из них используется слово «приличный»: «свою *приличную* шляпу пирожком нес в руке» и «в числе других вышел *приличный* пассажир с маленьким фибровым чемоданчиком в руке». И то, что происходит в пятницу с приличным Поплавским и его шляпой, есть сниженная, карикатурная копия того, что произошло в среду с Берлиозом и его приличной шляпой. Правдивый повествователь упоминает шляпу экономиста только один раз («Могу ли я видеть председателя правления? — вежливо осведомился экономист-плановик, *снимая шляпу* и ставя свой чемоданчик на порожний стул»), после чего о ней забывает — совершенно так же, как в случае с председателем МАССОЛИТа. Но если в среду забывчивость ПП нужна была для того, чтобы колесу трамвая было удобнее проехаться по шее Берлиоза, то в пятницу она нужна, чтобы Азазелло сподручнее было «крепко и страшно» ударить Поплавского жареной курицей — опять-таки *по шее*...

И смешались времена в доме Облонских! Ведь забывчивость ПП относится ко времени наррации, а колесо и курица — к событийному (или, если угодно — к двум событийным: за среду и за пятницу).

У меня зазвонил телефон

Не менее интересная, хотя совсем в другом роде, история происходит с кепкой Варенухи. Выбежав из кабинета Римского, Варенуха «нырнул в свой кабинетик, чтобы захватить кепку. В эту минуту затрещал телефон» — и администратора проинструктировали насчет телеграмм. Подчеркнем важный момент: как только администратор захотел надеть кепку, так нечистая сила предупреждает его: никуда не ходи! И, стало быть, *не надевай кепку!* — таков скрытый смысл предупреждения.

Варенуха предупреждение проигнорировал, в результате его избили, а «кепка слетела с головы администратора и бесследно исчезла в отверстии сиденья». Но когда в полночь Варенуха вошел в кабинет Римского, он опять был в кепке: «И Варенуха, *не снимая кепки,* прошел к креслу и сел по другую сторону стола»! Скорее всего, это опять-таки недоработка Булгакова. Но не исключено, что недоработки нет, а что нечистая сила сознательно и «с ведома Булгакова» снабдила Варенуху кепкой — для маскировки, то есть чтобы Римский не сразу понял, что с администратором не всё в порядке.

Так или иначе, но символически эпизод избиения Варенухи соответствует тому, что́ произошло с Савлом на пути в Дамаск (причем телеграммы соответствуют письмам первосвященника, коими заручился Савл). Но тогда и потерю кепки можно трактовать символически, как *отход от прежней веры*. Так же, как и в случае с Иваном Бездомным, чье купание в Москве-реке символически означает *крещение**, потерю кепки (надо полагать, украденной вместе с прочей одеждой) можно трактовать, как *символ отхода (отречения) от прежней веры (сиречь: безверия)*. Ношение же головного убора — особенно мужчинами — можно символически трактовать как внутреннюю «ветхозаветность» (иудейский обычай, возникший в эпоху раннего Средневековья, предписывает всем мужчинам от мала до велика покрывать голову).

Подобная трактовка кажется уместной и при разборе визита буфетчика в квартиру № 50. Буфетчик «шагнул в переднюю, снимая шляпу. В это время как раз в передней зазвенел телефон». Опять, как и в случае с администратором, звенит телефон! Там Варенуха хотел на-

---

* См. статью «В постановке Воланда».

деть кепку, тут Андрей Фокич снял шляпу... Похоже, что любое, предполагаемое либо свершившееся, изменение диспозиции головного убора относительно головы — сопровождается телефонным звонком, причем один из участников телефонной беседы — нечистая сила. Похоже, но не совсем так. Потому что, когда обнаруживший отсутствие шляпы буфетчик вернулся в квартиру № 50, телефонного звонка не было, но зато Гелла подала Сокову — вместе со шляпой — «шпагу с темной рукоятью». Подача шпаги — вместо телефонного звонка. Словом, нечистая сила каким-то образом фиксирует — телефонным звонком либо как-то иначе — то, что происходит с головными уборами.

Символически визит буфетчика в «нехорошую квартиру» соответствует эпизоду с Ананией и Сапфирой (Деян. 5, 1—10). Будучи формально приверженцами новой веры, супруги утаили от апостолов часть своих доходов, то есть фактически не «изменились внутренне». Подобным же образом и буфетчик, считаясь бедным («Ведь вы — человек бедный?»), не сообщил обитателям квартиры № 50 о своих сбережениях, то есть остался «ветхозаветным», — и именно поэтому он вернулся за шляпой, символизирующей «ветхозаветность».

А вот Римский, символически означающий апостола Петра, за шляпой, оставленной в Варьете, не вернулся, а уехал курьерским поездом в Ленинград — как Петр отправился в странствия, чтобы проповедовать новую веру. Отметим, что и в случае с финдиректором имел место звонок от нечистой силы: «Не звони, Римский, никуда, худо будет».

Интересные примеры связи между статусом головного убора и типом веры (типом поведения) находим в романе Мастера. «Когда истек четвертый час казни... он [Левий Матвей] впал в ярость... швырнул на землю... украденный нож... раздавил флягу ногою... *сбросил с головы кефи...* и стал проклинать себя... поносил своего отца и мать (тем самым нарушая пятую заповедь: «почитай отца твоего и мать твою...». — *Э.К.*)...». Затем Левий «потребовал у Бога немедленного чуда», а когда чуда не произошло, стал Бога проклинать. Надо полагать, эти проклятия пришлись по вкусу Воланду, и «Левий увидел, что всё в мире изменилось».

Если бы во времена Пилата существовал телефон, эту историю можно было бы кратко изложить так: Левий Матвей позвонил Богу и принялся излагать Ему свое о Нем мнение, не зная того, что трубку взял Воланд.

А вот молодой горбоносый красавец как вышел из калитки в кефи, так в нем и оставался, в нем и смерть принял. И Афраний, исполнитель многотрудных поручений прокуратора, «человек в капюшоне», к капю-

шону своему очень привязан и старается, по возможности, без него не оставаться. И Пилат с Каифой, когда беседовали в саду, оба были в капюшонах: «Пилат накинул капюшон на свою чуть лысеющую голову и начал разговор» и «Неужели ты скажешь мне, что все это, — тут первосвященник поднял обе руки, и темный капюшон свалился с головы Каифы, — вызвал жалкий разбойник Вар-равван?».

Но вернемся в Москву. Головные уборы наличествуют в тех зданиях, в тех учреждениях, на которые взгляд ПП — критический: дамский магазин на сцене Варьете («Это в одних витринах, а в других появились сотни дамских шляп, и с перышками, и без перышек, и с пряжками, и без них»); дом Драмлита (швейцар в «фуражке с золотым галуном»); Торгсин («гражданки в платочках и беретиках», иностранец «в новешенькой шляпе, не измятой и без подтеков на ленте», продавец в «синей шапочке», «продавец в эспаньолке»); писательский дом (Софья Павловна в белом беретике с хвостиком, Арчибальд Арчибальдович, проверяющий, «на месте ли его летнее пальто... и шляпа»).

Но и на открытых пространствах Москвы (и не только Москвы) они наличествуют, если не сказать — господствуют. В главе «Полет»: «по тротуарам, как казалось сверху Маргарите, плыли реки кепок» (любопытно, что Маргарита видит только мужчин). В той же главе несмотря на метаморфозу, постигшую Николая Ивановича, его шляпа никуда не девается: «шляпа то и дело наезжала борову на глаза». В главе «На Воробьевых горах» от свиста Бегемота «в речном трамвае, проходившем мимо пристани, снесло у пассажиров несколько кепок в воду».

Короче говоря, на вопрос Воланда: «изменились ли эти горожане внутренне» — следует, видимо, дать ответ: «нет, не изменились».

Вне нашего рассмотрения остались в основном головные уборы посланцев потустороннего мира:

берет Воланда (серый на Патриарших прудах, черный в квартире Лиходеева);

«жокейский картузик» Коровьева;

котелок Азазелло;

кепка Бегемота (когда он в образе человека);

«размотавшаяся чалма» казнимого Иешуа;

алмазный венец Маргариты (на балу)

и «примкнувшая к ним» шапочка Мастера с буквой «М» (перевернутой «W»). Не исключено, что анализ их романного бытия принесет новые сюрпризы.

Ю.В.Тамонцева

О ВОПЛОЩЕНИИ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО ЗАДАНИЯ НА РАННЕМ ЭТАПЕ РАБОТЫ НАД «ПОЭМОЙ БЕЗ ГЕРОЯ»

Самый ранний из известных текстов будущей «Поэмы без Героя» — это текст, созданный в к. 1940 — нач. января 1941 гг. и зафиксированный до отъезда Ахматовой в эвакуацию 28 сентября 1941 г. в неавторизованном списке, переписанном рукой Лидии Михайловны Андриевской в ее дневнике (архив Л.М.Андриевской, собрание Т.Фабрициевой)[1]. В действительности, это была еще не «Поэма» как таковая, а два самостоятельных (хотя тесно связанных между собой) произведения.

В списке Л.М.Андриевской записан текст двух поэм — поэма без заглавия (из трех глав с посвящением и послесловием) и поэма под заглавием «Intermezzo» с посвящением В.Г.Гаршину. В дальнейшем эти две поэмы обрели заглавия «Поэма без Героя» и «Решка» и вместе с поэмой «Путем всея земли» должны были составить цикл «Маленькие поэмы»[2].

Как сообщает читателям Ахматова в тексте «Вместо предисловия» к «Поэме без Героя», в декабре 1940 г. ею были написаны «два куска первой части (“1913”) и “Посвящение”», а в начале января 1941-го она «почти неожиданно для себя написала “Решку”». По-видимому, этот самый ранний текст будущей «Поэмы без Героя» и был зафиксирован в списке Л.М.Андриевской. В тексте отсутствует датированное августом 1941 г. «Вступление», впоследствии вошедшее в «Поэму», следовательно, данный вариант мог быть переписан раньше. Первая из двух поэм в ее списке не имеет заглавия, открывается «Посвящением», с которого, как сказано в тексте «Вместо предисловия», началась поэма, состоит из трех глав и завершается «Послесловием». Два эпиграфа к 1-й главе — цитаты из стихотворения В.Хлебникова: «Падают Брянские, растут у Манташева, / Нет уже юноши, нет уже нашего» — и поэмы Байрона «Дон Жуан»: «In my hot <y>outh, when George the Third was king», — которые не только задают контекст восприятия произведения, но и выявляют единство двух центральных моментов главы: это тема смерти, гибели и тема юности как далекого прошлого.

Примечательно, что эпиграфом стала строка из поэмы Байрона (песнь первая, строфа 212), о которой Ахматова пренебрежительно высказалась в разговоре с Л.К.Чуковской 21 января 1955 года[3]. Возникает вопрос, почему в качестве эпиграфа взята строка именно из этого произведения? С большой долей осторожности можно предположить, что своеобразным поводом послужила книга Л.Я.Гинзбург «Творческий путь Лермонтова» (1940), которую Ахматова прочитала незадолго до создания первых кусков будущей «Поэмы без Героя», о чем свидетельствует запись Л.К.Чуковской за 22 ноября 1940 года[4]. В книге поэма «Дон Жуан» упоминается в связи с ее центральной ролью для «романтического поколения 30-х годов» 19 века и для самого Лермонтова, а также по отношению к специфической романтической иронии: «Ироническое жизнеощущение Байрон сформулировал в “Дон Жуане”», — далее приводится цитата на английском языке, подстрочный перевод которой дан в сноске: «И если я смеюсь над всем на свете, то это потому, что я не могу плакать; а если я плачу, то это потому, что мы не всегда можем привести себя в состояние апатии, потому что мы сначала должны погрузить наши сердца в глубины Леты...»[5]. Это строки строфы 4-й песни четвертой поэмы Байрона, которая начинается со строк: «Поэму начинать бывает трудно, / Да и кончать задача нелегка», — а далее следует строфа 2:

Но время всех умеет примирить,
А разные напасти научают
Людей — и даже черта, может быть, —
Что безграничным разум не бывает.
Лишь в юности горячей крови прыть
Стремит мечты и мысли затмевает;
Но, приближаясь к устью наших дней,
Мы думаем о сущности страстей.
(*Пер. Т.Гнедич*)

Нельзя не заметить созвучия этой строфы (особенно двух последних строк) внутреннему духу «Поэмы без Героя», в особенности ее первой части, Героиня-актерка которой олицетворяет «расцвет жизни». Обратим также внимание на текстуальное соответствие выбранного Ахматовой эпиграфа со строками приведенной строфы: «Лишь в *юности горячей* крови прыть / Стремит мечты и мысли затмевает». Уместно обратиться к стихотворению «Совсем не тот таинственный художник...», которое было написано 18 января 1941 г., то есть вскоре после создания первых кусков будущей «Поэмы без Героя», и в нем, впоследствии получившем заглавие «Надпись на книге “Подорожник”» (эта книга упомянута в «Решке»), есть строка: «А в глубине четвертого двора», —

указывающая на место, где Ахматова жила в начале 1920-х гг. у Ольги Глебовой-Судейкиной, на Фонтанке, 18. Заключительные строки стихотворения: «И била жизнь во все колокола... / А бешеная кровь меня к тебе вела / Сужденной всем, единственной дорогой», — символизируют торжество жизни в пору далекой «юности горячей», припоминание и осмысление которой стало одним из ведущих мотивов «Поэмы без Героя».

Своеобразной «сердцевиной» 1-й главы первой поэмы в списке Л.М.Андриевской стал большой фрагмент о поэте: «Ты как будто не значишься в списках... Лучше их рассказали стихи», — который «обрамляют» два фрагмента: первые две строфы главы «Вы ошиблись: Венеция дожей...», «Только... ряженых ведь я боялась...», — с которыми в поэму входит театрально-маскарадное начало, и последние две строфы: «Крик: “Героя на авансцену!”» и «Это все наплывает не сразу...». В раннем варианте текста пока еще четко не просматриваются очертания вереницы ряженых (в дальнейшем Ахматова постепенно будет расширять «список» явившихся на «маскарад» гостей). Тем не менее осмелимся высказать предположение, что в числе пришедших к автору в Новый год есть и «наряженные» литературными героями либо героями различных легенд, мифов, герои, вошедшие в историю (косвенным подтверждением этому является слово «венцы», указывающее на снискавших славу героев). С самого начала Ахматова сообщает инфернальную окраску происходящему, что подкрепляется ощущением страха, «предчувствием» «какой-то лишней тени», которая пугает автора своей неопределенностью, существуя на грани реального и ирреального (содержание этого образа будет оставаться не проясненным еще долгое время).

Центральным событием 1-й главы становится явление поэта, наряженного Полосатой Верстой. Его портрет очерчен автором вполне в духе «ироничного жизнеощущения Байрона», о котором упоминалось выше (сама 1-я глава начинается с ироничного обращение автора: «Вы ошиблись: Венеция дожей / Это рядом...»), за которым следует своеобразное «требованье героя»: «Крик: “Героя на авансцену!” / Не волнуйтесь: дылде на смену / Непременно выйдет сейчас...». Обращение: «Героя на авансцену!» — адресовано именно к автору, к которому явились «новогодние сорванцы» (в ответ на «крик» автор отвечает: «Не волнуйтесь: дылде на смену / Непременно выйдет сейчас...»), к автору, который выступает как творец, поэт, на что указывает строка: «Вас я вздумала нынче прославить» (то есть «описать в стихах»). Маскарадная толпа требует героя, созданного автором-поэтом и воспетого в его сти-

хах, «героя своего времени», но вместо него на «требованье героя» является некто, при появлении которого рассыпается маскарадная толпа, вызывая в памяти автора страшный эпизод:

Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу несколько сбивчивых слов.
После... Лестницы плоской ступени,
Вспышки газа и в отдаленьи
Ясный голос: «Я к смерти готов».

Эти заключительные строки, если отделить их от основного текста, выглядят как весьма характерные для лирики с ее ярко выраженным уже на раннем этапе драматическим элементом. Как отметил Е.С.Добин, «почти все рассказано мизансценами, легкими контурами действий <...> Все зримо и слышимо <...> И это можно сыграть на сцене». На сцене «можно сыграть» и описанное в 1-й главе: автор лицом к маскарадной толпе, которая требует героя, «призрак» является за спиной автора, маскарадная толпа исчезает, поэтому автор, «отвечая» толпе: «Не волнуйтесь: дылде на смену / Непременно выйдет сейчас...» — не видит его и недоумевает: «Что ж вы все убегаете вместе, / Словно каждый нашел по невесте» — и не сразу замечает это появление, одновременно с которым из сумрака выплывает портрет в раме.

Основу 2-й главы первой поэмы в списке Л.М.Андриевской составил отрывок «Ты в Россию пришла ниоткуда...». Его «обрамляют» строфы, с помощью которых этот фрагмент введен в текст поэмы: «Распахнулась атласная шубка...», «Ты сбежала сюда с портрета...» (начало 2-й главы) и «Твоего я не видела мужа...» (конец 2-й главы). О первых двух строфах можно сказать, что в них использованы образы и реалии, связанные с «театральной сферой»: «театральные арапчата» как реалия театральной эпохи начала века; строка «Распахнулась атласная шубка» отсылает к известному портрету С.Судейкина, на котором в «распахнутой атласной шубке» изображена Ольга Глебова-Судейкина в роли Путаницы:

Ты сбежала ко мне с портрета,
И ненужная рама до света
На стене тебя будет ждать.
Так пляши одна без партнера,
Я же роль античного хора
На себя обязуюсь принять.

Содержание образа Героини-актерки, которое впервые было раскрыто в отрывке «Ты в Россию пришла ниоткуда...», дополняется моти-

вом одиночества («Так пляши одна без партнера»); тогда как авторское «я» в новой строфе отождествляется с «античным хором», которому должна «отвечать» Героиня-актерка (в предыдущей 1-й главе автор «отвечал» маскарадной толпе на «требованье героя»). Ситуация ожившего изображения, сошедшего с портрета, проясняет смысл строк, завершающих предыдущую 1-ю главу:

Что ж вы все убегаете вместе,
Словно каждый нашел по невесте,
Оставляя с глазу на глаз
Меня в сумраке с этой рамой,
Из которой глядит тот самый
До сих пор не оплаканный час...

То есть «рама» в 1-й главе и «рама» во 2-й главе — это именно портрет Героини-актерки; в связи с этим важно отметить, что создание ситуации оживающего портрета ориентировано на визуальный эффект, свойственный сценическому действию, и одновременно продуцирует театральное начало, обращающее текст в некую декорацию, на фоне которой автору — «античному хору» — должна ответствовать Героиня-актерка.

Последняя строфа 2-й главы:

Твоего я не видела мужа,
Я, к стеклу приникавшая стужа.
Или бой крепостных часов.
Ты не бойся — дома не мечу,
Выходи ко мне смело навстречу,
Гороскоп твой давно готов, —

«поддерживает» мотив одиночества Героини строкой: «Твоего я не видела мужа», — и одновременно эта же строка (как и две, следующие за ней) продолжает смысл, который прочитывается в строках: «Ты друзей принимала в постели, / И томился дежурный Пьеро», — завершающих ранее отрывок «Ты в Россию пришла ниоткуда...». Обращение автора: «Выходи ко мне смело навстречу», — адресовано оживающему на портрете изображению, «выходящему из рамы», что подразумевает определенный визуальный сценический эффект.

В небольшой по объему 3-й главе (из пяти строф) интерьер Героини-актерки сменяется пространственной конкретикой Города, на фоне которого погибает «гусарский корнет со стихами» (то есть поэт), увидев «стройную маску не одну». На время этой катастрофы прямо указывается в начале и в конце главы: в первых же строках: «Были святки кострами согреты, / И валились с мостов кареты», — называются реа-

лии ушедшей в прошлое эпохи, которая далее именуется как «серебряный век» («И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл»); а в конце 3-й главы в строках:

Не в проклятых Мазурских болотах
Не на синих Карпатских высотах...
Он — на твой порог!
Поперек —

названы места, где русскими войсками велись наиболее жестокие сражения во время Первой мировой войны; таким образом, самоубийство «гусарского корнета со стихами» («Он — на твой порог! / Поперек») происходит до войны[6]. С этой конкретной временной точки — самоубийства влюбленного поэта — начинается стремительное движение времени вспять: от «серебряного века» и «предвоенного» времени 3-й главы к «десятым годам», которые становятся своего рода «эпитетом» для Героини-актерки во 2-й главе (автор обращается к ней «Коломбина десятых годов») и затем к «новогоднему торжественному дню» (1 глава), который лишен четко заданной темпоральной конкретности, а потому ближе к вневременному изображению некоего одномоментного переживания, в котором пребывает автор. Наконец, в финале в покончившем счеты с жизнью влюбленном поэте и его гибельной судьбе опознается призрак, явившийся автору на вызов маскарадной толпы, и страшный эпизод, всплывший в памяти автора.

«Послесловие», которое должно завершать, подытоживать описанное и представленное в поэме, в действительности создает эффект открытого финала:

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит,
И на зов этот издалека
Вдруг откликнется страшный звук —
Клокотанье, стон и клекот...
И виденье скрещенных рук —

так как фактически поэма заканчивается страшным эпизодом, который странно напоминает сцену, всплывшую в памяти автора в конце 1-й главы, пережитую как будто заново в 3-й главе; этот «страшный эпизод» так же «можно сыграть на сцене». Ситуация, когда автора преследует один и тот же эпизод, отождествляется с творческим процессом; а сам эпизод уподобляется «теме», даже воплотив которую в поэме, автор все равно не освобождается от нее («Ну, а вдруг как вырвется тема»). По-

этому, написав в ночь на 27 декабря 1940 г. два куска первой части (вероятно, ими были 1 и 3 глава, так как 2 глава в виде отрывка «Ты в Россию пришла ниоткуда...» была почти написана еще осенью 1940 г.), то есть в целом закончив первую поэму, Ахматова «почти неожиданно для себя» в начале января 1941 г. написала «вторую поэму», «поэму о поэме», поэму о творчестве.

Вторая поэма, будущая «Решка», в списке Л.М.Андриевской имеет заглавие «Intermezzo». На то, что это поэма о творчестве, прямо указывала сама Ахматова. Так, в записи Л.К.Чуковской за 21 апреля 1958 года приводится следующий эпизод: «<...> взяла в руки “Иностранную литературу”, мгновенно нашла нужную страницу и прочитала мне оттуда строки о процессе творчества.

— <...> И у меня в “Решке”. Творчество как предмет изображения <...>». Речь идет о статье Р.Орловой и Л.Копелева «Мифы и правда современного юга (Заметки о творчестве Фолкнера)», опубликованной в названном журнале (1958. № 3). Ахматова прочла Л.К.Чуковской текст статьи на с. 218: «Он дает читателю не только зрелые плоды своего творчества, но словно раскрывает перед ним самый процесс творения <...> весь путь превращения заготовки и возникающие при этом отходы и мусор»[7]. Возникает вопрос: насколько раскрывает читателю «путь превращения заготовки», видит ли читатель «отходы и мусор»? Не будем забывать, что это важное для нас свидетельство относится к 1958 г., когда в «Поэме без Героя» почти нельзя было узнать ранний вариант из двух поэм в списке Л.М.Андриевской. Возвращаясь ко второй поэме, обратим особое внимание на строки: «А во сне все казалось, что это / Я пишу для кого-то либретто / И отбоя от музыки нет», — которые могут восприниматься как символизирующие творческий процесс и предугадывающие появление в дальнейшем замысла либретто по «Поэме без Героя». Еще один яркий образ, связанный с театрально-маскарадной линией — это «адская арлекинада», символизирующая «первую поэму» о «гусарском корнете со стихами» и «петербургской кукле, актерке», которая начинается с маскарада ряженых.

Таким образом, созданный в 1941 г. текст будущей «Поэмы без Героя» вместил в себя несколько масштабных планов изображения, изобилующих многочисленными смысловыми лакунами, которые со временем потребовали постепенного заполнения. Таковым стали не только новые строфы и фрагменты, дополнившие текст «Поэмы», но и два творческих замысла, связанных с «Поэмой», — это замысел балетного либретто, своеобразный «театральный вариант» дописывания «Поэмы» (точнее, ее Первой части) и «Проза о Поэме», вместившая много-

летние размышления о самом произведении и раскрывающая особенности творческого процесса, своеобразное «прозаическое завершение» темы творчества — центральной темы «Решки».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Список опубликован: Роман-журнал XXI век. 9 (45). С. 71—73. Ксерокопия списка находится в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме.

[2] См. запись Л.К.Чуковской 3 февраля 1942 г. (Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 389—390).

[3] Чуковская Л.К. Указ. соч. Т. 2. С. 107.

[4] См. в записи Л.К.Чуковской: «Пришла Лидия Яковлевна. За чаем Анна Андреевна хвалила ее книгу о Лермонтове, особенно те места, где говорится о разнице между пушкинским и лермонтовским словом» (Чуковская Л.К. Указ. соч. Т. 1. С. 226).

[5] Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 131.

[6] Как следует из записей Л.К.Чуковской 20 мая 1940 г. (Чуковская Л.К. Указ. соч. Т. 1. С. 116), незадолго до создания поэмы Ахматова перечитала статью Н.Недоброво «Анна Ахматова», в которой есть примечание автора, возможно, послужившее импульсом к введению в художественную ткань произведения именно этих реалий: «Надобно вспомнить, что это писалось весною 1914 г. С тех пор история снова заполнила всю жизнь человечества такими жертвенными делами и такими роковыми, каких и видано прежде не бывало. И слава Богу, что люди действительно оказались беспредельно прекраснее, чем о них думали; это в особенности относится к тому, столь оклеветанному до войны русскому молодому поколению, к которому принадлежат почти все рядовые и младшие офицеры нашей армии и которое, таким образом, выносит на себе светлое будущее России и мира. К Ахматовой надо отнестись с тем большим вниманием, что она во многом выражает дух этого поколения и ее творчество любимо им».

[7] Чуковская Л.К. Указ. соч. Т. 2. С. 303.

П.Е.Поберезкина

«ПРОЛОГ» А.АХМАТОВОЙ: ФРАГМЕНТЫ КОММЕНТАРИЯ

Ранее уже говорилось об актуальности и сложности научного комментирования незавершенной пьесы Анны Ахматовой[1]. Новейшие исследования, в том числе выполненные в Удмуртском государственном университете[2], еще раз убеждают в невозможности адекватной авторскому замыслу интерпретации «Пролога» без создания разностороннего и подробного комментария. Ниже представлены отдельные материалы к нему[3]. Ввиду отсутствия критического текста пьесы цитаты приводятся по разным источникам, а порядок следования фрагментов является до определенной степени условным.

Гаванская находка. Гавань — местность в западной части Васильевского острова в Санкт-Петербурге.

...*академяка*... Академяки — шуточное название дач Академии наук СССР в Комарове (от финского названия поселка — Келломяки).

...*собак-ищеек, во главе со знаменитой Лиджи (18 медалей).* Литджи, Литлджи, — собака соседей Ахматовой в Комарове А.И. и С.С. Гитовичей: см. «Зимнюю ночь» (1962; «А собаку Покупать не нужно: Слава богу, Две их у меня») и «Зимнюю прогулку» (1964; «Кто на снегу таинственные знаки / Оставил здесь и так запутал их, / Что мудрые глаза твоей собаки / С недоумением глядят на них?») А.И.Гитовича. Запись 9 июля 1964: «Умерла милая кроткая красавица Лиджи» (*Записные книжки*. С. 471). Ср. воспоминания С.С.Гитович: «“Душенька, красавица, лебедь”, — говорила она, лаская Литджи. <...> Этим летом <1959>, когда у нашей веранды буйно зацвел жасмин, мы под цветущим жасмином сфотографировали А.А. с красоткой Литджи. Снимок назывался “две красавицы” и получился настолько удачным, что даже А.А. понравился, а это случалось не часто» (Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Сов. писатель, 1991. С. 509, 512). Ср.: «Была фотография, где она снята с увешанной медалями собакой: “У нее 12 медалей, а у меня только три”» (*Мейлах М*. Заметки об Анне Ахматовой // Ахматовский сборник. 1.

Париж: Институт славяноведения, 1989. С. 267). Запись Л.К.Чуковской 21 октября 1963: «Я сказала, что сквозь полуоткрытую в доме Гитовичей дверь видела Литджи.

— Правда, красавица? — оживленно спросила Анна Андреевна и прибавила: — У нее восемнадцать медалей, а у меня только три» (*Чуковская*. Т. 3. С. 99). См. также письмо А.И.Гитовича В.А.Лифшицу 2 июня 1964 (*Кичанова-Лифшиц И*. Прости меня за то, что я живу. Нью-Йорк: Chalidze, 1982. С. 140)[4].

...возле гост<иницы> М... Подразумевается гостиница «Москва» (пл. Охотного ряда, 2, с 1961 — просп. Маркса, 7, не сохранилась) либо «Метрополь» (Театральная пл., 2, в 1960-е — просп. Маркса, 1, ныне Театральный проезд, 1/4) в Москве. Ахматова останавливалась в гостинице «Москва» во второй половине декабря 1954 и в конце февраля — начале марта 1965 (в № 508) как делегат Второго Всесоюзного съезда советских писателей и Второго съезда писателей РСФСР: «Была чл<еном> II-ого съезда писателей (1954) в Москве (с решающим голосом, есть фото). Жила в гост<инице> “Москва”. В этом (1965) тоже. Со мной была Аня» (*Записные книжки*. С. 665). О «Метрополе» см. запись 12 мая 1963: «В августе 1911 г. Н<иколай> С<тепанович> и я поехали из Слепнева в Москву. В ресторане “Метрополя” завтракали с С.А.Поляковым (издателем “Весов”). <...> Потом у нас в гостинице был сам Белый» (*Записные книжки*. С. 366). В советское время «Метрополь» находился в ведении Всесоюзного общества «Интурист» (ср. в романе М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929—40): «иностранцам полагается жить в “Метрополе”»).

...спрашивает: «Вы уверены, что когда-то был такой композитор?» и считает его кем-то вроде поручика Киже. Подпоручик Киже — герой рассказа Ю.Н.Тынянова «Подпоручик Киже» (1928), основанного на историческом анекдоте (см.: *Даль В.И*. Рассказы о временах Павла I // Русская старина. 1870. Т. 2. С. 295—296); лицо, не существующее в реальности. Одна из музыкальных мистификаций — «На открытие Одесского театра» («21-я симфония» Н.Овсянико-Куликовского, 1809) — была предпринята знакомым Ахматовой М.Э.Гольдштейном (см. о нем: *Тименчик Р.Д*. Из *Именного указателя* к «Записным книжкам» Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь: Крымский Архив, 2007. Вып. 5. С. 159—164): «Гольдштейн сделал новое ошеломляющее признание. Классическую симфонию написал вовсе не неведомый композитор

начала XIX века, а он, всем ведомый скрипач Одесской филармонии... А Овсянико-Куликовский — это просто миф, легенда, так сказать, музыкальный поручик Киже... <...> И тут разгорелись жаркие творческие препирательства» (*Полищук Я*. Гений или злодей? // Литературная газета. 1959. № 3. 6 янв. С. 2).

...*лестница, кажется, из известного фильма «Рим в 11 часов».* Ср. записи Л.К.Чуковской 3 января 1957 и 4 апреля 1959: «лестница совсем развалилась. Анна Андреевна дала ей прозванье: “Рим, 11 часов”. В самом деле, не знаешь, куда и ногу поставить»; «Ордынскую лестницу больше не назовешь “Рим в 11 часов”. Она хоть и грязная, но не в развалинах» (*Чуковская*. Т. 2. С. 234, 348; подразумевается д. 17 по Большой Ордынке в Москве). Центральным эпизодом фильма Джузеппе Де Сантиса «Roma, ore 11» (Италия, 1952) был обвал лестницы (см.: *Петри Э*. Рим, 11 часов / Предисл. Дж. Де Сантиса и Ч.Дзаваттини // Москва. 1957. № 5. С. 71—118; Рим, 11 часов / Предисл. Дж. де Сантиса и Ч.Дзаваттини. Материалы Э.Петри. Сценарий Ч.Дзаваттини, Б.Франкина, Дж. де Сантиса и др. М.: Искусство, 1958). В 1962—64 Де Сантис работал над первой советско-итальянской картиной «Они шли на Восток»; его «Страницы из дневника» («<...> 1952 год, испуганные машинистки — снимается фильм “Рим, 11 часов” <...>») напечатаны в одном номере с записью беседы Е.Осетрова с Ахматовой (Литературная газета. 1965. № 16. 6 февр.).

...*знаменитого хирурга R.* Возможно, подразумевается Александр Эдуардович Рауэр (1871—1948) — д-р мед. наук, проф., основоположник челюстно-лицевой пластической хирургии в СССР, лауреат Сталинской премии (1946). С 1920-х работал в Москве, в числе его пациентов были известные артисты (см.: *Черкасова Т.И*. Дела и судьбы мастеров хирургии // Московский журнал. 2002. № 7. С. 18—22).

...*на ул. Радио*... На ул. Радио, 11, находилась психоневрологическая городская клиническая больница № 6 г. Москвы. Ср.: «Самая первая в Москве алкогольная лечебница помещалась на улице Радио. Это обстоятельство позволило нам так перефразировать “лучшего и талантливейшего”:

Выпивка — та же добыча радия,
Еще сто грамм — и на улице Радио»

(*Ардов М.В*., *Ардов Б.В*., *Баталов А.В*. Легендарная Ордынка. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997. С. 141).

...генерал-лейтенант МГБ Самоваров, снятый с места «за гуманность»... По предположению В.А.Шенталинского, прототипом, возможно, послужил генерал-лейтенант МГБ Виктор Николаевич Ильин (1906—1990), с 1956 — секретарь по организационным вопросам Московского отделения Союза советских писателей СССР. Ильин был репрессирован; по его словам, отказался дать показания против своего друга (см.: *Войнович В.Н*. Иванькиада, или Рассказ о вселении писателя Войновича в новую квартиру // Войнович В.Н. Хочу быть честным. М.: Моск. рабочий, 1989. С. 159—160; *Карпов В.В*. Генералиссимус. М.: Вече, 2002. Кн. 2. С. 40—43; *Эдлис Ю.Ф*. Четверо в дубленках и другие фигуранты: Записки недотепы. М.: Агентство «КРПА Олимп»; АСТ; Астрель, 2003. С. 150—153). Ср. также постановление об освобождении Н.Н.Пунина и Л.Н.Гумилева 3 ноября 1935, подписанное начальником 4-го отдела СПО УГБ УНКВД Ленинградской области В.П.Штукатуровым (*Пунин Н.Н*. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 332).

Неизвестный становится на одно колено и с смертельным криком исчезает. Ср.: «*Некто Ч<апский>* в Ташкенте церемонно становится на одно колено, целует руки и говорит: “Вы — последний поэт Европы” (1942 г.)» (*Записные книжки*. С. 451); «И наконец ты слово произнес Не так, как те... что на одно колено» («Тринадцать строчек», 1963). Ср. также запись 17 апреля 1963: «Если представить себе “Мы проводили...” в стихотворной или драматической форме (в которой, кстати сказать, она почти и написана), становится ясно, что последняя фраза — это отличный крепкий пушкинский конец: *“Алексей Иванович встал и тотчас исчез”*».

Все это нашим будет и про нас. Ср. в «Прозе о Поэме»: «Есть поэты, которые знают, что про некоторые их произведения читатели говорят: “Это про меня — это будто я написал(а)”. И тогда автор может быть уверен, что сделанное им “дошло”. Так или не совсем так было с “Поэмой без героя”. Абсолютно чужая и страшная одним, она как бы всецело принадлежит другим» (*Записные книжки*. С. 210).

Еще я слышу свежий клич свободы, Мне кажется, что вольность мой удел, И слышатся «сии живые воды»... Цитируются «Бывало, в сладком ослепленье...» («К чему свободы вольный клич!»), ода «Вольность» и «Была пора: наш праздник молодой...» («Вы помните — как оживились вдруг Сии сады, сии живые воды...») А.С.Пушкина. Ср.: «*Адреса* <...>

Фонтанка, 18, кв. 28 (четвертый двор). Между III отд<елением> и домом, где П<ушкин> написал “Вольность”» (*Записные книжки*. С. 205); «Пушкин в царскосельском парке: <...> *Живые воды* (царскосельские водопады). Сии живые воды (1836)» (*Герштейн Э.Г.*, *Вацуро В.Э.* Заметки А.А.Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л.: Наука, 1972. С. 38); «Царскосельск<ие> водопады, “сии живые воды”, своим звуком сопровождали всю жизнь Пушкина. Мы их не знали во всем их великолепии» (*Записные книжки*. С. 135); «Там кипели, бушевали или о чем-то повествовали сотни парковых водопадов, звук кот<орых> сопровождал всю жизнь Пушкина (“сии живые воды”, 1836)» (*Записные книжки*. С. 284); «У Пушкина я слышу царскосельские водопады (“сии живые воды”), конец которых еще застала я» (*Тименчик Р.Д.* Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43. № 1. С. 68); «Это мы с тобой дышали и не надышались сырым водопадным воздухом парков (“сии живые воды”)» (*Записные книжки*. С. 190; см.: *Тименчик Р.Д.* Ахматова и Пушкин: Заметки к теме // Учен. зап. Латвийского гос. ун-та им. П.Стучки. 1974. Т. 215. Пушкинский сборник. 2. С. 35—47). Ср. также «Сонет IV-й» И.А.Бродского (1962), внесенный его рукой в рабочую тетрадь Ахматовой рядом с набросками «Пролога» (*Записные книжки*. С. 399): «Еще ты слышишь пенье заключенных...» (см. о его близости к «Эпилогу» «Поэмы без героя»: *Суханова М.С.* Ахматова и Бродский — об одном сопоставлении // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989. С. 61—63).

Ни ветрами свободных океанов, Ни запахом тропических лесов, Ни золотом, ни водкою кабацкой, Ни шкиперским крепчайшим коньяком... Ср. «Эзбекие» (1918) Н.С.Гумилева: «Я женщиною был тогда измучен, И ни соленый, свежий ветер моря, Ни грохот экзотических базаров, Ничто меня утешить не могло». Запись января 1963: «Выбросить меня из творческой биографии Г<умиле>ва так же невозможно, как Л.Д.Менделееву из биографии Блока. <...> О своей “страшной” любви Г<умиле>в вспоминает потом только два раза: 1) “Эзбекие” (1918) (Ровно десять лет назад)» (*Записные книжки*. С. 279, см. также с. 152, 252, 280 и др.).

Дорогою ценой и нежданной... Четверостишие Ахматовой, с разночтениями во 2 строке («Поняла, что ты помнишь и ждешь», «Поняла я, что помнишь и ждешь»), датированное «1946. Фонт<анный> Дом. Август» (*Записные книжки*. С. 731, см. с. 234, 715). Помимо намека на А.А.Жданова, ср.: «Укажу еще, что усиление гласного *а* при помощи двойного *н*,

тоже часто встречающееся в стихах Ахматовой (“Несказанная радость твоя”, “Осиянным забвением смой”, “И несказанным светом сияла”), осмыслено самой Ахматовой не только как акустическое, но и как артикуляционное:

Мне дали имя при крещенье — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха»

(*Эйхенбаум Б*. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пг.: Петропечать, 1923. С. 103).

А быть может, и место найдешь Ты могилы моей безымянной. Ахматова искала место казни Н.С.Гумилева (запись П.Н.Лукницкого 9 сент. 1963: *Полян П.*, *Нерлер П*. Летописец (к 100-летию Павла Николаевича Лукницкого) // Русская литература. 2000. № 4. С. 190; см. также: *Пунина И.Н*. Еще раз о месте расстрела Н.С.Гумилева // Н. Гумилев и русский Парнас: Матер. науч. конф. 17—19 сент. 1991 г. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1992. С. 131—132). Ср. набросок «И отнять у них невозможно...» (1959): «Безымянн<ая> здесь могила» (*Записные книжки*. С. 68; см.: *Тименчик Р.Д*. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.: Водолей Publishers; Toronto: The University of Toronto, 2005. С. 110). В статье Ахматовой «Пушкин и Невское взморье» (1963): «В своих мемуарах барон Розен пишет, как он ездил по взморью, чтобы найти могилы пяти казненных друзей. Скорбный интерес, который проявляет к этому месту Пушкин, трижды описывая его (“Домик”, 1828, отрывок “Когда порой воспоминанье”, 1830, и “Медный всадник”), позволяет нам предположить, что и он искал безымянную могилу на Невском взморье. <...> А безымянная могила на Невском взморье должна была казаться ему почти его собственной могилой: туда “погода волновая заносит утлый мой челнок”» (*О Пушкине*. С. 157—158). Ср. запись Л.К.Чуковской 20 янв. 1963: «ахматовское пушкиноведение автобиографично насквозь. Гумилев. Пунин. Мандельштам. Где их животворящие могилы? Где кресты, плиты, памятники? И сколько еще имен может назвать каждый из нас» (*Чуковская*. Т. 3. С. 20; см. также: *Чуковская*. Т. 2. С. 50—51).

Жданов Андрей Александрович (1896—1948) — советский государственный и партийный деятель, организатор травли Ахматовой и М.М.Зощенко в 1946 (см.: Резолюция собрания актива Ленинградской партийной организации по докладу тов. Жданова о постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» // Правда. 1946. № 199. 22 авг. С. 2; Резолюция общегородского собрания ленинградских писателей по докладу тов. Жданова // *Там же*; Доклад т. Жданова о журна-

лах «Звезда» и «Ленинград» // Правда. 1946. № 225. 21 сент. С. 2—3). Ср.: «На “место преступления” был послан А.А.Жданов. На его доклад в Смольном был вызван Союз писателей in corpore. Кроме того, в зале появились странного вида незнакомцы, которые заняли места между членами союза. Двери почему-<то> заперли и никого не выпускали (даже тех, кому стало дурно). <...> В 1948 г. все протекло с обычной торжественностью, и вдруг через несколько дней умирает Жданов. И опять все сначала (на bis). Казалось, этот гос<ударственный> деятель только и сделал в жизни, что обозвал непечатными словами старую женщину, и в этом его немеркнущая слава. Тогда же ему был обещан памятник и *полное* собрание сочинений. Ни то, ни другое не состоялось» (*Записные книжки*. С. 265); «*Абсолютно* невозможно приводить дословные цитаты из Жданова, что-то вроде: Он позволил себе...» (*Записные книжки*. С. 203). Жданов участвовал и в подготовке постановления секретариата ЦК ВКП(б) «Об издании стихов Ахматовой» 29 октября 1940 (Как запрещали Ахматову. Публ. Д. Бабиченко // Свободная мысль. 1991. № 18. С. 65—68). См. также: «Анна Андреевна говорит, что ей рассказывали о том, что Жданов умирал в мучениях, у него была стенокардия. Говорит, что Сталин стал к Жданову относиться враждебно, запретил его лечить. Упоминает, что Сталин со Ждановым подписали распоряжение о применении пыток на следствиях» (*Готхарт Н*. Двенадцать встреч с Анной Ахматовой // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 271).

Железный занавес. Противопожарный занавес, расположенный за порталом сцены перед основным, или антрактным, занавесом. В переносном значении — завеса, отделяющая СССР от западного мира (*Никулин Л*. Железный занавес // Литературная газета. 1930. № 2. 13 янв. С. 1). В том же значении — в речи У.Черчилля в Фултоне (США) 5 марта 1946: «<...> он бросает отравленные ядом и ненавистью к подлинной демократии слова об “экспансионистских тенденциях” Советского Союза, о “железной завесе, спустившейся на континент”, о тени с востока, которая “пала на поля, еще недавно освещенные победой союзников”» (Черчилль бряцает оружием // Правда. 1946. № 60. 11 марта. С. 1). Ахматова связывала Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» с началом «холодной войны» (см.: *Найман А.Г*. Сэр. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 11—12): «Считаю не только уместным, но и существенно важным возвращение к 1946 г. и роли Сталина в 14 авг<уста>. Считаю удачной находкой сравнение с Черч<иллем>» (*Записные книжки*. С. 203); «Несмотря на то, что, как всем известно, я сроду не

написала ни одного эротического стихотворения, и “здесь” все громко смеялись над “Пост<ановлением>” и Докладом т. Ж<данова> — для заграницы дело обстояло несколько иначе. <...> Все шокированы (в особенности в чопорной Англии, что тогда было существенно, см. фулт<онскую> речь Черчилля)» (*Записные книжки*. С. 230—231); «На его <В.Л.Андреева> другое высказывание я ответила: “Я не стажирую на Елену Троянскую”. (О холодной войне)» (*Записные книжки*. С. 152). Ср.: «Ахматова никогда не утверждала, что это была единственная причина холодной войны, но если в 1925 году запрет был секретным и повлиял главным образом только на ее собственную судьбу, то на сей раз о нем было заявлено во всеуслышание, и он отразился на жизни многих людей не только в Советском Союзе, но и за границей» (*Хейт А*. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М.: Радуга, 1991. С. 159). Запись февраля 1966: «А у меня вовсе нет конца — а запрещение спектакля и железный занавес» (*Записные книжки*. С. 712).

Легконогая, легкокрылая, Словно бабочка весела... Ср. «Мы с тобою, Муза, быстроноги...» («Открытие Америки», 1910) и «стих мой легкокрылый» («Марии Левберг», 1916) Н.С.Гумилева (см.: *Записные книжки*. С. 288, 360, 444). Эпитет «легкокрылый» неоднократно использовал А.С.Пушкин: «Где музы нежные мне тайно улыбались, Где рано в бурях отцвела Моя потерянная младость, Где легкокрылая мне изменила радость...» («Погасло дневное светило...»); «Любимец моды легкокрылой, Хоть не британец, не француз, Ты вновь создал, волшебник милый, Меня, питомца чистых муз...» («Кипренскому»; см. также «Стансы Толстому»). Муза сближается с Психеей, традиционно изображавшейся в виде бабочки; ср.: «И с факелом свободных песнопений Психея возвращалась в мой придел» («Надпись на книге “Подорожник”», 1941); «Вместо памятника — Психея, с бабочкиными крылышками и горящим светильником (“В глине чистое пламя”)» («Поэма без героя», «Интермедия»); «Потом сбросила все и оказалась Психеей с крыльями и в густом теплом желтом сиянии» (*Записные книжки*. С. 19). См. также: «Веселой Музы нрав не узнаю...» («Все отнято: и сила, и любовь...», 1916).

А ты хочешь жгучей каплей яда Отравить мой первозданный рай. Ср. «О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой...» (1912) А.А.Блока: «Как первый человек, божественным сгорая, Хочу вернуть навек на синий берег рая Тебя, убив всю ложь и уничтожив яд... Но ты меня зовешь! Твой ядовитый взгляд Иной пророчит рай! — Я уступаю, зная, Что твой змеиный рай — бездонной скуки ад» (см.: *Топоров В.Н*. Ахматова и

Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981. С. 84).

Как обуглен и не дышит рот, И какая ночь крыла простерла... Ср. «Я ее победил, наконец!..» А.А.Блока (1909): «И обугленный рот в крови Еще просит пыток любви...» (см.: *Топоров В.Н*. Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981. С. 85—86). Черновой вариант (1914): «И обугленный кровью рот, Задыхаясь, опять зовет. <...> Ночь простерла черный шатер» (*Блок А.А*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. Т. 3. С. 514).

Видел и побитую камнями... «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе!» (Мф. 23:37, Лк. 13:34). Ср. «Пророка» М.Ю.Лермонтова — «В меня все ближние мои Бросали бешено каменья» — и «Уединение» (1914) Ахматовой: «Так много камней брошено в меня, Что ни один из них уже не страшен».

Грешная, преступная, пустая... Ср. «Перед судом» (1915) А.А.Блока: «Страстная, безбожная, пустая, Незабвенная, прости меня!» — и особенно черновой вариант: «Страстная, преступная, пустая, Мне прости, как я простил тебя!» (*Блок А.А*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. Т. 3. С. 552). Ахматова знала эту публикацию — см. запись Л.К.Чуковской 12 окт. 1962: «Я не хочу оказаться в смешном положении Любови Дмитриевны Блок, которая настаивала, что стихотворение “Что же ты потупилась в смущеньи” посвящено ей. Как это глупо! Во-первых, я не знаю стихов, более оскорбительных для женщины; во-вторых, всем известно, что они посвящены Дельмас... Я с фактами в руках доказывала это Орлову, но он все-таки напечатал, будто относятся они к Любови Дмитриевне...» (*Чуковская*. Т. 2. С. 530; о разногласиях среди современников по поводу адресата см.: К творческой истории стихотворения Блока «Перед судом» (из переписки Р.В.Иванова-Разумника и Е.П.Иванова) / Предисл., публ. и коммент. Н.В.Скворцовой // Александр Блок: Новые материалы и исследования. 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 647—657 [Лит. наследство]).

...*Победа — худая высокая женщина с сумасшедшими глазами*... Ср. «Самофракийскую Победу» (не позднее 1918) Н.С.Гумилева: «В твоем безумно-светлом взгляде Смеется что-то, пламенея...» (см.: *Записные книжки*. С. 705).

...повторные торжества гражданской смерти... Ср. в «Поэме без героя» («Решка»): «Торжествами гражданской смерти Я по горло сыта. Поверьте, Вижу их, что ни ночь, во сне. Отлучить от стола и ложа — Это вздор еще, но негоже Выносить, что досталось мне». См.: «После моих вечеров в Москве (весна 1924) состоялось постановление о прекращении моей лит<ературной> деятельности. Меня перестали печатать в журналах и альманахах, приглашать на лит<ературные> вечера. <...> Тогда я впервые присутствовала при своей гражданской смерти. Мне было 35 лет» (*Записные книжки*. С. 28); «Этот день (14 авг<уста>) стал чем-то вроде праздника литературы: ругательн<ые> статьи в газетах, доклады, обсуждения. <...> Таким образом, мне была предоставлена возможность присутствовать не только при собственной гражданской смерти, но даже как бы и при физической. Люди просто откровенно не хотели, чтобы я была жива. Так и говорили: “Я бы умер”» (*Записные книжки*. С. 265).

Никого нет в мире бесприютней И бездомнее, наверно, нет, Для тебя я словно голос лютни... Ср. «И зов ее мчался, как звоны серебряной лютни: “Спешите, герои, несущие луки и пращи! Нигде, никогда не найти вам жены бесприютней, Чьи жалкие стоны вам будут желанней и слаще!» («Варвары», 1908; см. также «Счастие», 1915) и «Ах, наверно, таким бездомным Не блуждал ни один человек...» («Сон», 1915; см.: *Пахарева Т.А.* Концепция творчества в поэзии А.Блока, А.Ахматовой, М.Цветаевой. К.: ИСМО, 1997. С. 57) Н.С.Гумилева. См. также его драматическую поэму «Гондла» (1916; см.: *Финкельберг М.* О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. 1992. № 3. С. 220).

Об одном тебя молю — позволь выпить ту слезу с твоей ресницы. См. «Вечер тот казни достоин...» (1922): «Выпил я светлые капли С глаз ее — слезы стыда. Верно, от них и ослабли Руки твои навсегда». Ср. пародирование романтического штампа в романе Ф.М.Достоевского «Бедные люди»: «О, дай мне стереть поцелуями эту слезинку, дай мне выпить ее, эту небесную слезинку... неземная!»

Театр величиной с Колизей. Колизей (лат. Colosseum) — величайший из древнеримских амфитеатров, построенный в I в. н. э. при императорах Веспасиане и Тите (ср. «И это станет для людей Как времена Веспасиана...», 1964); место казни первых христиан: см. «Христианку» (1878) С.Я.Надсона, рассказ «Мученики Колизея» (1884) Е.Тур, «Колизей» (1921) М.А.Кузмина, поэму «Лейтенант Шмидт» («О государства

истукан...», 1926) Б.Л.Пастернака и др. Ср. запись Ф.Г.Раневской после возвращения Ахматовой из Италии в 1964: «Анна Андреевна с ужасом сказала, что была в Риме в том месте, где первых христиан выталкивали к диким зверям. Передаю неточно — это было первое, что она мне сказала <...>» (*Щеглов А.В*. Фаина Раневская. Вся жизнь. М.: Захаров, 2002. С. 259). В Ташкенте был цирк-варьете «Колизей»; с 1930-х — Концертный зал им. Я.М.Свердлова Узбекской гос. филармонии (ул. «Правды Востока», 10).

Девушка с веслом. Скульптура И.Д.Шадра (1934—35, не сохранилась); один из символов искусства сталинской эпохи. Была установлена в Центральном парке культуры и отдыха им. М Горького в Москве и многократно копирована в разных городах СССР.

Предо мною опять эта дверь его, Только в дом его я не войду, Пусть была из волшебного дерева Скрипка, что мне играла в Аду. См. вариант: «Затворилась навек дверь его. А закат этот символ разлук... Из того ж драгоценного дерева — Эта скрипка и тот же звук». Ср. «Вот, стою перед дверью твоею, Не дано мне иного пути, Хоть и знаю, что не посмею Никогда в эту дверь войти» («Сон», 1918; см.: Анна Ахматова. Н.Гумилев. Стихи и письма / Публ., сост. и примеч. Э.Г.Герштейн // Новый мир. 1986. № 9. С. 198, 215—216) и «Духи ада любят слушать эти царственные звуки...» («Волшебная скрипка», 1907) Н.С.Гумилева. Запись 14 июля 1965: «Дело в том, что и поэзия, и любовь были для Гумилева всегда трагедией. Оттого и “Волшебная скрипка” перерастает в “Гондлу”» (*Записные книжки*. С. 639).

...*с ассирийской бородой.* Помимо ассиро-вавилонских и, в целом, восточных ассоциаций, по-видимому, надо учитывать, что ношение бороды (особенно окладистой) в СССР с 1930-х до середины 1960-х было редкостью. Ср.: «Виктор Ефимович Ардов. Известный юморист, черноокий красавец с жгучей ассирийской бородой» (*Юренев Р*. В оправдание этой жизни // Искусство кино. 2005. № 5. С. 130).

Тов<арищ> Ж. Запись Н.Готхарта 24 июля 1963: «О Жданове:

— <В. Е.> Ардов его называет “товарищ Же”. А когда на меня сердится, то говорит: “И прав был товарищ Жданов, когда указывал...”» (*Готхарт Н*. Двенадцать встреч с Анной Ахматовой // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 271). Ср.: «Иногда свои шутливые упреки Ардов преподносил Анне Андреевне в манере типичного советского оратора:

— И прав был товарищ Ж., когда он нам указывал:

(Имелся в виду Жданов со своим докладом)» (*Ардов М.В.*, *Ардов Б.В.*, *Баталов А.В.* Легендарная Ордынка. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997. С. 33).

...*Гуталиновой.* Гуталин — прозвище И.В.Сталина, отец которого был сапожником: «Гуталин — это Иосиф Виссарионович Сталин, он же Джугашвили» (*Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 24). Ср.: «А “чистильщиком сапог” народ называл Сталина. И известно было: за слово “чистильщик сапог” — 5 лет лагерей» (Анна Ахматова в записях Дувакина. М.: Наталис, 1999. С. 160; см.: *Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.: Водолей Publishers; Toronto: The University of Toronto, 2005. С. 316—317).

...*Зайченко и Ахметова сманила.* Подразумеваются М.М.Зощенко и А.Ахматова — см. рассказ о случае, произошедшем в 1956: «Кстати, я его изложил по просьбе Анны Андреевны письменно, и она на моих глазах вложила эти листки в одну из своих книг — не то в Лермонтова, не то в “Тысячу и одну ночь”. <...> “Я сидел по делу Зайченко и Ахмедова”, — и он многозначительно подмигнул. И вдруг я понял, что Зайченко и Ахмедов — это перевранные им Зощенко и Ахматова. <...> “...Зайченко ни в чем не виноват, его затянул Ахмедов...” Мы уже все понимали, что нам пересказывается некая фольклорная байка по поводу ждановского постановления» (*Рейн Е.Б.* Сотое зеркало (Запоздалые воспоминания) // «Свою меж вас еще оставив тень...». М.: Наследие, 1992. С. 110—111). Ср.: «во время войны, в эвакуации в Ташкенте, Анне Андреевне приходилось выслушивать сожаления, что она — Ахматова, а не Ахметова. Ибо с буквою “а” это имя принадлежит казанским татарам, а с буквой “е” принадлежало бы узбекам» (*Ардов В.Е.* Этюды к портретам. М.: Сов. писатель, 1983. С. 63); «А казахи меня считали казашкой, фамилия, мол, казахская — Ахматова, а узбеки хотели, чтобы фамилия моя писалась по-узбекски — Ахметова» (*Басалаев И.* Записи бесед с Ахматовой (1961—1963) // Минувшее. 1998. Вып. 23. С. 565; см. также: Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л.: Лениздат, 1990. С. 336); «Они не читали никогда меня. Ни одной строки. Они ничего обо мне не знали. Спрашивали мою фамилию — Ахметова или Ахматова?» (*Бражнин И.* Обаяние таланта // Новый мир. 1976. № 12. С. 241). О переиначивании фамилии Ахматовой в литературном обиходе см.: «всем ясно, что речь идет об Ахматкиной, которую расчистил Маяковский, обозвав ее “вовсе не поэтессой, а романсисткой”» (*Крученых А.Е.* Кукиш прошлякам. М.; Таллинн: Гилея, 1992. С. 29); «я бе-

зобразничал с позиций, так сказать, футуризма, с позиций — “Ахматкина”. Маяковский в свое время тоже позволил себе... <...> На “чистке” ли поэтов или когда — он ее Ахматкиной назвал» (Анна Ахматова в записях Дувакина. М.: Наталис, 1999. С. 252; ср. запись Л.К.Чуковской 15 янв. 1961: «Что это ты такое аховое написал? Зощенку и Ахматкину — и тех к нам не прислали, а тебя...» [*Чуковская*. Т. 2. С. 455—456]).

Закопать где-нибудь и через неделю потерять могилу. Ср. в статье «Пушкин и Невское взморье» (1963): «И вот что мы читаем в пушкинском примечании к “Полтаве” <...> Этим Пушкин, несомненно, горько попрекает Николая I, который не только не вернул родным тела казненных декабристов, но велел закопать их на каком-то пустыре» (*О Пушкине*. С. 154).

«Что делает проработанный товарищ?...» Ср.: «А Сталин, по слухам, время от времени спрашивал: “А что делает монахиня?”» (*Записные книжки*. С. 265; см. также: *Хейт А*. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М.: Радуга, 1991. С. 159; *Готхарт Н*. Двенадцать встреч с Анной Ахматовой // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 288; *Найман А.Г*. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Вагриус, 1999. С. 107; *Синельников М*. Там, где сочиняют сны: Тарковский и Ахматова // Знамя. 2002. № 7. С. 153).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Поберезкіна П.Ю. Драма «Енума еліш» в історико-культурному контексті творчості Анни Ахматової: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2001. С. 1—4; Поберезкина П.Е. Из комментария к драме Анны Ахматовой «Энума элиш» // «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сборник. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 465.

[2] Серова М.В. Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутриструктурных взаимодействий). Ижевск: Институт компьютерных исследований; Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2005.

[3] Принятые сокращения: *Записные книжки* — Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino: Einaudi, 1996; *О Пушкине* — Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л.: Сов. писатель, 1977; *Чуковская* — Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М.: Согласие, 1997.

[4] Благодарю Р.Д.Тименчика, указавшего мне на этот источник.

М.В.Серова

ЖАНР И СТРУКТУРА ЦИКЛА АННЫ АХМАТОВОЙ «ПОЛНОЧНЫЕ СТИХИ»

В эссе Х.-Л.Борхеса «Сон Колриджа» рассказывается удивительная история о сновидческом происхождении поэмы «Кубла Хан». О результате претворения сновидения в художественную реальность Борхес пишет: «Суинберн почувствовал, что спасенное от забвения было изумительнейшим образцом музыки английского языка и что человек, способный проанализировать эти стихи <...> мог бы разъять радугу»[1].

Думается, это определение правомерно отнести к циклу Анны Ахматовой 1963 года «Полночные стихи», который считается подлинным шедевром русской любовной лирики. В общем виде впечатление, производимое этими стихами, выразила А.Хейт: «"Полночные стихи", написанные Ахматовой в конце жизни, образуют обособленный цикл стихотворений о любви. Любви, в них воспеваемой, грозят не новые повороты судьбы, в лице истории, войны или революции, но тень надвигающейся смерти. Обычные разлуки — предвестники этого неизбежного последнего прощания, и во власти влюбленных преодолеть его, побеждая саму смерть. Расставание, быть может, даже легче вынести, чем встречу. И что невозможно на земле, может случиться в музыке или общем для двоих сновидении»[2].

Первозданная свежесть любовного чувства, воспетого Ахматовой на закате жизни, изумляла Н.Струве: «Анна Ахматова любила говорить, что "Полночные стихи" — лучшее, что она когда-либо написала. Не знаю, должны ли мы соглашаться с самооценкой автора, часто склонного выделять последнее по времени произведение, но нельзя не признать, что этот цикл поразительно завершает творческий ее путь. И даже больше: есть в этом цикле нечто исключительное во всей русской (а может быть, и мировой) поэзии. Ни один русский поэт не сохранил в преклонном возрасте такую свежесть и силу, как 74-летняя Ахматова. "Прекрасная старая дама", как ее назвал в одном из своих стихотворений А.Найман, на склоне лет писала не старческие "халатные" стихи, как князь П.Вяземский (правда, переживший ее на целых десять лет), не пронзительно скорбные, как Ф.Тютчев, и даже не величественно-умудренные, как А.Фет,

а непосредственно-лирические, вроде бы “любовные стихи”, оставляющие читателя иной раз в недоумении (“как, в ее возрасте...”)»[3].

«Вроде бы любовные...». Эта замечательная оговорка побуждает задуматься о жанрово-тематической природе «Полночных стихов», вопрос о которой затронул Н.Струве в своих обзорных рассуждениях: «”Полночные стихи”, как мы уже говорили, обладают всеми признаками “любовных стихов”. В каждом фрагменте присутствуют отчетливо *ты* и *я*, сливающиеся большей частью в *мы*; говорится о встрече, всегда краткой или невозможной, или о разлуке, богаче, чем встреча; о прощании навсегда; об общности, несмотря на пространственное расстояние, и т. д. Однако воспринимать “Полночные стихи” как любовную лирику в обычном смысле этого слова, а тем более искать в них конкретные черты старческой привязанности — тем самым и экзистенциально, и эстетически ущербной — ведет к радикальному снижению этого последнего взлета ахматовской лирики»[4].

В конечном итоге своих размышлений о жанре «Полночных стихов» Струве сделал совсем кардинальное умозаключение, которое, однако, на наш взгляд, не закрывает, а открывает перспективу решения данной проблемы: «”Полночные стихи” — отнюдь не любовная лирика (как, впрочем, почти вся поэзия Ахматовой), а своего рода ars poetica (поэтическое искусство), последняя исповедь и предельное обнажение ахматовской музы: mere poetry (просто поэзия)»[5].

Разумеется, нелепо полностью отрицать любовную тему в «Полночных стихах». При всей «таинственности», «загадочности», намеренной «непонятности»[6] они всецело соответствуют тематическому определению ахматовской поэзии, данному в свое время В.М.Жирмунским: «Ахматова <...> говорит о простом счастье и о простом, интимном и личном горе. Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчаяния — то, что близко и понятно каждому, то, что переживает и понимает каждый»[7].

Однако необходимо учесть, что данный содержательно-тематический комплекс с самого начала реализовался в поэзии Ахматовой средствами особой поэтики, в десятые годы XX века соотносимой с философско-эстетическими исканиями акмеизма. Принципиально важный для понимания ахматовского творчества в целом, принцип взаимосвязи акмеистического миропонимания и акмеистической поэтики был обозначен в нашей науке сравнительно недавно. Это сделала Л.Г.Кихней, которой принадлежит важный для нашей темы тезис о том, что «акмеистическая онтология по сути своей является *мифопоэтической*»[8].

Обнаженным приемом моделирования мифопоэтической картины мира в «Полночных стихах» можно считать в общем характерное для Ахматовой эксплицирование числовой символики: «В виде подзаголовка Ахматова сочла нужным обозначить “семь стихотворений”. Как известно, это число означает совершенную, заключенную в себе полноту и носит печать библейской сакральной символики — от семи дней творения до многократного использования этого образа в Откровении Иоанна Богослова (семь церквей, семь печатей, семь труб). Ахматова подводила итог своей судьбе через это число»[9].

Заметим, что «числовой миф» произведения не исчерпывается числом «семь». Он включает фактически весь нечетный ряд: «один» («Первое предупреждение»), «три» («та, третья»), «девять» (с фрагментами «Вместо посвящения» и «Вместо послесловия» цикл состоит из девяти стихотворений), «тринадцать» («Тринадцать строчек»). Не разгадывая данные числовые значения, выскажем гипотезу о том, что числовые образы текста непосредственно участвуют в формировании его дополнительной семантической (мифопоэтической) структуры. Это важно потому, что, как отмечает Л.Г.Кихней, «именно в рамках мифопоэтической модели мира один “текстовый уровень” реальности становится метафорическим образом другого уровня»[10].

Возможно, эпиграф к «Полночным стихам», взятый из «Поэмы без героя» (произведения, занимающего наряду с драмой «Пролог, Или Сон во сне» в мифопоэтике Ахматовой совершенно особое место[11]), следует понимать как указание на реализованный в цикле прием «метафорической зеркальности»: «Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит».

Не претендуя на целостное описание художественной структуры произведения (см. цитату из Борхеса) — его субъектной, пространственно-временной, сюжетной организации, — попытаемся вычленить тот уровень смысла, который метафорически «отзеркаливает» любовную семантику.

Судя по эпиграфу, он устойчиво связан с семантической парадигмой образа «тишины». Данное двустишие, как заметил Струве, «раскрывает, в первую очередь, ключевое слово цикла: “тишина”. Оно употреблено четыре раза, но к нему примыкают и другие речения того же семантического поля (“гул затихающих строчек”, “замолчала”, “в немом... стоне”, а также “немые” сцены третьего и седьмого отрывков. Тишина здесь не просто источник поэзии, а сама поэзия. Если одним выражением сконцентрировать “тему” “Полночных стихов”, мы бы сказали так: сама поэзия, или еще более выпукло по-английски mere poetry. Ахма-

това в “Полночных стихах” буквально отождествляет поэзию с тишиной: в первом отрывке “нам пела сама тишина”; во втором поет сам автор; несколько дальше, в четвертом, снова поет тишина»[12].

Это так, но отметим, что в данном случае, «тишина», как правило, сопровождается негативными эмоциональными оценками. Она связана с «безумием» («Но пьяная и без вина, / Там, словно Офелия, пела / Всю ночь нам сама тишина»), с тревогой («В тревожной своей тишине»), со смертью («Где смерть лишь жертва тишине»). Единственный фрагмент, в котором «тишина» располагается в позитивном эмоциональном контексте, — это четвертое стихотворение цикла: «И вкруг тебя запела тишина»[13]. Но оно, как мы скажем дальше, выполняет в произведении особую генерирующую роль.

Негативной семантике «тишины», на первый взгляд, противопоставлен мотив «музыки», определяющий пространственно-временную сферу встречи героев: «В которую-то из сонат / Тебя я спрячу осторожно»; «Не на листопадовом асфальте / Будешь долго ждать. / Мы с тобой в Адажио Вивальди / Встретимся опять».

Об отношении зрелой Ахматовой к музыке имеется целый ряд свидетельств, оставленных как ее современниками (И.Бродский, А.Найман), так и ею самой. Приведем свидетельство А.Хейт, имеющее самое непосредственное отношение к моменту написания Ахматовой «Полночных стихов»: «К этому периоду относится фраза, сказанная ею Анатолию Найману: “В молодости я больше любила архитектуру и воду, а теперь музыку и землю”. В ее поэзии музыка и утешитель, и то, что ведет в иной мир: “И музыка со мной покой делила, / Сговорчивей нет в мире никого. / Она меня нередко уводила / К концу существования моего”. Теперь причиной разлуки должна стать смерть, и поэт еще отчетливей определяет то, что ей, смерти, не подвластно, — отношения, которые не требуют даже встреч»[14].

Данное суждение совершенно справедливо в том смысле, что и в биографическом, и в поэтическом плане «музыка» у Ахматовой сопрягается с впечатлениями о смерти. Возможно, это обусловлено изначальными творческими установками Ахматовой, связанными, естественно, с акмеистическими представлениями о природе слова. По этому поводу Л.Г.Кихней пишет: «Поэту-акмеисту первичная стихия невоплощенного, растворенного в музыке слова внушает страх. Существовать для поэта — значит *ответить на зов* (курсив наш. — *М.С.*) еще не рожденного слова, дать ему возможность жить в четких, завершенных формах. А сбой в творческом процессе — невозможность для слова родиться — ввергает поэта-акмеиста в состояние смертной тоски»[15].

Обратим внимание на принципиальную точность критической формулы: «Существовать для поэта — значит ответить на зов еще не рожденного слова». В художественном пространстве последнего ахматовского цикла мотив слова, возвращенного в стихию музыки, возникает в пятом стихотворении, названном автором «Зов». Идеальный образец такого рода эстетической рефлексии содержался для Ахматовой в поэзии О.Мандельштама:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово
И потому всего живого
Ненарушаемая связь. <...>
Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!
1910, 1935[16]

Это знаменитое мандельштамовское «Silentium», мотивы которого присутствуют в ассоциативном поле «Полночных стихов»: музыка, немота, любовь — словом все, с чем поэт связывает «первоосновы жизни».

Итак, «тишина» и «музыка» в «Полночных стихах» определяют в них логику двухчастной смысловой композиции, внутренняя архитектоника которой формирует в тексте особую смысловую структуру, которую М.Виролайнен относительно пушкинских стихов назвала «зоной молчания» в художественном произведении[17]. Анализируя такие «зоны» в русской литературе, исследовательница обнаружила в ней важный архетипический сюжет «ухода из речи». В лирике Мандельштама он представлен, как показала М.Виролайнен, прежде всего как сюжет «ухода из родной речи» (см. «К немецкой речи»). Поскольку «слова для Мандельштама», согласно акмеистическим воззрениям», «плоть деятельная», русский язык — «непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти», то «уйти из родной речи — уйти из плоти, то же, что умереть, сгореть, утратить все, что подлежит утрате — ради обретения, не отличимого от потери. И ради рождения нового поэтического текста. Традиционная антитеза жизни и смерти заменятся здесь другой антитезой: речи и смерти»[18].

Мотив «обретения, не отличимого от потери» формирует магистральную любовную коллизию ахматовских стихов. Он декларирован во фрагменте «Вместо посвящения»: «По волнам блуждаю и прячусь в лесу. / Мерещусь на чистой эмали, / Разлуку, наверно, неплохо снесу. / Но встречу с тобою — едва ли». Здесь же заявлен и мотив «ухода» лирического субъекта в область инобытия — «тишины» и «музыки», в «зону

молчания». Таким образом, антитеза жизни и смерти реализуется как антитеза речи и смерти. Так в тексте аккумулируется проблема Слова, противостоящего небытию.

Прямое выражение эта проблема получает в четвертом лирическом фрагменте «Полночных стихов», которое на композиционном уровне является «преодолением зоны молчания», а на сюжетном приобретает статус внутренней (эмоциональной) кульминации, так как «взаимодействие речи и молчания» здесь происходит именно *событийно*:

И наконец ты слово произнес
Не так, как те, что на одно колено —
А так, как тот, кто вырвался из плена
И видит сень священную берез
Сквозь радугу невольных слез.
И вкруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина.
И даже я, кому убийцей быть
Божественного слова предстояло,
Почти благоговейно замолчала,
Чтоб жизнь благословенную продлить.

Произнесенное «слово» изменяет качественные характеристики «тишины» (теперь она «поющая») и «молчания» (теперь оно «благоговейное»), подобно тому, как в таинстве евхаристии изменяется качество вина и хлеба, преобразуемых в кровь и плоть, в результате чего преодолевается грань между жизнью и смертью, то есть открывается перспектива бессмертия.

Парадоксальная самохарактеристика лирической героини, которая называет себя «убийцей слова», на уровне любовной коллизии воспринимается как жест отклонения любовного признания. В этом смысле «божественное слово» не более чем поэтический эпитет.

Однако даже в контексте избранного фрагмента данное прилагательное реализует свои не только определительные, но и относительные характеристики. Это Слово Христа, одухотворяющее мир: «И чистым солнцем сумрак озарился, / И мир на миг один преобразился...». Прямой аллюзией на новозаветную историю, имплицитно рассказанную в цикле, является указание на «ржавый колючий веночек», о котором *кому-то* предстоит вспоминать «чаще, чем надо». В указании на это вспоминание и состоит смысл «Первого предупреждения», где стирается грань между субъектом и адресатом стихотворной речи, характерное для сюжетов «ухода». Через подобное стирание и открывается «путь к поэтическому воплощению Слова» — этот «путь — не только парадок-

сальный, этот путь — жертвенный. Это путь Орфея, растерзанного менадами <...> Это тот самый путь к обретению ценой утраты, ценой отказа от всего, что имел, — вплоть до отказа от собственного имени, последнего залога самотождественности»[19]. Данный сюжет обнаруживается в «полночном» контексте ахматовской лирики 1963 года, обрамляющем цикл из семи стихотворений: «И было этим летом так отрадно / Мне отвыкать от собственных имен / В той тишине, почти что виноградной, / И в яви, отработанной под сон. <...> И возвращалась я одна оттуда, / И точно знала, что в последний раз / Несу с собой, как ощущение чуда, / Что...»[20].

В «Полночных стихах» семантика жертвенного «отказа от всего, вплоть до собственного имени» реализована в строках:

Какое нам в сущности дело,
Что все превращается в прах,
Над сколькими безднами пела
И в скольких жила зеркалах.
Пускай я не сон, не отрада
И меньше всего благодать...

«Имя Анна по-древнееврейски значит “благодать”»[21].

Идее «благодати» как «судьбы» (имя = судьба) в тексте противопоставлен иной вариант «удела»:

Но, может быть, чаще, чем надо
Придется тебе вспоминать —
И гул затихающих строчек,
И глаз, что скрывает на дне
Тот ржавый колючий веночек
В тревожной своей тишине.

Фразовое единство, в котором в одном ряду располагаются «поэтическое слово» и «терновый венец», определяет содержание судьбы Поэта в процессе «нового вочеловечивания»: «ego, теряя конкретность земного своего воплощения, вспоминает себя как букву, как книгу, как слово. Это и есть желанное слияние с <...> божественным глаголом — но без обольщения, что обретение может быть отличено от утраты»[22].

Новозаветная аллюзия, устанавливающая смысловую связь между вторым («Первое предупреждение») и четвертым («Тринадцать строчек») фрагментами цикла, обнаруживает себя также и на уровне числовой символики единства «семи стихотворений». Здесь работает принцип *чета и нечета*, дающий ключ к герменевтическому истолкованию смысла. Числовые образы, вынесенные здесь в названия текстов, формируют, как уже было сказано, особый мифопоэтический план произведения. В этой связи уместно подключить философско-эстетический

аспект проблемы соотношения слова и числа, поставленной Н.Гумилевым («Слово») в качестве основной для акмеистического миромоделирования. Эту же проблематику, как известно, разрабатывали футуристы в системе своей поэтической философии. Результаты модернистских изысканий в данной области могут быть возведены к притчевой сути Евангелия: «Жертвенный костер, на котором сгорает слово, превращаясь в число, дабы в некое *воскресение* пресуществиться в священную речь — это тоже заново пройденный путь пушкинского пророка, это смерть и возрождение евангельского зерна»[23]; «в случае с Хлебниковым исходным наличным бытием было слово, его инобытием — число, новым качеством — священная речь»[24].

Аналогичный сюжет преобразования исходного «наличного бытия слова» через стадию его числового «инобытия» в «священную речь», «божественное слово» организует сюжет «Тринадцати строчек». В этом контексте мотив «убийства», то есть «смерти слова», следует воспринимать в свете «новозаветной формулы типа “не оживет, аще не умрет”» (1 Кор. 15, 56), по которой, с точки зрения М.Виролайнен, строятся так называемые «переходные обряды»; в их основе располагается «парадоксальная универсалия: отсутствие качества есть залог обладания им. Или: чем сильнее утрата, тем совершеннее обретение»[25].

Любовная коллизия «Полночных стихов» на данном метафорическом уровне ее отражения функционально значима в том смысле, что поэтическая философия слова здесь, так же, как у Хлебникова, осуществляется не на уровне абстрактных и холодных размышлений. Ахматова «фиксирует то, что пережито как страстный и чувственный опыт»[26].

Итак, на уровне второго и четвертого стихотворений цикла в нем оформляется тема, выводящая любовную рефлексию лирической героини в область философски-религиозных представлений Ахматовой о Слове. Причем четвертый фрагмент мы обозначили как кульминационное воплощение данной темы. Возникает вопрос о способе осуществления так называемого «сквозного действия». Следуя принципу ритмической «четности» проявления смысловых сегментов текста, обратимся к шестому стихотворению «Ночное посещение».

Его, в свою очередь, можно тоже рассматривать как декларативно-событийное не только благодаря названию, но и эпиграфу, который так же, как и эпиграф ко всему циклу, напрямую отсылает нас к контексту ахматовского творчества, что указывает на совершенно определенный механизм смыслопорождения: «Все ушли, и никто не вернулся».

Воспроизведем максимально значимый контекст данной поэтической формулы:

Все ушли, и никто не вернулся,
Только, верный обету любви,
Мой последний, лишь ты оглянулся,
Чтоб увидеть все небо в крови. <...>
Осквернили пречистое слово,
Растоптали священный глагол,
Чтоб с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол.

<1930-е>, 1960

Уклоняясь от целостного истолкования данного поэтического отрывка, обратим внимание на его смысловую композицию. Любовная тематика, заявленная первыми строками, естественно и органично переводится автором в плоскость размышлений о трагической судьбе Божественного («пречистого» и «священного») слова в истории, от которой он не отделяет свою собственную судьбу. Данный смысл в циклической структуре «Полночных стихов» вновь отсылает к теме второго стихотворения — теме, которая опять же подключается к тексту через поэтический контекст, формирующий один из важных подтекстов произведения. Сравним: «Какое нам в сущности дело, / Что все превращается в прах...» — со стихотворением 1945 года, программно-декларативным в позднем творчестве Ахматовой:

Кого когда-то называли люди
Царем в насмешку, Богом в самом деле,
Кто был убит — и чье орудье пытки
Согрето теплотой моей груди...

Вкусили смерть свидетели Христовы,
И сплетницы-старухи, и солдаты,
И прокуратор Рима — все прошли
Там, где когда-то возвышалась арка,
Где море билось, где чернел утес, —
Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой
И с запахом священных роз.

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор — к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное Слово.

Вновь возникает прямая аллюзия, в контексте темы уже закономерно отсылающая нас к Новому Завету. Обнаруженная закономерность, обеспечивающая связь «четных» стихотворений цикла отражает важные черты поздней ахматовской мифопоэтики, которые описала Л.Г. Кихней как раз на представленном поэтическом контексте, в свою очередь, расширяя его дополнительными примерами: «Феномен *слова* мифо-

поэтически осмысляется поздней Ахматовой в сопоставлении с Божественным Логосом. Не случайно в трагические повороты истории поэт дает “соборную клятву” — сохранить Слово: “Но мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово”. В то же время одно из страшных обвинений, которое она бросает сталинскому режиму, это обвинение в осквернении “Пречистого Слова”. Совершенно очевидно, что в этих контекстах *слово* действительно отождествляется если не с Божественной сущностью, то с Божественными энергиями — в духе исихастов и Григория Паламы. Вот почему в стихотворении “Кого когда-то называли люди...” (1945), которому Ахматова, согласно М.Кралину, придавала статус “последнего слова” (см.: 1, 429), возникает тема нетленности, “долговечности” Слова, которое единственно способно преодолеть смерть: “Ржавеет золото, и истлевает сталь, / Крошится мрамор — к смерти все готово. / Всего прочнее на земле печаль / И долговечней — царственное Слово”.

Образ Слова в этом стихотворении в соседстве с новозаветными аллюзиями (“свидетели Христовы”, “прокуратор Рима”) воспринимается, конечно, как аллюзия на пролог Евангелия от Иоанна: “И Слово было Бог”. Как, однако, разительны перемены в поэтическом истолковании Ахматовой этой евангельской цитаты по сравнению с 1916 годом (ср. стихотворение “О, есть неповторимые слова...”). Если раньше в ее представлении Слово было подвержено энтропии, Его могли “растратить”, “разменять” по мелочам, то теперь Ахматова уверена в его нетленности и неподвластности времени»[27].

На выявленном уровне контекстуального подтекста тема Слова в разных его ипостасях — от мирской (любовной) до сакрально Божественной присутствует так или иначе во всех «Полночных стихах». Рассмотрим в этой связи «нечетный» смысловой ряд.

«Предвесенняя элегия» отсылает нас к стихотворению 1917 года:

Еще весна таинственная млела,
Блуждал прозрачный ветер по горам,
И озеро глубокое синело, —
Крестителя нерукотворный храм.

Ты был испуган нашей первой встречей,
А я уже молилась о второй,
И вот сегодня снова жаркий вечер, —
Как низко солнце встало над горой...

Ты не со мной, но это не разлука:
Мне каждый миг — торжественная весть.
Я знаю, что в тебе такая мука,
Что ты не можешь слова произнесть.

Сравним с четвертым стихотворением: «И наконец ты слово произнес...»[28].

Третье стихотворение «В зазеркалье» с эпиграфом из Горация отсылает нас к ближайшему контексту 1963 года с тем же самым источником поэтического заимствования «Rosa moretur» Hor. 1.1. («Роза медлит умирать»): «Ты, верно, чей-то муж и ты любовник чей-то. / В шкатулке без тебя еще довольно тем, / *И просит целый день божественная флейта / Ей подарить слова, чтоб льнули к звукам тем*...».

Пятое стихотворение «Зов» можно было бы считать исключением из правила, если бы не его особая роль в реализации данной темы, о которой мы скажем далее.

И, наконец, седьмое «И последнее»: «Была над нами, *как звезда над морем,* / Ища лучом *девятый смертный вал*...» — отсылает к фрагменту цикла «Шиповник цветет», к строкам:

Я шла, как в глубине морской...
Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово,
И встретить я была готова
Моей судьбы девятый вал.
1956

Впрочем, во всех приведенных примерах, где возникает образ Слова, снимается оппозиция «мирского» и «сакрального», ибо Словом обожествляется мир. Основы такого миропонимания, по Л.Г.Кихней, восходят к акмеистической духовно-эстетической практике: «Принципом, обеспечивающим единство и тождественность мира (и одновременно его изоморфной моделью), согласно акмеистам, является язык. Слово, человеческая речь в их мифопоэтической онтологии становится тем “собирающим” началом, которое связывает воедино “вещное” и “вечное”, “божественное” и “бренное”, пространственную и временную разрозненность явлений»[29].

В свою очередь такое художественное миропонимание основывается на постулатах христианского мировоззрения, ибо «ключевым моментом в акмеистической “философии слова” является тезис, вытекающий из их картины мира, о сопричастности нашего бренного слова Божественному Логосу. Слово в Евангелии от Иоанна трактуется как одна из ипостасей Бога, существовавшая изначально: “В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог” (Ин. 1, 1). Слово дается как абсолютный творческий принцип, источник и “причина всякого бытия” (“Все через Него начало быть”. Ин. 1, 3), и само одухотворенное бытие (“В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков”. Ин. 1, 4). И,

наконец, Слово осмысляется как потенция божественного воплощения, во-человечения: “Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины”»[30].

Еще один тезис, важный в связи с пониманием онтологического статуса Слова и его воплощении в миромодели «Полночных стихов»: «...в акмеистической модели бытия мир есть некая сложно организованная целостность, в которой все явлено и все связано со всем. Как же это “мировое целое” организовано, каковы принципы связи его элементов?

Ответ на этот вопрос у христианских философов и у акмеистов имеет много общего и связан [по мысли Л.Г.Кихней, проиллюстрированной словами С.С.Аверинцева. — *М.С.*] с другим аспектом воплощения Логоса. “Для христианства <...> вся история земной жизни Иисуса Христа интерпретируется как воплощение (и вочеловечение) Логоса: который принес людям откровение (“словом жизни”) и самораскрытие “бога незримого” <...>»[31].

Итак, сюжет «воплощения Логоса» и «самораскрытия бога незримого» формирует важный тематический аспект «Полночных стихов».

Однако пока мы обнаружили его присутствие на уровне содержания четных фрагментов цикла, привлекая нечетные стихи только в качестве подтекстового пласта темы.

Попробуем рассмотреть данный подтекст в структуре текста. В этой связи особого внимания заслуживают эпиграфы третьего и пятого стихотворений, посредством которых определяется внутренний мотив поэтической рефлексии. Характерен тот факт, что по первоначальному авторскому замыслу «В зазеркалье» и «Зов» были объединены общим музыкальным мотивом. «В зазеркалье» сначала называлось «Нечто музыкальное»[32] и существовало без эпиграфа. Обстоятельства его позднего возникновения во многом проясняют принцип реализации внутренней темы фрагмента и ее место в структуре художественного целого. И все же сосредоточимся пока на собственно музыкальном ключе «Полночных стихов». Это Arloso dolente op. 110 — «название предпоследней сонаты Бетховена»[33].

Естественно, содержание музыкальной аллюзии в поэтическом тексте можно толковать исходя из исключительно субъективных ассоциаций. Но в данном случае авторское задание, заложенное в эпиграф, можно реконструировать, опираясь на авторитетное свидетельство самой Ахматовой, указавшей на литературный контекст «бетховенской цитаты» в своем произведении. По этому поводу она говорила Л.К.Чуковской: «Подумайте, как я оскандалилась. Недавно слушаю по радио

“Гранатовый браслет” Куприна. Я не поклонница этого классика, а уж эта вещь из рук вон плохая, безвкусная. Но — помните? Мандельштам в одной рецензии про меня написал, что я прессую русскую психологическую прозу. Помните?.. И что же? Мои строки “В которую-то из сонат / Тебя я спрячу осторожно» — это точное совпадение с “Гранатовым браслетом”. Там герой перед смертью просит любимую женщину играть “Appassionata”. Только не говорите никому! Срамотища»[34].

Заметим, что у Куприна речь идет о совсем другом произведении Бетховена. В чем же Ахматова усмотрела «точное совпадение» купринского финала со своим текстом? Заглянем в указанный «первоисточник»: «Она узнала с первых аккордов это исключительное, единственное по глубине произведение <...> и спросила себя: почему этот человек заставил ее слушать именно это бетховенское произведение, и еще против ее желания? *И в уме ее слагались слова* (курсив наш. — *М.С.*). Они так совпали в ее мысли с музыкой, что были как будто бы куплеты, которые кончались словами: “*Да святится имя Твое”*»[35].

Видимо, этот молитвенный рефрен послышался Ахматовой и в ее «Зове». Содержание данного рефрена указывает на образ *главного адресата* «Полночных стихов» — Того, к кому обращена видоизмененная строка Жераля де Нерваля — эпиграф первого стихотворения цикла: «...tot qui m as console» («...Ты, который меня утешил»)[36].

Установленная связь вновь рассекречивает в произведении христианский идеал Божественной Любви, явленный в откровении поэтического слова посредством реализации его внутренней молитвенной природы. Именно присутствием этого идеала обеспечено то качество «Полночных стихов», которое Н.Струве определил как mere poetry.

Как соотносится с этим идеалом самый загадочный образ цикла — образ «зазеркальной красотки». Именно с ним непосредственно связан эпиграф третьего стихотворения из Горация: «O quae beatam, Diva, tenes Cyprum et Memphin...» («О, богиня, которая владычествует над счастливым островом Кипром и Мемфисом...»). «Обращение к богине любви Венере»[37] выглядит, на первый взгляд, инородным в системе христианского мирочувствования, представленного в «Полночных стихах».

По свидетельству Л.К.Чуковской, Ахматова ввела этот эпиграф в самую последнюю очередь, почти вынужденно, после многочисленных недоумений, высказанных в сторону «красотки»: «Идя навстречу вашему непониманию, я решила разъяснить “Красотку” с помощью эпиграфа. Найду что-нибудь из Катулла или Горация. Большего я сделать не могу»[38]. Есть и собственноручная запись Ахматовой, выражающая при-

нужденность «последних разъяснений» на этот счет: «Добилась, почему Лида [Чуковская] не понимала “Семь стихотв<орений>“, т. е. не считала их циклом. Она решила, что “Красотка” — это кто-то <...> решила дать латинский эпиграф м<ожет> б<ыть>, из Горация, кот<орый> разъяснит, кто такая “Красотка” (III-е)». Из этого уточнения можно сделать вывод, что «”Красотка” — любовь, или Богиня любви»[39]. Существенно в этой связи еще одно ахматовское пояснение: «Это не женщина, а то состояние, в котором они находятся»[40]. Впрочем, Л.К.Чуковской, записавшей эту фразу, оно мало что прояснило: «И состоянию подвигают кресло? “Ты подвигаешь кресло ей...” Состоянию — кресло?»[41].

Из совершенно прозрачного ахматовского автокомментария можно сделать вывод, что в стихотворении «В зазеркалье» речь идет о любви как о роковой, чувственной страсти, насылаемой на смертных Венерой, или Афродитой, и персонифицированной в ее образе. Рабское и жертвенное служение этой силе («Ты подвигаешь кресло ей, / Я щедро с ней делюсь цветами...») повергает героев в эротическое безумие («Что делаем — не знаем сами») и приводит к потере собственного «я» («А может, это и не мы»). Это и есть ситуация «адского круга». Смертоносное начало языческой чувственности определяет авторскую оценку, при помощи которой Венера-Афродита низводится с божественного Олимпа. Данная ей характеристика — «красотка» — профанирует образ, десакрализует и развенчивает его.

Любовь, олицетворенная в образе христианского страдающего Бога, является для автора «Полночных стихов» единственным источником утешения, источником живой жизни вечно молодой души.

Речь не идет об отказе от земного и бренного в пользу небесного и вечного. Речь идет о религиозном преображении личности и мира средствами подлинно высокой поэзии. «Полночные стихи» — одновременно и гимн «великой земной любви», и одухотворенная ночная молитва. Этим объясняется необычайная первозданность, весенняя свежесть чувства, в них воплощенного.

Таким образом, шедевр поздней любовной лирики Ахматовой раскрывает свою философско-онтологическую перспективу, в которой различные, на первый взгляд, тематические аспекты («любовь», «слово», «Бог») фокусируются в едином смысловом модусе, содержание которого отражает новозаветная формула «Бог есть любовь» (1-е Иоанна, 4:8).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Борхес Л.-Х. Проза разных лет. М., 1989. С. 203.
[2] Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие. М., 1991. С. 195.
[3] Струве Н. О «Полночных стихах» Анны Ахматовой. // Анна Ахматова: pro et contra: Антология. СПб., 2005. Т. 2. С. 696.
[4] Там же. С. 698—699.
[5] Там же. С. 701.
[6] Об этом: Там же. С. 697, 698.
[7] Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1997. С. 120—121.
[8] Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001. С. 35.
[9] Струве Н. Указ. работа. С. 697.
[10] Кихней Л.Г. Указ. работа. С. 35.
[11] Об этом: Топоров В.Н. «Поэма без героя» А.Ахматовой в ритуальном аспекте. // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989. С. 15—21; Кихней Л.Г. Указ. работа. С. 142—165.
[12] Струве Н. Указ. работа. С. 699—700.
[13] Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 297. Далее в тексте цикл цитируется по этому изданию без указания страниц.
[14] Хейт А. Указ. работа. С. 195.
[15] Кихней Л.Г. Указ. работа. С. 66.
[16] Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 70—71.
[17] Виролайнен М. Речь и молчание у Пушкина // Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 438.
[18] Там же. С. 452.
[19] Там же. С. 467.
[20] Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 2 (2). С. 176.
[21] Кралин М. Комментарии // Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 427.
[22] Виролайнен М. Уход из речи // Речь и молчание... С. 468.
[23] Там же. С. 453.
[24] Там же. С. 458.
[25] Там же. С. 455.
[26] Там же. С. 453.
[27] Кихней Л.Г. Указ. работа. С. 165—166.
[28] Об этом контексте: Кралин М. Комментарии... С. 427.
[29] Кихней Л.Г. Указ. работа. С. 35.
[30] Там же.
[31] Там же. С. 26.
[32] Кралин М. Комментарии... С. 419.
[33] Королева Н.В. Комментарии // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 2 (2). С. 447.
[34] Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 3. С. 84.
[35] Куприн А.И. Повести и рассказы. М., 1987. С. 305.
[36] «В подлиннике: “Ты, которая меня утешала”» (Кралин М. Комментарии... С. 427).
[37] Там же.
[38] Чуковская Л. Указ. работа. С. 103.
[39] Королева Н.В. Комментарии... С. 452.
[40] Чуковская Л. Указ. работа. С. 84.
[41] Там же.

А.Н.Безруков

АВТОР В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

Образ автора — это центр художественно-речевого мира, выражающий эстетическое отношение к содержанию собственного текста. Образ автора понимался, например В.В.Виноградовым*, как главная и многозначная стилевая характеристика отдельно взятого произведения и всей художественной литературы как отличительного целого. Принципиально другой концепции образа автора придерживался М.М.Бахтин, который полагал, что автор в тексте «должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость»**. По Бахтину, автор пользуется языком как материей и преодолевает его как материал, выражая новое содержание.

Во второй половине XX века в отечественном и зарубежном литературоведении сформировалась кардинально иная позиция относительно образа автора. Чрезвычайно перспективной для научного изучения считал проблему автора Б.О.Корман. Он указывал на недостаточную изученность вопроса, намечал программу возможных исследований, говорил о совершенствовании теоретического аппарата. Особенно интересным представляется, что Корман определение автора связывал с «носителем концепции выражением которой является все произведение», вследствие чего, «автор непосредственно не входит в текст: он всегда опосредован субъектными или внесубъектными формами»***.

Французский семиолог Р.Барт, опираясь на положения постструктурализма, объявляет текст территорией только языковых интересов. В словесно-художественном творчестве, по Барту, теряются всякие следы авторской субъективности, «исчезает... телесная тождественность

---

* См.: Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

** Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 166.

*** Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и сост. В.И.Чулкова. Ижевск, 1992. С. 60—61.

пишущего», «голос отрывается от своего источника», «для автора наступает смерть»*.

Традиционно автор присутствует внутри текста и выступает как повествователь, ведущий рассказчик или персонаж; автор во внутритекстовом воплощении есть художественный образ пишущего. Внутритекстовые проявления дают основания литературоведам обнаруживать различные формы присутствия автора в художественном тексте. Эти формы зависят от родовой и жанровой принадлежности произведения. Более четко авторское присутствие проявляется в сильных (рамочных компонентах) позициях текста: названии, посвящении, эпиграфе, начале и финале произведения. На основании анализа данных компонентов текста можно характеризовать образ автора, размышлять об авторском замысле, авторской концепции, авторской субъективности.

Есть и другая форма присутствия автора — внетекстовая, где автор биографический, личность существующая, находящаяся в реальности, имеющая собственную биографию. Тогда автор выступает как устроитель, воплотитель и выразитель эмоционально-смысловой целостности, единства художественного текста, как автор-творец. Здесь он некий создатель другой, художественной реальности, которой сам не принадлежит. Но художественный текст, скомпонованный, созданный, организованный автором, все-таки хранит его индивидуальные черты, и можно говорить о живом присутствии в нем автора.

Рассмотрим, как проявляется автор в конкретной художественной структуре. В поэме Вен. Ерофеева «Москва—Петушки»** автор выполняет двойную функцию: рассказчика и действующего лица, участника событий. Можно говорить о форме аукториальной повествовательной ситуации и аукториального повествователя, близкой по своей функции к абстрактному автору. Ерофеев организует художественный мир произведения и ориентирует читателя на свою точку зрения, свою интерпретацию описываемых событий. Он, скорее всего, является не столько автором в традиционном понимании, сколько исполнителем текста и главным рассказчиком.

Для своего повествования Ерофеев выбрал соответствующий жанр, он назвал «Москву—Петушки» поэмой. «Москва—Петушки» — лирико-эпический травелог, в котором автор воссоздает самого себя, Веничка жизни и Веничка поэмы становятся одним лицом. В жанровой органи-

---

* См.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

** Ерофеев В. Собр. соч.: В 2 т. М., 2001. Т. 1. Далее ссылки на это издание.

зации это двуединое лицо структурно необходимо. Личностным опытом Ерофеева мотивируется выбор материала, сосредоточенность на предмете разговора, объясняется внутренний мир героя, который уже сам формирует ситуацию общения со слушателями. Текст данной поэмы воспринимается как травестийный, игровой, — в ходе повествования постоянно меняются ритм и стиль в зависимости от того, какой жанр травестируется автором: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... От самой Москвы все были философские мемуары и эссе, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается детективная повесть...» (82). Кроме того, анализ поэмы позволяет увидеть в ней черты сходства с народным эпосом. Одной из важных характеристик поэмы является отраженная в тексте космология того народа, к которому принадлежит автор.

На внутритекстовом уровне в «Москве—Петушках» наблюдается процесс структурного склеивания, который происходит благодаря объединяющей функции образа автора. Произведение делится на три основные категории: аутотекст (собственно авторское слово), интертекст (различные включения чужого слова), претекст (аллюзии, реминисценции, сюжетные заимствования). Доминантной единицей построения авторского текста является интертекст. Повествование Ерофеева носит цитатный характер, который не позволяет забывать, что пространство текста безбрежно, открыто в бесконечность. Всё в «Москве—Петушках» к чему-то обязательно отсылает, дается намек на тот или иной исторический факт, на тот или иной художественный текст, культурный код, и все это не позволяет утвердиться в однозначности. Вторгающиеся в текст имена писателей, всякого рода цитации, ссылки создают диалог (полилог) по принципу постмодернистской игры. Ерофеев сознательно моделирует собственный текст под стилистику чужой фразы, совмещая возвышенное и нелепое, наделяет текст сложным ассоциативным смыслом: «...читал стихи, а раз как-то ухватил меня за икры и спрашивает: “Мой чудный взгляд тебя томил?” Я говорю: “Ну, допустим, томил...” А он опять за икры: “В душе мой голос раздавался?” А я визжу и говорю: “Ну, конечно, раздавался”...» (104). Цитаты и другие варианты «чужой» речи вводятся в текст с помощью кавычек, тире, курсива, скобок.

В тексте поэмы «Москва—Петушки» преобладают библейские, ветхо- и новозаветные цитаты. Вен. Ерофеев из Библии «вытянул все, что мог вытянуть». Например: в тексте поэмы встречаем: «Один мой знакомый говорил, что кориандровая действует на человека антигуманно, то есть, укрепляя все члены, ослабляет душу. Со мной почему-то случи-

лось наоборот, то есть душа в высшей степени окрепла, а члены ослабели, но я согласен, что и это антигуманно» (23). Здесь видна явная отсылка к Новому Завету. В Гефсиманском саду Иисус Христос произносит широко известное: «Дух бодр, плоть же немощна» [Мф. 26:41; Мк. 14:38]. Далее читаем слова апостола Павла: «Я говорю: поступайте по духу... плоть желает противного духу, а дух — противного плоти: они друг другу противятся», — именно в контексте этой сентенции Павла следует рассматривать Веничкино согласие с тем, «что и это антигуманно».

Автор диктует читателю и тип прочтения художественного произведения: травестийный, игровой, зависящий от его воли. Палимпсестной структурой повествования автор выбрал своего читателя, с которым и ведет интерактивный культурный диалог, ибо состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. В данном случае автор вступает в отношения с читателем и как биографическое лицо, и как литературный герой, но, прежде всего, «автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенности бытия, а как к принципу, которому нужно следовать»*. В созданной Вен. Ерофеевым концепции действительности наблюдается не только соотношение автора биографического и автора как субъекта сознания, но и формирование авторского художественного феномена.

* Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.С. 179.

Я.И.Корман

ОБРАЗЫ ВСЕМОГУЩЕСТВА ВЛАСТИ В ПОЭЗИИ В.ВЫСОЦКОГО И А.ГАЛИЧА*

Поскольку образов всемогущества власти достаточно много, мы остановимся лишь на наиболее важных из них. В первую очередь, это образы бога и дьявола. Начнем с песни Галича **«Размышления о бегунах на длинные дистанции»**, имеющей подзаголовок «Поэма о Сталине». Мотивы, имеющие отношение к теме «власть-бог» и «власть-дьявол», наиболее подробно представлены в 3-й главе поэмы, которая называется «Клятва вождя». Здесь Сталин напрямую называет себя богом и поэтому объявляет настоящего Бога и его священную книгу ложью: «Всякие йоанны и матфеи / Наплетут с три короба вранья». И далее: «В мире не найдется святотатца, / Чтобы поднял на меня копье! / Если ж я умру (что может статься), / Вечным будет царствие мое!».

Строка: «Вечным будет царствие мое» — является пародией на слова Иисуса Христа: «Царствие Мое не от мира сего». Таким образом, происходит саркастическое наделение советской власти божественными атрибутами. Этот прием встречается и в ряде других произведений Галича: «В ДК идет *заутреня* / В защиту мира!» (201)**, «Навсегда *крестом* над Млечным путем / Протянется Вшивый Путь!» (125), «По улице черной за вороном черным, / За этой каретой, где окна *крестом...*» (161). А в «Письме в XVII век» сближаются советские реалии с христианскими: «Направо — Лыковская Троица, / Налево — дача «номер пять». / На этой даче государственной / Живет светило из светил, / Кому молебен государственный / Я б так охотно посвятил». То же — в «Побеге на рывок» Высоцкого, где совмещаются лагерные и церковные реалии: «И **осенили знаменьем** свинцовым / С очухавшихся вышек **три**

---

* Данная статья легла в основу доклада, прочитанного на Воронежской конференции, посвященной Владимиру Высоцкому (10—12 сент. 2007 г.). Анализ темы всемогущества власти также подробно представлен в наших книгах: Владимир Высоцкий: ключ к подтексту. Ростов н/Д: Феникс, 2006; Высоцкий и Галич. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2007.

** Произведения А.Галича цитируются по изд.: Галич А.А. Соч.: В 2 т. / Сост. А.Петраков. М.: Локид, 1999. Т. 1. Стихотворения и поэмы — с указанием страниц в скобках.

ствола <...> Но поздно — зачеркнули его пули / **Крестом** — в затылок, пояс, в два плеча <...> Псы **покропили** землю языками...» и т. д.

Представители власти считают себя и свой режим «вечными». Вот как этот мотив реализован Высоцким в «Песне о несчастных сказочных персонажах», где происходит диалог между «добрым молодцем Иваном», в образе которого выступает лирический герой, и Кащеем Бессмертным, который является олицетворением власти: «И от этих-то неслыханных речей / **Умер** сам Кащей, без всякого вмешательства». Такая же ситуация — в «Вечерних прогулках» Галича: «Хмырь зажал рукою печень, / Хмырь смертельно побледнел. / Даже хмырь и тот **не вечен** — / Есть у каждого предел», где *хмырь* умирает, тоже услышав смелые обличительные речи: «А по шоссе на Калуги и Луги / В дачные царства, в казенный уют / Мчатся в машинах народные слуги, / Мчатся — и грязью народ обдают!..» — обличения, совершенно немыслимые для простого *работяги* и по стилю, и по содержанию. Потому и ясно, что этот *работяга* является лишь авторской маской. А х*мырь* в творчестве Галича — одно из олицетворений власти, которое встречается также, например, в «Королеве материка», написанной, кстати, в одно время с «Вечерними прогулками»: «А еще говорят, что какой-то хмырь, / Начальничек из Москвы, / Решил объявить Королеве войну — / Пошел, так сказать, “на вы”», — и в «Истории одной любви...»: «Приходили два хмыря из Минздрава, / До обеда проторчали у зава...».

Сарказм в словах «Даже хмырь *и тот не вечен*» напоминает «Поэму о Сталине», где Сталин говорит: «Если ж я умру (*что может статься*) — / Вечным будет царствие моё!». Власть не только сама считает себя вечной, «бессмертной» (хотя и не до конца уверена в этом), но и смогла убедить в этом многих людей, в том числе и Высоцкого. Эту мысль наглядно иллюстрирует фрагмент из воспоминаний Вадима Туманова: он с Высоцким и Аксеновым спорил, сколько продержится советский режим. Туманов: «Спорим на ящик коньяка — обязательно рухнет!». Высоцкий: «Да я тебе целую машину привезу... Только система устоит...».

Ощущение *вечности* Советского государства присутствует во многих произведениях Высоцкого и выражается, в частности, в двух таких важных мотивах, как мотив *безвременья* и мотив *замкнутого круга*. В этой связи можно вспомнить высказывание Высоцкого о Солженицыне, где имеется в виду его «Архипелаг ГУЛаг»: «Он один сотряс такую махину, которая казалась вечной». А в стихотворении «Снова печь барахлит...» власть представлена в образе всемогущего блондина, который не хочет чинить машину главного героя, несмотря на все его просьбы.

Говоря о сказочных образах власти, стоит заметить, что она часто бывает представлена в образе жестокого правителя, например, в сти-

хотворении Высоцкого «В царстве троллей — главный тролль...»: «Может, правду кто кому / Скажет тайком, / Но королю жестокому — / Нет дураков!», в «Странной сказке»: «Тишь да гладь да спокойствие там, / Хоть король был отъявленный хам», — или в посвященном музыкальной тематике стихотворении «Он вышел — зал взбесился»: «Злой композитор не спал», «Злой дирижер страной повелевал», что явно напоминает написанное в том же году стихотворение «Нить Ариадны»: «Злобный король в этой стране повелевал, / Бык-минотавр ждал в тишине / И убивал».

Сказочные образы власти в творчестве Галича практически не встречаются, разве что в следующем стихотворении: «Вот он скачет, витязь удалой, / С чудищем стоглавым силой меряясь». Такой же поединок с властью наблюдается в «Сказке о диком вепре», где опальный стрелок побеждает Чуду-Юду, и в «Сказке о несчастных лесных жителях» Высоцкого, где тоже есть *чудище*, но не стоглавое, а лишь семиглавое, и его также побеждает главный герой: «Тут Иван к нему сигает, / Рубит головы, спеша, / И к Кащею подступает, / Кладенцом своим маша».

Кстати, примерно такой же возраст, как и у **двухтыщелетнего** Кащея бессмертного, встречается применительно к образу власти и в «Песне про плотника Иосифа...», где про «святого духа» сказано, что «годов ему **тыщ шесть**». А в песне «Королевский крохей» есть такие строки: «Король, что **тыщу лет назад** над нами правил, / Привил стране лихой азарт игры без правил...». Также — в стихотворении 1978 года: «Наше племя ропщет, смея / Вслух ругать порядки. / В первобытном обществе я / Вижу недостатки. / Просто вопиющие! — / Довлеют и грозят, / Далеко идущие — / **На тыщу лет назад»**. И у Юлия Кима в сатирической песне «Счастливое детство»: «**Три тыщи лет тому** / У племени муму / Обычай был детей дарить языческому богу. / И гибли малыши, не зная почему» и т. д.

В образе черта или дьявола советская власть у обоих поэтов также предстает довольно часто. Причем у Высоцкого иногда встречается и «двуединый» образ власти. Например, в «Марше футбольной команды “Медведей”», в котором речь ведется от лица самой власти, есть слова: «Мы — ангелы азарта <...> Мы — дьяволы азарта». Если так, то власть распоряжается и адом, и раем. Об этом говорится в стихотворении «День без единой смерти»: «Вход в рай забили впопыхах, / Ворота ада — на засове. / И всё улажено в верхах / Без оговорок и условий».

О том, что советская власть связана с дьяволом, говорится во многих произведениях Высоцкого: в черновиках песни «Приговоренные к жизни»: «Мы в дьявольской игре — тупые пешки», в черновиках стихотворения «Пятна на Солнце»: «Всем нам известные уроды / (Уродам

имя — легион) / С доисторических племен / Уроки брали у природы. / Им власть и слава не претили, / Они и с дьяволом “на ты”, / Они искали на светиле / Себе подобные черты», в черновиках дилогии «Честь шахматной короны»: «Мой соперник с дьяволом “на ты”», в ранней редакции стихотворения «Вооружен и очень опасен»: «Он, видно, с дьяволом “на ты” <...> В аду с чертовкой обручась, / Он потешается сейчас», в черновиках «Разбойничьей»: «Знать, отборной голытьбой / Верховодят черти. / Вся губерния в разбой / Подалась от смерти». А в песне «Переворот в мозгах из края в край...», написанной в год столетия Ленина, воссоздается ситуация октябрьского переворота, и власть (Ленин) прямо представлена в образе дьявола: «Тем временем в аду сам Вельзевул / Потребовал военного парада, / *Влез на трибуну*, **плакал и загнул**: / *“Рай, только рай спасение для ада!”*». Сравним это с песней Галича «Размышления о бегунах на длинные дистанции»: «Не бойтесь золы, не бойтесь хулы, / Не бойтесь пекла и ада, / А бойтесь единственно только того, / Кто скажет: “Я знаю, как надо!” / Кто скажет: “Всем, кто пойдет за мной, / *Рай на земле — награда*”». Совпадает даже рифма в обоих текстах. Кроме того, песня Галича написана в 1969 году, а песня Высоцкого — в 1970.

Отождествление власти с нечистью присутствует и в песне Галича **«Еще раз о черте»,** где лирического героя во время бессонницы посещает *черт* и уговаривает его «продать душу». В песне Высоцкого **«Про черта»** действие тоже происходит ночью: «У меня запой от одиночества, / По ночам я слышу голоса. / Слышу вдруг: зовут меня по отчеству. / Глянул — черт. Вот это чудеса!». Сравним с другими произведениями Высоцкого: «Ночью снятся черти мне, / Убежав из ада», «Мне снятся крысы, хоботы и черти...», «Сон мне снится <...> На мои похорона / Съехались вампиры». Все эти переклички говорят о том, что данные произведения объединены сознанием лирического героя, а в свете рассматриваемого приема отождествления власти с дьяволом логично предположить, что и здесь *нечисть* является олицетворением власти. Вспомним также, что ночью появляются *мародеры* в «Марше мародеров» Галича, памятники Сталину (*парад уродов*) в его же «Ночном дозоре», *уроды* в стихотворении Высоцкого «Схлынули вешние воды...», *манекены* в «Балладе о манекенах»; ночью является и *палач* в одноименном стихотворении Высоцкого.

В продолжение темы всемогущества власти обратимся к песне Галича **«Колыбельная»**. Сразу же бросается в глаза саркастичность названия песни — оно резко диссонирует с содержанием. Здесь разрабатывается тема *рая*, которым так же, как и земной жизнью, распоряжается власть: «Но в рай мы не верим, нехристи, — / Незрячим к чему

приметы! / А утром пропавших без вести / Выводят на берег Леты». *Пропадание без вести* — характерная примета советской эпохи, которая встречается и в других произведениях Галича, например в «Чехарде» с буквами», где «явились трое в штатском / На машине КГБ», и в результате: «*А* пропало навсегда, / *Б* пропало навсегда, / *И* пропало навсегда, / **Навсегда и без следа!**», и в «Легенде о табаке»: «А в дверь стучат! В двадцатый век! / Стучат! Как в темный лес, / Ушел однажды человек / И **навсегда исчез**!..». Этот мотив можно найти и в ряде произведений Высоцкого, например, в «Песне-сказке про нечисть», написанной, кстати, примерно в одно время с «Колыбельной» Галича: «А мужик, купец и воин / Попадал в дремучий лес. / Кто зачем: кто с перепою, / А кто сдуру в чащу лез. / По причине попадали, / Без причины ли. / Только всех их и видали — / *Словно сгинули*», или в песне «Лежит камень в степи»: «А кто прямо пойдет — ничего не найдет / И *ни за грош пропадет*» и др. Образ темного леса как олицетворение советской власти встречается также в песне Галича «Вечерние прогулки»: «Уносите, дети, ноги! / Не ходите, дети, в лес! / В том лесу живет в берлоге / Лютый зверь — ОБХС!..», и в песне Высоцкого «Погоня»: «Лес стеной впереди — / Не пускает стена. / Кони прядут ушами, / Назад подают. / Где просвет, где прогал? / Не видать ни рожна. / Колют иглы меня, / До костей достают». Дальше из этого леса выбегают волки и набрасываются на лирического героя.

Сюда примыкают мотивы *жертвоприношений* и *людоедства* власти. У Галича: «Им бы, гипсовым, человечины — / Они вновь обретут величие» (90), «Мой бог, сотворенный из глины, / Сказал мне: «Иди и убей!» (168). У Высоцкого: «И обязательное жертвоприношенье, / Отцами нашими воспетое не раз, / Поставило печать на наше поколенье, / Лишило разума, и памяти, и глаз» (5; 230)*, «Между поколеньями / Ссоры возникают, / Жертвоприношеньями / Злоупотребляют. / Ходишь — озираешься и ловишь каждый взгляд. / Малость зазеваещься — / Уже тебя едят» (5; 198), «Хитрые жрецы свои преследовали цели — / В жертву принести они трех воинов велели. / Принесли, конечно, принесли — и съели» (2; 362), «Переживают, что съели Кука» (5; 110), «Я — Баба Яга, / Вот и вся недолга, / Я езжу в немазаной ступе. / Я к русскому духу не очень строга: / Люблю его... сваренным в супе» (4; 192), «Как прохожих варит в супе, / Большей частью молодых, / Как секретно ездит в ступе, / Ловко путая следы» (2; 594).

---

* Произведения В.Высоцкого цитируются по изд.: Высоцкий В.С. Собр. соч.: В 7 т. (плюс Справочный том) / Сост. С.В.Жильцов. Германия: Вельтон, 1994 — с указанием номера тома и страницы в скобках.

Кстати, *берег Леты* из «Колыбельной», который контролируется властью, упомянут в сходном контексте и в «Кумачовом вальсе» Галича, целиком посвященном образу *кумача*, то есть красного знамени: «Так неужто и с берега Леты / Мы увидим, как в звездный простор, / Будут плыть кумачовые буквы...». Таким образом, всемогущество власти состоит еще и в том, что она способна контролировать потустороннюю жизнь.

Теперь сопоставим «Колыбельную» Галича со стихотворением Высоцкого **«Я прожил целый день в миру / Потустороннем»**. В этом стихотворении лирический герой, вернувшийся «с того света» (возможно, переживший клиническую смерть, — тогда это еще и сугубо автобиографический момент), начинает расхваливать потусторонний мир и призывать людей «умереть». А поскольку *тот свет* в творчестве Высоцкого также контролируется властью, то лирический герой предстает в сатирических тонах — мотив авторского самобичевания.

Высоцкий: «Там, кстати, **выпить-закусить** — / Всего навалом».

Галич: «Идут им **харчи** казенные, / Завозят **вино** — погуливают». Наблюдаются и другие сходства.

Высоцкий: «Там встретились **кто и кого /** Тогда забрали».

Галич: «Сидят **палачи и казненные**, / Поплевывают, покуривают».

Причем в «Колыбельной» Галича власть распоряжается не только загробной жизнью, но и *прошлым* советской истории, которая полна преступлений: «Придавят бычок подошвою... / И **в лени** от ветра вольного / Пропавшее наше *прошлое* / *Спит* под присмотром конвойного». Сравним с песней Высоцкого «Зарыты в нашу память на века...»: «Одни его **лениво** ворошат, / Другие неохотно вспоминают, / А третьи даже помнить не хотят, / И *прошлое лежит*, как старый клад, / Который никогда не раскопают», — и со стихотворением 1979 года: «Мы бдительны — мы тайн не разболтаем, / Они в надежных, жилистых руках. / К тому же, этих тайн мы не знаем, / Мы умникам секреты доверяем, / А мы, даст бог, походим в дураках».

Можно в этой связи обратиться и к песне Высоцкого **«Сколько чудес за туманами кроется...»**, в которой власть представлена в образе тумана. Сначала говорится о том, что во времена древней Руси власть приносила пользу, но в советские времена превратилась в тоталитарный режим: «Был ведь когда-то туман — наша вотчина: / Многих из нас укрывал от врагов. / Нынче ж, туман, твоя миссия кончена — / Хватит тайгу запирать на засов». Рефреном в песне звучит призыв к людям не потерять веру в себя в смутной атмосфере советского государства: «Выучи намертво, не забывай / И повторяй, как заклинанье: /

Не потеряй веру в тумане, / Да и себя не потеряй». Возникает даже мотив бессилия человека перед тоталитарной системой, хотя и тут же нейтрализуется: «Что же выходит, и пробовать нечего? / Перед туманом ничто человек? / Но от тепла, от тепла человечьего / Даже туман поднимается вверх».

Завершая разговор о теме ада и рая, процитируем песню «Приговоренные к жизни» (1973): «Зачем стучимся в *райские* **ворота** / Костяшками по кованым скобам?», что можно сравнить еще с одним стихотворением 1973 года: «Эй! Кто стучит в дубовые **ворота** / Костяшками по кованым скобам?!» (4; 63), а в «Дне без единой смерти» (1974): «На *адских* кованых **вратах** / Замок висячий ***на запоре***». Налицо взаимозаменяемость ада и рая — *райские ворота* и *адские кованые врата* употребляются в одном и том же контексте, то же — в «Райских яблоках»: «И среди ничего возвышались литые **ворота**», и в черновике «Пожаров»: «Пока у райских **врат** мы сдуру мялись, / Набросили ***щеколду*** холуи». А в стихотворении «День без единой смерти»: «Икрою смерти взятку дали / И погрузили в забытье, / И напоили вдрызг ее, / И косу отобрали. / В уютном боксе, в тишине, / Лежит на хуторе Бутырском / И видит пакости во сне, / И стонет храпом богатырским». То есть власть своим указом на один день отменила смерть и с этой целью напоила ее. Отсюда следует, что советская власть распоряжается смертью, которая «живет» не где-нибудь, а в Бутырке, знаменитой тюрьме.

Еще одно произведение Галича, имеющее отношение к образу власти-дьявола, — **«Песенка про Красного петуха»**, где в зашифрованной форме представлена оппозиция *мы — власть*. Лирическое *мы* выступает здесь в образе Красного петуха, а власть — в образе черного. И об их противоборстве говорится, как о петушиных боях: «У Черного, дьявола, стать неплоха, / И в бою он будет хорош, / Но я на Красного петуха / Истратил последний грош!». Можно процитировать и «Олимпийскую сказку»: «Какая дьявольская власть / Нашла забаву — / При всем честном народе красть / Чужую славу?!».

В песне Галича «Снова август» встречается образ лжемессии: «И август. И как будто / Все то же, как тогда, / И врет *мордастый* Будда, / Что горе — не беда!». Про «Будду» сказано, что он *врет*, а про «толстомордого подонка» из стихотворения «На сопках Маньчжурии» — что он «с глазами *обманщика*». В стихотворении «Русские плачи» встретится также: «Что ни год — лихолетье, / Что ни *враль*, то Мессия», а в песне «Снова август» как раз и говорится про «Мессию» — *Будду,* так же, как и в «Командировочной пасторали»: «Все, что думалось, стало бреднями: / *Обманул* Христос новоявленный!». Нетрудно догадаться, что под «но-

воявленным Христом» подразумевается Ленин, которого многие считали спасителем отечества, то есть «мессией», так как он обещал построить «рай на земле» — коммунизм.

В **«Заклинании Добра и Зла»** Галича Советский Союз назван *миражом*: «Это дом и не дом, это дым без огня, / Это пыльный мираж или фата-моргана». Поэтому и говорится: «Уезжаю из дома, которого нет». Этим *миражом* управляет такая же призрачная власть. В «Песне об Отчем Доме» есть строки: «Так сказал мне некто с пустым лицом / И прищурил свинцовый глаз», в «Опыте ностальгии»: «Безликие лики вождей», и в «Возвращении на Итаку»: «Чтоб рядом не видеть безглазые лица».

Мотив *миражности* советской власти представлен и у Высоцкого: «Мне не служить рабом у **призрачных надежд**, / Не поклоняться больше идолам обмана» (2; 128), «Не думай, что поэт — герой **утопий**...» (3; 291), «Мы — манекены, мы — жители **утопии...**» (3; 467) (это говорится уже от лица самой власти — *манекенов*), «Я никогда не верил в **миражи**, / В грядущий рай не ладил чемодана...» (5; 229). С мотивом миражности связан мотив невидимости власти и ее вездесущности. Например, в песне «**Невидимка**» присутствие этого невидимки постоянно ощущает герой, но не может избавиться от него, поскольку тот неуловим: «Я чувствую: сидит, подлец, и выпитому счет / Ведет в свою невидимую книжку». Эта *невидимая книжка* в различных вариациях упоминается во многих произведениях Высоцкого: «Я однажды для порядка / Заглянул в его *тетрадку* — / Обалдел!», «Он выволок на свет и приволок / *Подколотый, подшитый матерьял*», «А самый главный сел за стол, / Вздохнул осатанело / И что-то на меня завел, / Похожее на *дело*», «Халат закончил *опись* / И взвился, бел, крылат: / «Да что же вы смеетесь?» — / Спросил меня халат».

Для сравнения — в «Песне про майора Чистова» Галича упоминается *досье*, которое майор завел на главного героя: «И открыл он мое досье, / И на чистом листе — педант! — / Написал он, что мне во сне / Нынче снилось, что я — Атлант!», то есть власть может проникать даже в мысли людей. Похожая ситуация описана Высоцким в песне «Таможенный досмотр», где олицетворением всемогущества власти становится таможня: «Вытряхнул из чубчика / Двадцать два рубчика, / Но они и это усекли! / До чего ж проворные — / Мысли мои вздорные / И под черепушкою прочли!».

Итак, можно сделать вывод, что образы всемогущества власти в произведениях Высоцкого и Галича в большинстве случаев совпадают. Различия же в них носят главным образом стилистический характер.

В.Л.Галацкая

ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В КИНОДРАМАТУРГИИ ИВАНА ДРАЧА

Такая жанровая модификация драматического рода литературы, как кинодраматургия, наиболее емко соединяет в себе признаки двух видов искусства: драмы и кино. Здесь наблюдается сложное взаимопроникновение нескольких родовых признаков кино, драматургии, эпоса, лирики, музыки, изобразительного искусства. В результате их взаимодействия создается межродовая диффузность. Именно этот стилевой признак присущ не только лирическому, но и кинодраматургическому творчеству известного украинского поэта, автора десяти киноповестей, профессионального киносценариста Ивана Драча.

Научная проблема автора и форм выражения авторского сознания в разных родах литературы является актуальной и для современного литературоведения. Впервые разработанная в трудах М.Бахтина, В.Виноградова, Б.Кормана, эта проблема рассматривается как выражение авторской индивидуальности художника, его стилевого своеобразия. Так определяет природу исследования данной проблемы профессор Б.Корман: «Изучение литературного произведения на уровне форм выражения авторского сознания имеет в своей основе... продолжение изучения на уровне стилистических средств — лексических и синтаксических» [1, 62].

Исследование форм выражения авторского сознания в драматургии осложняется, бесспорно, родовой диффузией, олицетворенной в художественном произведении. У Ивана Драча в жанре кинодраматургии она достаточно сложна. Показательной с этой точки зрения выступает одна из малоизвестных, не экранизированная до сих пор киноповесть «Киевский оберег». Она имеет жанровый подвид «поэма для кино». Вместе с тем — это развернутое, написанное прозаическим языком кинематографическое эпическое полотно. Но природа киноповести, кинопоэмы, как и критерии авторского образного мышления И.Драча, — сугубо поэтические. Предисловием к кинопроизведению выступает поэзия «Как машина с машиной», написанная по мотивам произведения Лью-

иса Б. Соломона, в которой художник подает авторскую притчу о «жизни» электронно-вычислительной машины и восприятии ею человека. В поэтическом начале происходит «подключение» такой формы выражения авторского сознания, как ролевая лирика. В данном случае автор выступает в роли ЭВМ:

С печалью и страхом размышляю: мы можем
проснуться слишком поздно,
Чтобы увидеть наш мир, такой однородный...
Но я же это все проанализировала, проинтегрировала,
не раз, и каждый раз выходит один и тот же ответ:
В ОДИН ПРЕКРАСНЫЙ ДЕНЬ
ЛЮДИ МОГУТ ОВЛАДЕТЬ МИРОМ! [2, 13]

Дальше в художественную канву киноповести вплетается автор-рассказчик в прозе, который трансформировался в другого субъекта сознания — главного героя, ученого-кибернетика Юрия Сушко, причем это происходит достаточно незаметно, поскольку субъект сознания становится удаленным от собственно автора: «Иду полем. Босой иду. На мне белая рубашка из льна, белые брюки, белый я весь, а поле черно. Передо мной черная пашня тяжелыми волнами застигла от края к краю неба. А я бреду пашней» [2, 58]. Даже графическое оформление «киноэпиграфа» — чередованием написанных лишь большими буквами абзацев с вкраплением поэтических верлибровых вставок — свидетельствует о сложной природе авторского сознания И.Драча в данной киноповести. То есть в киноэпиграфе мы можем зафиксировать три родовых взаимопереплетения: эпос и его форму выражения авторского сознания (автора-рассказчика), ролевую лирику и внесубъектные формы выражения: эпиграф и заголовок.

Следующие разделы киноповести открывают более постоянную и единственную форму выражения авторского сознания в эпосе (назовем его драматическим, наследуя классификацию Б.Кормана). К внесубъектной форме здесь относится лишь заголовок, а субъектная форма — герой-рассказчик. А поскольку природа эпического повествования у Драча насквозь поэтическая, что подтверждает использование образной символики, чрезвычайной метафоризации художественного текста, то есть основание говорить о двуродовом литературном образовании, что определяет жанр кинопоэмы «Киевский оберег» как драматический эпос. Этот жанр характеризуется усилением формально-субъектной организации художественного текста, соотнесенностью всех отрывков текста с соответствующими им субъектами речи, ярким выражением прямооценочной точки зрения, лирическим эмоциональным тоном с соответ-

ствующими драматическими обертонами: «Это самое то проклятое воскресенье, это самое то сентябрьское сладкое воскресенье, когда разнобегущие струи моей жестокой жизни завязались мертвым морским узлом... Это было то воскресенье, которое когда-то можно было назвать роковым. Огнем его живу до сих пор. Дым его откашливаю до сих пор. Пепел его до сих пор с черствым хлебом потребляю» [2, 60].

Именно этим началом автор-рассказчик перестраивает экспозицию будущей киноповести, учитывая возможности литературного и кинематографического родов искусства. В дальнейшем главную действенную линию проводит субъект сознания Юрий Сушко, который выступает объектом обобщенного авторского сознания, своеобразным «рупором идей» автора. Это является родовым признаком романтической драмы и романтизации как стилевого признака И.Драча.

Сюжет развивается в произведении так, что каждый новый персонаж: Вероника, баба Мартоха, Сыроежка — привносят в образно-кинематографическую канву повести свою пространственно-временную и формально-субъектную точки зрения, расширяя подобным образом горизонты сугубо драматической интерпретации событий. Еще одна идея — персонификация образа машинной музыки, порожденной талантливым изобретением ученого-кибернетика и музыканта Юрия Сушко, — делает более действенным словесный ряд кинопроизведения, что превращает художественный образ в видеоряд с помощью персонификации, например: «Машина должна фантазировать. Числа должны родить музыку. Какую музыку?» [2, 48].

Общий драматический эмоциональный тон повествования «подтверждается» драматическим эмоциональным темпоритмом. Каждая поэтическая деталь в произведении «овеществлена»: это выпуклое, зримое, будто умышленно остановленное мгновение, чтобы остаться в кинокадре. В самом отборе подобных кадров-метафор Драч-драматург выступает как режиссер, моделируя авторское образное сознание в героя-рассказчика, заглавия, эпиграфы, диалоги, активно фиксируя субъектные и внесубъектные формы.

Иван Драч вошел в историю украинской литературы, европейский и мировой ее контекст как поэт диалектичности мысли, метафорического новаторства, предельного духовного максимализма, творческой эпатации. Многогранность Драча-художника, его опоэтизированное эпическое начало проявились уже в первой киноповести — «Родник для жаждущих» (1964 г.), по мотивам которой известный кинорежиссер Юрий Ильенко поставил в 1966 году одноименный фильм, ставший шедевром украинского поэтического кино.

Главная идейно-тематическая линия произведения — история бессмертия народного духа, национальной памяти и чести — прослеживается в описании жизни украинской крестьянской семьи Левка Сердюка. В киноповести присутствует сравнительно небольшой (несколько месяцев) хронотоп, на протяжении которого и разворачиваются трагико-драматические события жизни Левковой семьи. Это происходит со смещением пространственно-временной точки зрения автора в воспоминания многолетней давности, в «монтажное» построение художественной ткани произведения. Драч отрывисто «кинематографически» прослеживает отрезок жизни 70-летнего крестьянина, режиссерски выхватывая из него самые существенные в моральном плане моменты. Ведя рассказ от третьего лица, писатель, кажется, смотрит на мир глазами Левка, переносит на героя личностную и пространственно-временную точки зрения: «Левку сегодня исполнилось ровно семьдесят лет, а никто об этом не знал».

Именно такой характеристикой, данной в начале произведения, автор задает тон всему повествованию; именно с нее «начинает отсчет» драматический темпоритм, который создает драматический пафос произведения. Уже в этой языковой авторской конструкции ярко «выражается» структура драматического пафоса, которая основывается на своеобразной уступчивости — «хотя — но» [3, 69]. Построим вышеупомянутую цитату по этой схеме: «Хотя Левку исполнилось ровно семьдесят лет, а [в значении но] никто об этом не знал».

Подобная диалектичность повествования прослеживается, вплетаясь в монологи и диалоги персонажей, в лирические отступления. Диалектичность как определяющая черта драматического сосредотачивается в эпицентре — образе Левка Сердюка. Ведь все события, сюжетные линии киноповести художник будто сверяет с моральным кредо сельского патриарха. Мнением автора будто двигает мировосприятие деда. Подтверждением этого является композиционная «разбивка» кинопроизведения на пять частей. Их названия существеннее всего передают драматическое чувство героя.

Первая часть — юбилей в одиночестве (хоть у Левка немаленькая семья, но свой день рождения он должен праздновать один). Общая структура «хотя — но», которая возникает в контексте произведения, подтверждает драматизм ситуации, избранной автором. Предметно это находит проявление в монологе Сердюка, в его обращении к единственному другу — собаке Кудлой: «Семьдесят годочков стукнуло сегодня, целых семьдесят, а хотя бы одна сволочь вспомнила. Теперь нам, Кудло, только на тот свет…» [2; 17].

Поток сознания Левка двигается к логическому завершению: герой решает умереть: «Возьму и умру всем назло» [2, 18]. Развитие драматических перипетий продолжается во второй части «Нужен гроб». В этом разделе к драматизму тональности добавляется еще юмор как одно из проявлений эстетической категории комического. Возникает комическая ситуация в разговоре с председателем колхоза: «Дайте досок на гроб! А где же мне их взять?.. Уже в который раз берешь ты колхозные доски, а затем разбиваешь гроб то на ворота, то на корыто...» [2, 21]. «Вкрапления» юмористического, а также эпизод пребывания живого Левка в гробу не являются сугубо комичными. Они усиливают драматический пафос, именно драматическое противоречие между ценностью человеческой жизни и облегченностью ее восприятия.

В третьем композиционном отрезке «Длинные летние ночи» драматическая пружина остается статичной, конфликт не разворачивается, бездеятелен двигатель действия. Дед никак не может умереть, но хочет этого, спит в гробу, зазывает к себе смерть. Это демонстрирует новый драматический обертон, который «закрепляется» сюжетным ходом, — приездом сыновей на ненастоящие похороны отца.

«И пришел судный день» — так называется четвертая часть киноповести, которая вмещает в себя эпицентр драматического конфликта между моралью деда Левка и деформированным нигилизмом его сыновей Сидора, Петра, Артема и невесток Марии, Насти, Наталии. Дети воспринимают смерть деда цинично, корыстно: «Вон, видишь, умер уже. А ты же твердил: "Черт его не защекочет". А теперь что? С кем детей на лето оставим?» [2, 56]. И это приносит душевную боль старому отцу: опоэтизированные в морали Левка чувства патриотизма, доброты, благородства, душевной чистоты сталкиваются с кощунством, цинизмом, откровенным нигилизмом среднего и молодого поколений. Драматический конфликт произведения предметно раскрывается именно в этом разделе. В его основе, на первый взгляд, — сугубо бытовые недоразумения Сердюка с семьей, близкими, односельчанами; столкновение патриархальных взглядов на жизнь с современными.

Дед Левко — персонаж не только драматический, но и трагический, с точки зрения обстоятельств, которые раскрываются в следующем разделе «Сын». Жизненные события разворачиваются так, что во время полета погибает самый молодой сын Левка Сердюка — летчик Ивась: «...это уже третий сын его так разбился. Два летчика на фронте, да... Только успокоился старик, вошел в форму — и вдруг такая смерть» [2, 75]. Опять автор находит (уже трагический) диалектический переход от одного душевного состояния героя к другому: «только успокоился — и

вдруг... смерть...». К этим трагическим обстоятельствам добавляется и другое — жена Ивася Саломея ожидает ребенка, который станет теперь сиротой. Интересно, что писатель не показывает непосредственной трагической реакции на смерть сына Левка, а подает факт смерти опосредствованно: через военных, почтальона, пейзажную зарисовку с помощью замедленного эмоционального темпоритма: «Возвращаются сыновья от колодца — кто-то нашел старый потертый бубен и мелко выстукивает в прозрачно-матовое дно, кто-то пробует наигрывать на карманной гармонии». Таким образом, трагическое как составляющая драматического усиливает в данном случае противоположные эмоциональные реакции.

Особенностью трагико-драматического пафоса в произведении является прямое отсутствие протагониста. Одноименная концепция действительности киноповести «строится» на образе деда Левка. В основе конфликта произведения отсутствующий носитель идеала, протагонист, который опережает время, исторически изменяет ход жизни общества. Духовный максималист Левко Сердюк не утверждает жизненный идеал ценой собственной жизни. Скорее, конфликт произведения имеет локальный характер, передается как борьба в душе героя с человеческими изъянами.

Точка отсчета духовных ценностей у Сердюка глубоко национальна. Начинается она персонифицированным образом колодца. Вынесенный в заглавие сквозной образный элемент «Колодец для жаждущих» драматизирует, делает диалектичным содержание кинопроизведения. Особенно вторая его часть: «...для жаждущих». В этой метафоре заложены и противоречивость судьбы, и обычная человеческая жизнь, и целенаправленность, и ощущение счастья... Сквозной эпиграф создает кольцевое композиционное обрамление. Образ народного колодца имеет фольклорную песенную природу, выступает символом человеческой мудрости, чистоты, самобытности.

Драматизм образа сельского патриарха видится в каждом жесте, движении, мимическом напряжении. Особенно часто повторяется одна деталь портрета — руки: «У него были тяжелые узловатые пальцы на руках...». Именно подобный портретный штрих — зеркало души героя. И этот «крупный» план, как своеобразную метафору души, удачно использовал режиссер Юрий Ильенко в фильме. Эти пальцы будто покручены тяжелыми перипетиями судьбы, человеческими испытаниями.

Драматизированный портрет деда объективированно, от третьего лица, подает только автор. Он не прибегает к самохарактеристике персонажа или характеристике его другими героями киноповести. Драч ре-

жиссерски разрабатывает драматическую концепцию художественного образа, его мировосприятие.

Ой, стоял там колодец — бездна.
Текла вода изо дна холодная [2, 7].

Введение в художественную канву киноповести микрообраза *колодца* позволяет говорить об использовании писателем национальных элементов образности [4, 69]. Структура национальных образных элементов базируется на сопоставлении двух ассоциативных полей по принципу подобия. Эти элементы создают соответствующий колорит, в то же время переходя в межнациональные. Они имеют общечеловеческое значение, художественно подтверждают общечеловеческий гуманистический пафос произведения.

В киноповести «Колодец для жаждущих» национальные образные элементы можно разделить на несколько групп: пейзажные картины (летний рассвет), символы общечеловеческих ценностей (колодец, сруб, узвар, гроб, коромысло). Они «обобщают» сознание Драча на образно-эмоциональном уровне, возносят к общечеловеческим масштабам фольклорные образы; отрывки из народных дум, песен органически вплетаются в художественный текст, выступая своеобразным аккомпанементом душевного настроения героев, усиливающим трагико-драматический пафос. Например, этот авторский текст — комментарий смерти Ивася — логически усиливает сквозной драматический темпоритм произведения: «В сухом журчании сверчков и теплых волнах степного ветра плыла старинная украинская реквиемная мелодия»:

Казака несут
И коня ведут —
Слеза слезу пробивает... [2, 81].

Авторское отступление перерастает во внутренний монолог Левка Сердюка, срастается с ним как элемент народного мировосприятия, взгляда на мир через образы *казака*, *коня*, *слезы*. Драч-автор в это время будто снимает рентгенограмму души героя. И опять Сердюк «измеряет» свое горе воспоминанием-обращением к национальным святыням: *колодца*, народной песни: «Вот и колодец... Скрипит старый коловорот, и темная бездна — колодец глотает ведро» [2, 82].

Левко Сердюк, человек с первозданным национальным мировоззрением, вступает в конфликт с мещанской моралью детей, для которых жизнь — сплошной меркантильный интерес. В сознании деда рождаются ассоциации, которые писатель интерпретирует в поэтическом

параллелизме (как колодец «глотает ведро», так и судьба забирает жизнь сына). Это еще один обертон драматического конфликта.

Духовный гуманистический пафос насыщает трагико-драматическую концепцию действительности могучим национальным началом. Это ощущается в отборе кинематографически точных, лаконичных деталей быта, характера, в событиях, сюжетных ходах, демонстрирует своеобразие художественного стиля И.Драча в жанре киноповести. Вот как определял жанрово-стилевую природу этого произведения сам писатель: «В грешно-веселом, плотском, чадном, чувственном, можно сказать, колабрюньоновском стиле я пытался коснуться серьезных проблем — связей человека с родной землей, проблем, которые уже скоро заняли значительное место в творчестве многих писателей» [5, 150].

Относительно стиля И.Драча-кинодраматурга мы можем отметить его духовный максимализм, органическую национальную систему элементов образности, фольклоризм ассоциативного поля образов. Киноповесть Драча — это соединение развернутых и смонтированных по законам жанра кинометафор, являющихся важными формами выражения авторского сознания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Корман Б.О. Образцы изучения текста художественного произведения в трудах советских литературоведов. Ижевск, 1974. Вып. 1. Эпическое произведение.
2. Драч И.Ф. Киевский оберег: Триптих. Киев, 1983.
3. Драч И.Ф. Иду к тебе: Киноповести. Киев, 1970.
4. Фролова К.П. Чувство семьи единой. М., 1980.
5. Брюховецкая Л.И. Литература и кино: проблемы взаимодействия. Киев, 1992.

А.А.Чевтаев

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АКСИОЛОГИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ И.БРОДСКОГО «ПОХОРОНЫ БОБО»

Как утверждает В.И.Тюпа, творчество Иосифа Бродского представляет собой развитие акмеистической линии в русской поэзии XX века, для обозначения которой исследователь вводит понятие неотрадиционализма[1]. Сущностным признаком неотрадиционализма, по мысли ученого, является «реонтологизация искусства путем возлагания на себя ответственности перед онтологическим самодвижением жизни: в ипостаси языка, в ипостаси равнодостойного автору читателя и... в ипостаси культурной традиции»[2]. Признание указанной характеристики в качестве имманентно присущей поэзии И.Бродского делает очевидной необходимость детального описания ценностных параметров его поэтического универсума.

Амбивалентность констант художественного мира, часто наблюдаемая в произведениях поэта, требует поэтапного анализа системы ценностей, лежащих в основе его творчества. В данной статье мы рассмотрим аксиологические представления И.Бродского, реализуемые в его стихотворении «Похороны Бобо». Написанное в январе-марте 1972 года, то есть за несколько месяцев до отъезда поэта из СССР в эмиграцию, это произведение оказывается принципиально важным в аспекте ценностно-смыслового отношения лирического субъекта к категории небытия, являющейся онтологической доминантой в поэтической картине мира И.Бродского. Кроме того, обращение к структуре этого текста позволяет выявить формы субъектного поведения, способствующие концептуализации художественной аксиологии в творчестве поэта.

Итак, в стихотворении «Похороны Бобо» четко просматриваются устойчивые структурно-семантические элементы жанра In memoriam, к которому поэт обращался на протяжении всего творческого пути[3]. Как правило, произведения «на смерть» в поэтической системе И.Бродского становятся механизмом рефлексивного постижения общих законов мироздания в соотнесении их с частной судьбой духовно близкого поэту человека. Однако в этом стихотворении вызывает сложность идентификация объекта посвящения: кто скрывается под именем Бобо?

Е.П.Беренштейн указывает, что здесь «объектом посвящения является лицо частное и к тому же весьма абстрактное»[4]. Действительно, абстрактность адресата очевидна, что проявляется в иронической тональности текста и включении в текст семантического кода, отсылающего к отечественной культуре первой половины XIX века: имена Бобо, Кики, Заза, которыми в дворянской среде на французский манер называли девушек. Можно согласиться с интерпретацией О.И.Глазуновой, считающей, что абстрактность Бобо позволяет соотнести «этот образ... с Музой поэта, вдохновительницей его юношеских стихов»[5].

Характерной особенностью этого стихотворения является совмещение итеративных и нарративных элементов высказывания, образующих особую повествовательную модель, в которой изменения «точки зрения» лирического субъекта в плане идеологии получают событийный статус. Текст состоит из четырех частей, каждая их которых содержит три катрена и является своеобразным эпизодом лирического повествования. В первой части сообщается об уже совершившемся событии, инспирировавшем рефлексию лирического субъекта:

Бобо мертва, но шапки недолой.
Чем объяснить, что утешаться нечем.
Мы не проколем бабочку иглой
Адмиралтейства — только изувечим (III, 34)[6].

Эфемерность умершего объекта подчеркивается стоическим принятием ее смерти. Высказывание из трагического модуса художественности переходит в иронический. Невозможность утешения является означающим опустошенности, которую испытывает лирический субъект. Две последние строки этой строфы приобретают ряд периферийных значений за счет интертекстуальных связей. «Бабочка», являясь устойчивым знаком в художественном мире И.Бродского (ср.: стихотворение «Бабочка», также написанное в 1972 году), традиционно символизирует Психею. В греческой мифологии Психея-бабочка часто отождествляется с умершим[7]. Таким образом, здесь этот знак замещает собой Бобо, умершую Музу, являющуюся душой-Психеей.

Устойчивым символом русской культуры, включенным в это стихотворение, является Адмиралтейская игла. Ее функциональное значение амбивалентно: с одной стороны, она моделирует ленинградско-петербургский хронотоп, задавая пространственную локализацию повествования, с другой — выступает в качестве определенного культурного кода. Инвариантным контекстом здесь, естественно, оказывается «Медный всадник» А.С.Пушкина: «...И ясны спящие громады / Пустынных улиц,

и светла / Адмиралтейская игла...»[8]. Этот художественный знак в плане онтологической референции означает упорядоченность мироздания, преодоление хаоса. Следует отметить, что «Адмиралтейская игла» из петербургской повести А.С.Пушкина, ставшая одним из доминантных аксиологических ориентиров русской поэзии[9], в художественной системе И.Бродского часто утрачивает прямую референцию с петербургской моделью универсума. Семантика этого знака расширяется до универсальных значений посредством его переноса в иные пространственные координаты[10].

У И.Бродского «острие», «игла», «шпиль», как правило, служат вскрытию концептуальных представлений о времени и пространстве. Укажем, что подобную функциональную нагрузку Адмиралтейский шпиль носит в ранней поэзии О.Э.Мандельштама. Так, в его стихотворении «Адмиралтейство» (1913) «игла» («мачта-недотрога») символизирует соперничество человека с тотальностью трехмерного пространства[11]:

Ладья воздушная и мачта-недотрога,
Служа линейкою преемникам Петра,
Он учит: красота — не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра[12].

В поэтике И.Бродского данный знак чаще всего сопрягается с утверждением отказа от пространственных отношений в пользу «чистой», всепоглощающей темпоральности, результатом которого является выход за пределы человеческого бытия[13] (ср.: в «Колыбельной Трескового мыса», 1975: «Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. Дальше — воздух, Хронос. / Сохрани эту речь; ибо рай — тупик / ...И глаз / тонет беззвучно в лице тарелки, / ибо часы, чтоб в раю уют / не нарушать, не бьют» [III, 89]).

Итак, в стихотворении «Похороны Бобо» соединение на синтагматической оси текста знаков «бабочка» и «игла Адмиралтейства» («Мы не проколем бабочку иглой / Адмиралтейства — только изувечим») порождает значение, принципиальное для понимания изображаемых событий, объясняя последующие идеологические изменения лирического субъекта. «Игла», ведущая в измерение «чистого» времени, не может вывести туда лирического субъекта-нарратора[14]. Пространство смерти, в которое ушла Бобо, равнозначно прошлому и для него недостижимо. Поэтому «изувечить» в данном случае означает пытаться хранить привязанность к умершей Музе.

Структура лирического субъекта в стихотворении характеризуется принципиальной нестабильностью его позиции по отношению к диеге-

сису. В первой части это выражается посредством подвижности обозначающих его грамматических показателей: «мы» в первой строфе сменяется на императивное 2-е лицо во второй («И в качестве ответа / на “Что стряслось?” пустую изнутри / открой жестянку: “Видимо, вот это”» [III, 34]). Таким образом, реализуется тенденция к нивелированию собственной позиции, приобретающая в поздней лирике И.Бродского тотальный характер. Нарратор моделирует свою непричастность событию, обозначая себя во втором лице и занимая в плане идеологии принципиально потустороннюю «точку зрения». В третьей строфе даны дейктические координаты локализованного времени и пространства, акцентирующие процессуальность рефлексии субъекта и усиливающие нарративность его высказывания: «Бобо мертва. Кончается среда. / На улицах, где не найдешь ночлега, / белым-бело. Лишь черная вода / ночной реки не принимает снега» (III, 34).

Во второй части стихотворения эксплицирована невозможность следовать за умершей Музой, но вместе с тем утверждается неизбежность дальнейшего жизненного пути: «Нам за тобой последовать слабо, / но и стоять на месте не под силу» (III, 34). Здесь нарратор так же, как и в первой части, отождествляет себя с неким «мы», которое, по-видимому, является знаком жизненного этапа, завершившегося со смертью Бобо, и означает единство с близкими ему людьми. В третьей части диегетический повествователь маркирует переход к новой стадии существования, где он оказывается один. Происходит семиотическое событие, перекодирующее семантику повествования: небытие, в которое ушла Бобо, порождает пустоту в бытийной определенности нарратора:

Бобо мертва. Вот чувство, дележу
доступное, но скользкое, как мыло.
Сегодня мне приснилось, что лежу
в своей кровати. Так оно и было.

Сорви листок, но дату переправь:
Нуль открывает перечень утратам.
Сны без Бобо напоминают явь,
и воздух входит в комнату квадратом (III, 35).

Императивная конструкция способствует увеличению дистанции между ипостасями лирического субъекта: его активности и всеведения как повествователя и его пассивности в качестве героя повествования. «Нуль» в календаре — знак с амбивалентной семантикой: с одной стороны, это обозначение начала нового периода жизни, с другой — указание на конечный результат бытия во времени. Перспектива превращения в Ничто, которая возникает перед лирическим субъектом,

соотносится с контекстом христианской аксиологии: «Наверно, после смерти — пустота. / И вероятнее, и хуже Ада» (III, 35).

В финальной, четвертой, части стихотворения нарратор констатирует неизбежность небытия: «Ты всем была. Но, потому что ты / теперь мертва, Бобо моя, ты стала / ничем — точнее, сгустком пустоты» (III, 35). Как справедливо отмечает Е.П.Беренштейн, индивидуальное наполнение человеческого существования «особо акцентировано мотивом *абсолютности* ухода — превращения в “сгусток пустоты”... и забвения, которое распространяется не только на “объект рефлексии”, но и на ее субъект»[15]. В финале нарратор актуализирует протекание времени («Идет четверг»). Во-первых, изменение темпоральной дейктической координаты указывает на развертывание повествования во временной перспективе (ср.: «Кончается среда» — в первой части стихотворения). Во-вторых, течение времени трансформирует идеологему лирического субъекта: осознание неизбежного приближения небытия требует иных ценностно-смысловых ориентиров:

Идет четверг. Я верю в пустоту.
В ней как в Аду, но более херово.
И новый Дант склоняется к листу
и на пустое место ставит слово (III, 35).

Появление в диегесисе Данте в качестве персонажа, с которым имплицитно отождествляет себя повествующий субъект, оказывается индексом произошедших изменений в идеологическом плане «точки зрения» нарратора и вскрывает ценностные параметры смерти Бобо.

Если для героя «Божественной комедии» значимо было тотальное присутствие умершей Беатриче в универсуме, то для лирического субъекта И.Бродского, напротив, принципиально абсолютное отсутствие объекта его рефлексии[16]. В концепции Данте Алигьери после смерти бытие человеческой души продолжается, у И.Бродского душа превращается в абсолютное ничто. Опустошенность оказывается имманентным качеством самого адресата и объекта поэтической рефлексии — Бобо (Музы, души, Психеи-бабочки). Эта семантика реализуется через контекстуальные связи с уже упоминавшимся стихотворением «Бабочка». Как замечает А.Г.Степанов, «балансирующая между жизнью и небытием бабочка привлекает поэта “пограничностью” своего существования, а ее образ служит толчком к метафизическим размышлениям о жизни, смерти, времени, вечности»[17]. Такое существование на границе между двумя полюсами мироздания приводит лирического субъекта к мысли о том, что в самой эфемерной кратковременности жизни про-

свечивает необратимость наступления небытия: «Ты лучше, чем Ничто. / Верней: ты ближе / и зримее. Внутри же / на все на сто / ты родственна ему. / В твоем полете / оно достигло плоти; / и потому / ты в сутолке дневной / достойна взгляда / как легкая преграда / меж ним и мной» (III, 24).

В стихотворении «Бабочка» неизбежность грядущей пустоты оказывается не столь трагичной, так как небытие здесь принимает форму прекрасного насекомого, вызывающую восторг лирического субъекта. В «Похоронах Бобо» категория «Ничто» мыслится как результат абсолютной энтропии, где прекращается любое движение. Посмертный переход в пустоту понимается лирическим субъектом в качестве непреложного закона. Не случайно небытие сопоставляется с Адом («Наверно, после смерти — пустота. / И вероятнее, и хуже Ада», «Я верю в пустоту. / В ней как в Аду, но более херово» [III, 35]). Здесь также обнаруживается дантовский код стихотворения: Ад в «Божественной комедии» — пространство вечных страданий, но тем он и ужасен, что души грешников там продолжают чувствовать, их бытие длится. У И.Бродского пустота «хуже Ада», так как переход в нее маркирован прекращением бытийности как таковой. Понимание такой неизбежности сигнализирует о приобретении нового опыта в «посюстороннем», эмпирическом мире. Укажем, что эта идеологема также реализуется в стихотворении «Песня невинности, она же — опыта», написанном И.Бродским приблизительно в то же время, что и «Похороны Бобо», и вступающем в диалог с известным произведением У.Блейка:

Мы боимся смерти, посмертной казни.
Нам знаком при жизни предмет боязни:
пустота вероятней и хуже Ада.
Мы не знаем, кому нам сказать «не надо» (III, 33).

Эта сентенция возникает в финальной части стихотворения, то есть в структуре текста относится к «Песне опыта», где лирический субъект (в данном случае выраженный через множественное число — «мы») постигает истинные законы человеческого существования: «Разве должно было быть иначе? / Мы платили за всех, и не нужно сдачи» (III, 33).

Биографический контекст И.Бродского и соотнесение судьбы нарратора с судьбой Данте позволяют интерпретировать стихотворение «Похороны Бобо» как развернутую метафору осознания себя в ситуации изгнания. Как указывает А.М.Ранчин, «изгнание Данте для Бродского — неизменный поэтический код для описания собственной судьбы»[18]. В данном случае смерть Музы-Бобо означает утрату навсегда

покинутого пространства, а прощание с ней — констатацию неизбежного разрыва связей с прошлым. Пребывание в новых пространственно-временных координатах для лирического субъекта оказывается равноценным переходу в небытие. Постоянные флуктуации нарративной позиции, наблюдаемые в процессе повествования, завершаются объективацией субъектного «я» во внеположного ему персонажа — «нового Данта». Разграничение позиций лирического повествователя и героя при имплицитном сохранении их тождества актуализируют интенцию субъекта к самоустранению из изображаемого мира, своего рода «изгнанию» из текста. Нарратор окончательно занимает внешнюю пространственную «точку зрения», что приводит к моделированию взгляда на самого себя извне: «И новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово» (III, 35). Такой выход за пределы собственного «я»[19], способствует созданию эффекта саморазвивающейся речи, избавляющейся от авторитетной власти ее носителя.

В «окружение» нарратора включается его собственная диегетическая проекция, приводящая к перекодированию его «кругозора». Если до этого взгляд лирического субъекта фокусировался на объектах внешнего мира и так или иначе соотносился с адресатом стихотворения, то здесь он фиксирует положение в пространстве своего отчуждаемого вовне «я». Поза пишущего человека, в которой нарратор обнаруживает себя, и финальное действие, которое он совершает («на пустое место ставит слово») порождают идеологему преодоления небытия посредством речи. Слово способно заполнить пустоту, и оно предстает как инобытийная форма присутствия человека в подверженном действию энтропии мире.

Итак, можно сделать некоторые выводы о параметрах художественной аксиологии И.Бродского, реализуемой в стихотворении «Похороны Бобо». В качестве ценностно-смысловых ориентиров данного текста выступают, с одной стороны, адресат (Бобо), идентифицируемый как Муза, душа-Психея, то есть мыслимый как эмоционально близкое лирическому субъекту лицо, с другой — Данте, имплицитно отождествляемый с самим нарратором и символизирующий универсальность поэтической речи. Означаемым смерти Бобо становится прощание с прошлым, равноценным небытию, в котором исчезает привычный для лирического субъекта мир. Непроницаемость этого утраченного мира порождает идеологему пребывания в изгнании. Актуализация дантовского кода мировой культуры приводит к утверждению возможности противостояния пустоте посредством языка, способного реорганизовывать темпорально обусловленный универсум и заполнять бытийную

опустошенность, в данном случае связанную с утратой интимно значимого для лирического субъекта сегмента реальности (Бобо, Петербург, прошлое). Соответственно, в системе аксиологических представлений субъекта язык занимает положение абсолютной ценности. В этом отношении показательны постоянные изменения нарративной позиции по отношению к диегетическому плану текста, связанные со стремлением нарратора к самоустранению и создающие эффект отчуждения речи от порождающего ее субъекта. Такое поведение субъектной инстанции актуализирует понимание языка в качестве саморазвивающейся субстанции. Соотнесение лирического субъекта с фигурой Данте, являющегося для И.Бродского эталоном сохранения личностных ценностей в ситуации изгнания, оказывается индексом принятия неизбежности надвигающегося небытия как абсолютного онтологического закона. Признание неотвратимости утрат в стихотворении «Похороны Бобо» приобретает статус экзистенциального поступка, и стоическое отношение к существующему миропорядку становится аксиологической доминантой поэтического универсума.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Тюпа В.И. Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М., 2005. С. 13.

[2] Там же. С. 17.

[3] См.: Ахапкин Д.Н. Стихотворения In memoriam в художественной системе И.Бродского // Культура: соблазны понимания. Петрозаводск, 1999. Ч. 2. С. 123—133.

[4] Беренштейн Е.П. Иосиф Бродский и проблема трагического // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь, 2003. С. 96.

[5] Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. СПб., 2005. С. 22.

[6] Здесь и далее все произведения Бродского цитируются по изданию: Бродский И. Сочинения: В 7 т. / Под общ. ред. Я.А.Гордина. СПб., 2001. В скобках указываются том и страница.

[7] В античном искусстве Психея часто изображалась «в виде бабочки, то вылетающей из погребального костра, то отправляющейся в Аид» (Психея // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М.Мелетинский. М., 1992. С. 453).

[8] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 4. С. 275.

[9] По словам Р.Д.Тименчика, «54-й стих [«Медного всадника»] вошел в самое плоть русской речи, не утратив своей жестовой и стиховой поступи» (Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальну повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1987. С. 312).

[10] Так, «шпиль» («игла») становится спациальным центром в ряде стихотворений И.Бродского, в которых нивелирован или вовсе отсутствует хронотоп Петербурга: «Теряющийся где-то в облаках / железный шпиль муниципальной башни / является в одно и то же время / громоотводом, маяком и местом / подъема государственного флага» («Post aetatem nostram» [II, 401]); «Что, устав от подня-

той веком пыли, / русский глаз отдохнет на эстонском шпиле» («Я всегда твердил, что судьба — игра...» [II, 427]); «В полдень, гордясь остротой угла, / как возвращенный луч, / обезболивала игла / содержимое туч» («Полдень в комнате» [III, 175]), «И площадь, как грампластинка, дает круги / от иглы обелиска» («Вид с холма» [IV, 114]).

[11] Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 247.

[12] Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 1. С. 83.

[13] Ваншенкина Е. Острие: Пространство и время в лирике Иосифа Бродского // Литературное обозрение. 1996. № 3. С. 37—38.

[14] В современной теории повествования термин «нарратор» обозначает повествователя, осуществляющего нарративное высказывание. Нарратор может быть экзегетическим (не принадлежащим повествуемому миру) и диегетическим (находящимся внутри повествуемого мира).

[15] Беренштейн Е.П. Иосиф Бродский и проблема трагического. С. 96.

[16] В написанном в 1977 году эссе «В тени Данте», посвященном творчеству итальянского поэта XX века Эудженио Монтале, И.Бродский говорит, что «"ее" [Беатриче, умершей возлюбленной] отсутствие для героя Монтале так же осязаемо, как "ее" присутствие для героя Данте» (V, 84). Эти слова вполне можно отнести и к восприятию смерти «Музы» лирическим субъектом самого И.Бродского.

[17] Степанов А.Г. Об одном энтомологическом образе и его деривате у И.Бродского: «Муха» // Парадигмы: Сб. работ молодых ученых. Тверь, 2000. С. 189.

[18] Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. С. 371. Наиболее четко эта соотнесенность проявляется в написанном позднее стихотворении «Декабрь во Флоренции» (1976), где жизненные перипетии Данте экстраполируются на судьбу не только самого лирического субъекта, но и человека вообще. «Есть города, в которые нет возврата. / Солнце бьется в их окна, как в гладкие зеркала. То / есть в них не проникнешь ни за какое злато» (III, 113).

[19] Об автоописательных механизмах и способах самоотстранения в поэзии И.Бродского см.: Корчинский А.А. «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // Критика и семиотика. Новосибирск, 2003. Вып. 6. С. 56—66; Медведева Н.Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И.Бродского и О.Седаковой. Ижевск, 2006. С. 335—361; Полухина В.П. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С. 145—153; Чевтаев А.А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И.Бродского // «Чернеть на белом, покуда белое есть...»: Антиномии Иосифа Бродского. Томск, 2006. С. 87—100.

Н.Г.Медведева

АНТИЧНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭЗИИ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ («Из цикла “Метаморфозы”»)

Ключевую проблему данной статьи мы понимаем в контексте известного высказывания М.Мамардашвили, определяющего человека как «существо, идущее издалека»[1]. Среди стихов О.Седаковой, так или иначе связанных с наследием античности, нами выбрана группа текстов, объединенных автором под заголовком «Из цикла “Метаморфозы”» (1975—1976)[2].

В авторской формулировке названия («**Из** цикла...») предлог подчеркивает своеобразный минус-прием, указывая на невербализованный контекст, в котором должны восприниматься стихотворения. «Зона молчания», не проявленная в тексте, но охватывающая его, как целое охватывает часть, в данном случае включает в себя стихотворения написанные, но по тем или иным причинам не опубликованные, а также потенциально возможные стихотворения. В число первых, в частности, входит «Овидий» из раннего «Театра теней» («Я думаю: а что, когда пределы...»): образ римского поэта неявно соотнесен здесь с образом Сократа, «в какой-то старой жизни» посвятившего родине цикуту, как вино. Этим намечается, еще не отрефлексированная, поэтика текстовых метаморфоз, о которой пойдет речь далее. Кроме того, «Первая легенда (Святой Юлиан на охоте)» устанавливает связь между рассматриваемым корпусом текстов и стихотворной книгой О.Седаковой «Дикий шиповник» (1978), куда вошли «легенды» вторая, шестая, седьмая и с девятой по двенадцатую. Название «Из цикла...», таким образом, наращивает семантическое поле предъявленного и обращенного к читателю слова, активизируя интертекстуальные переклички[3]. Помимо этого, предлог «из» может быть интерпретирован и как указание на вектор движения смысла, выход из циклического времени мифа к историческому, о чем также будет сказано ниже.

Группа текстов, выбранных автором «из **цикла**», в свою очередь, также является циклическим образованием. Завершающее обращение к читателю корреспондирует с началом первого стихотворения, формулирующим исходную позицию говорящего: «По стране давнопрошедшей /

ходит память...»: таким образом начинается ретроспекция, задающая, в частности, один из сквозных мотивов — «оборачивания» назад. Все стихотворения связаны между собою лексико-семантическими перекличками, образующими сетку мотивов, трансформирующихся в соответствии с принципом метаморфозы. Смерть разрывает *круг* кровообращения в теле («Первая легенда»). Наконец, в тексте имплицитно присутствует мысль о превращении циклического времени в линейное историческое, однако это последнее оказывается «обернувшимся», возвращаясь в круговое движение.

Как известно, «“выбранное” живет памятью о Тексте, некогда реализующем идею Целого»[4]. В анализируемом случае это Целое, как было показано выше, существует лишь гипотетически. Но, сделав акцент на следующем слове заглавия — «Из цикла **“Метаморфозы”**», — естественно будет предположить, что источником, предшествующим потенциальному циклу О.Седаковой, является поэма Овидия. Сюжеты двух стихотворений — «Актеон» и «Филемон и Бавкида» — взяты О.Седаковой непосредственно из этой поэмы. Однако здесь присутствуют и другие античные мифы: суд Париса, гибель Ипполита, Эней и Дидона и т. д., что расширяет круг источников до классической традиции в целом. Более существенно то, что метаморфоза становится у О.Седаковой структурным принципом цикла благодаря трансформации основных мотивов. Если Овидий в эпической поэме рассказывает «про тела, превращенные в формы новые»[5], то в лирическом цикле О.Седаковой «тела» и сами метаморфозы «развоплощаются», и превращения происходят в мире смыслов. При этом выход из сферы язычества к христианству мыслится как основная метаморфоза цикла[6].

Принцип метаморфозы в самом общем виде должен быть рассмотрен в двух вариантах — **архаическом**, когда первобытная нерасчлененность субъекта и объекта создавала, по выражению А.Ф.Лосева, «стихийно-множественную семантику» мифа (все есть все и может превратиться во все); и представленном у Овидия **позднем**, **натурфилософском** и **поэтическом истолковании** закона вечного изменения. С.Ошеров считает, что «метаморфоза утратила у Овидия тот универсально-символический смысл, какой она имела в мифологическом мышлении»[7]. Став эстетической, художественной реальностью, величественный свод мифов в изложении римского поэта опирается на древние представления о метампсихозе, которые в пятнадцатой книге изъясняет Пифагор:

> Так: изменяется все, но не гибнет ничто и, блуждая,
> Входит туда и сюда; тела занимает любые
> Дух... (165—167).

При этом Пифагор «вспоминает», что некогда был Эвфорбом, которого убил Менелай. Учение Пифагора, современника Будды, сродни индийским представлениям о перерождениях; как считается, грекам сообщил о них учитель Пифагора Ферекид. В десятой книге трактата Платона «Государство» приведен знаменитый рассказ «одного отважного человека, Эра, сына Армения», убитого, но ожившего на костре, когда (на двенадцатый день!) приступили к погребению, чтобы свидетельствовать об увиденном. В частности, Эр наблюдал за тем, как души бывших людей выбирали себе новый жребий: душа Орфея пожелала стать лебедем, Фамирида — соловьем, Аякса — львом и т. д. «Видел он и лебедя, который предпочел выбрать жизнь человеческую»[8].

В цикле О.Седаковой идея метампсихоза обозначена в первом стихотворении, сюжет которого начинает развиваться с образа ребенка, спящего в колыбели, и «трех сиделок неизвестных» над нею. Подобный сюжет — чудесное рождение младенца — существовал и в мифе, и в фольклоре, о чем, в частности, писал В.Я.Пропп. В более позднем сказочном контексте «сиделкам» соответствуют феи, наделяющие младенца своими дарами. Но здесь (поскольку стихотворение названо «Три богини») более значим контекст мифологический, а именно история, изложенная Еврипидом в трагедиях «Андромаха» и «Троянки» и известная как «суд Париса». В этой канонической версии фигурируют Гера, Афина и Афродита. У Седаковой поименована только последняя. В облике первой, что «глядит открыто, / и глаза ее светлее, / чем бесценное оружье», можно предположить Афину, чьим атрибутом было копье (так, у статуи Афины Промахос, стоявшей на Акрополе, золотое копье, видимое издалека, сверкало на солнце).

У другой живая влага
между веками: такая
в роднике, в овраге тайном,
где, судьбы своей не зная,
пьет подслеженный олень.

Никоим образом здесь нельзя увидеть Геру; остается предположить, что на ее месте оказалась Артемида. Эти три богини могут быть поставлены в один смысловой ряд, благодаря типологически сходной ситуации наказания смертного, проникнувшего в их тайну: Актеон, увидевший купающуюся Артемиду, превращен в оленя и растерзан собственными псами; Тиресий, подсмотревший омовение Афины, ослеплен; отец Энея Анхис поражен молнией Зевса за то, что видел обнаженной Афродиту. Упоминание оленя не только перебрасывает мостик к следующему стихотворению «Актеон», но и инициирует мотив судьбы,

которую человек, в отличие от оленя, выбирает сам. Далее, в «разговоре» человека («отца») со своим сердцем, эксплицируется идея нового рождения, неразрывно связанная с концепцией метампсихоза.

Сердце, или ты забыло,
как тебя в загробный погреб
уводили, и в слезах
ты твердило: если снова
позовут меня родиться,
я возьму судьбу другую...

Примечательна, однако, оговорка «**если** снова...». Идея нового рождения связана с общечеловеческой интуицией относительно соответствия или же несоответствия достоинств человека и его судьбы. Поэтому она воплощается не только в религиозно-философских учениях, но и в художественном творчестве (например, Страна Лазоревых детей в «Синей птице» Метерлинка). В то же время христианские представления о посмертной участи принципиально расходятся с концепциями реинкарнации. Если восточные концепции предполагают, что душа безначальна, не связана с телом и ее конечной целью является освобождение от сансары, то в христианстве душа тварна и имеет целью реализацию образа Божия, а ее связь с телом манифестирована в Боговоплощении, Воскресении и Вознесении[9]. Ап. Павел пишет: «...человекам положено однажды умереть, а потом суд» (Евр. 9, 27). В стихотворении О.Седаковой, как можно полагать, благодаря оговорке «если...» возникает и аллюзия на тексты, опровергающие идею перевоплощения. Так, поэма Т.-С.Элиота «Ash-Wednesday» («Пепельная среда») начинается фразой «Because I do not hope to turn again» («Поскольку я не надеюсь явиться снова» в переводе О.Седаковой).

Если «отец» в «Трех богинях» размышляет о выборе судьбы, то «ребенок» осуществляет выбор в другой ситуации: уподобляясь Парису, он обещает служить золотой Афродите. Мотив **выбора**, таким образом, двоится, или, точнее, один мотив буквально на наших глазах преображается в другой. Текстовая метаморфоза подобного рода связана с наличием или отсутствием имен собственных. О важности этого слоя текста свидетельствует уже зачин: «По стране давнопрошедшей / ходит память и не знает, / кем назваться...». В первом стихотворении, кроме «Афродиты», имеется лишь «Хлоя», предположительно мать ребенка. В следующих названы Август и (косвенно) Феокрит — персонажи, находящиеся вне семантического поля метаморфозы. «Актеон» и «Филемон» с «Бавкидой» вынесены в пространство «над» текстом как элементы заголовочного комплекса; «святой Юлиан» указан в подзаго-

ловке — это непосредственные субъекты/объекты метаморфоз. Во многих стихотворениях персонажи обозначаются нарицательными именами: ребенок, отец, охотница, путник чужой, поэт, беженец. В «Четвертой эклоге» о Вергилии сказано: «Нет имени на языке моем... Бездомен ты на языке моем»[10]. Большинство имен собственных лишь подразумевается и возникает ассоциативно. Имя Хлоя безотносительно к данному сюжету отсылает читателя к словосочетанию «Дафнис и Хлоя», с чем корреспондирует упоминание о пастушеской одежде. Так уже опознанный читателем, но не поименованный пастух Парис оказывается одновременно Дафнисом — однако не героем романа Лонга, а сицилийским пастухом, считавшимся в древности создателем идиллии и воспетым одним из первых авторов буколического жанра Феокритом. Печальная судьба этого Дафниса, враждовавшего с Афродитой, соотносит его также с Ипполитом, тем более что соседство Афродиты и Артемиды в стихах О.Седаковой дает основание вспомнить трагедию Еврипида, герой которой стал безвинной жертвой соперничества богинь[11]. В противоположность Парису, Дафнис и Ипполит (и, по-своему, Актеон) не «служат» Афродите, что и приводит их к гибели

Итак, очевидно, что безымянность персонажей в поэтическом цикле О.Седаковой тесно связана с концепцией метаморфозы: отсутствие имени, прикрепленного к субъекту, равнозначно отсутствию твердых и определенных границ между ними, что создает основу для варьирования мотивов и их взаимного превращения. Например, вместо Геры, чьим каноническим эпитетом было слово «волоокая», подставляется Артемида, в облике которой подчеркнута «живая влага между веками» (кстати, «совоокая» Афина иногда отождествлялась с дочерью Кекропа Пандросой, чье имя переводится как «всевлажная», а Афродита Анадиомена, как известно, рождена из морской пены).

Кроме превращений, связанных с водой, существенное место в цикле принадлежит также древесным метаморфозам. Филемон и Бавкида, история которых также известна по Овидию, — благочестивые супруги, смиренно сносившие свою бедность («и дом без ребенка, и двор без скота»), удостоились посещения Юпитера и Меркурия в облике смертных, проявили самоотверженное гостеприимство и были за это избавлены от общей гибели. Смерть пришла к обоим в виде метаморфозы: Филемон и Бавкида одновременно превратились в деревья. Метаморфоза такого рода — одна из самых распространенных (в поэме Овидия — истории Дафны, Сиринги, Дриопы, Кипариса, Мирры, Гелиад). О.Седакова выбирает сюжет, в котором очевидны параллели с ветхозаветными рассказами о посещении ангелами людей и спасении праведников в момент

гибели нечестивых (ветхозаветная Троица у Авраама и Сары, гостеприимство Лота), а также с легендой о св. Юлиане и прокаженном. Если для Актеона метаморфоза— это гибель, то для этих персонажей — награда и спасение.

Далее «древесный» мотив получает продолжение в «Четвертой эклоге», где «языческий лес», расправленный и распрямленный, превращен в «живую ограду» места, где происходит чудо:

И встанем молча, с головы до пят
в цветном огне: волшебное рожденье
затеплено среди живых оград...

Взаимное уподобление людей и деревьев в аналогичном контексте использовано Б.Пастернаком в стихотворении «На Страстной», вероятно, послужившем одним из источников образности «Метаморфоз» Седаковой:

И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых.

А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки...

В то же время развивается и «водный» мотив, начатый уподоблением глаз и влаги и прирастающий новыми смысловыми обертонами: влага «сбегает» с небес, затем вода превращается в кровь и вино, означая текущее время (а затем и церковное причастие). Одновременно «глаза» трех богинь из первого стихотворения дают начало развитию мотива «взгляда», смотрения («взор жертвы», «любовь молодая глядит из ветвей», «путник глядит», «нас, как сон, глядят», «гляди, поэт» и др.), с которым соперничает мотив звука, человеческой речи, в котором, в свою очередь, особую значимость имеют как вопрос, так и ответ.

Мотивы смотрения и речи, думается, следует рассматривать как варианты важнейшего в цикле мотива оборачивания вспять, оглядывания. М.Евзлин вписывает миф об Орфее, нарушившем запрет Аида, в цикл хтонических мифов о подсматривании как нарушении табу на проникновение смертного в тайны богов[12]. В анализе «Метаморфоз» О.Седаковой мы считаем необходимым разделить подсматривание и оглядывание (наиболее известные примеры оглядывания — изложенный Овидием сюжет Орфея и история жены Лота). В анализируемом цикле

ретроспекция как ведущий композиционный прием задана с первых строк: «По стране давнопрошедшей / ходит память...». Далее «путник чужой» говорит, «обернувшись на дом»; для Филемона и Бавкиды прошлая жизнь отдаляется и умаляется «в наперстке, в иголке, в игольном ушке»; олень обернулся к св. Юлиану «с человеческой речью». Наконец, обращение «К читателю» в финале цикла говорит о «терпеливой надежде, / обернувшейся вместе со мной».

Вполне вероятно, что этот смысловой ряд восходит к Вергилию — фигуре в данном случае не менее важной, чем Овидий. В его знаменитой четвертой эклоге, ставшей здесь предметом лирического высказывания, приветствуется рождение чудесного младенца, знаменующее наступление (возврат) золотого века. Христианские экзегеты увидели в ней пророчество о рождении Христа. В «Энеиде» будущее величие Рима показано в обратной перспективе — из мифологических времен Троянской войны и плавания Энея к италийским берегам. Традиционное циклическое время здесь впервые размыкается в «стрелу», поскольку судьба Энея имеет телеологическую заданность и определяет цель истории. В своей «Четвертой эклоге» О.Седакова изображает «волшебное рожденье», и Вергилий получает наименование «будущего друг». Он же — «последний гость последних именин», — возможно, потому, что далее будет праздноваться Рождество (об этом, в частности, говорит и отсылка к путешествию волхвов с дарами). Если мотив Рождества связан с образом «ребенка в колыбели», вырастает из него, то из мотива жертвенной крови — вина — причастия (а также из аллюзии на стихотворение Пастернака) воссоздается идея Пасхи.

В фигуре «беженца с младенцем на руках» в финале «Четвертой эклоги» можно узнать героя Вергилия, сына Венеры (Афродиты) Энея, а «терпеливая надежда» (в контексте проблематики «Энеиды» — на будущее, на новую Трою; у Ахматовой — «И надежды окаянной весть...») в обращении «К читателю» представлена «обернувшейся». Табу на «оглядывание», таким образом, снимается, мифологема получает новый — исторический — смысл. «Раздвигая языческий лес», сознание выходит из времени мифа в историю. Всё бывшее прежде — это лишь «к давильне завезенный виноград». В мотивной структуре художественного целого вырисовывается «преображение» язычества в христианство; в этом *семантическом палимпсесте* полного поглощения мифа не происходит: в культурной традиции он продолжает жить, «просвечивая» сквозь более поздние смысловые пласты. Так в «беженце» мы видим и Энея, и Иосифа с младенцем Иисусом на руках (тем более, что герой Вергилия на руках нес не сына, а отца).

Оставив дом позади, в уменьшающейся перспективе, «мы» утрачиваем зрение — теперь «нас увидят», «нас, как сон, глядят». Зрение вытесняется слухом. Тема звучащей речи проходит через все стихотворения, начинаясь и заканчиваясь разговором человека со своим «сердцем». Но если в первом стихотворении «ребенок» обращался к божеству (Афродите) с обещанием служить ему, то в последнем св. Юлиан слышит *ответ*, что соотносит изображаемую ситуацию с историей Иова. Св. Юлиан известен как персонаж легенды, переработанной в повести Г.Флобера «Легенда о св. Юлиане Милостивом»: свирепый Юлиан, в своем жестокосердии убивавший и людей, и животных, был проклят заговорившим с ним оленем, предсказавшим, что убьет он и своих родителей. Когда предсказанное сбылось, Юлиан становится отшельником, питается подаянием и подвизается в смирении, кульминацией которого явилась встреча с прокаженным, в чьем облике Юлиана испытывал сам Христос. Соотносясь с кругом мифологических сюжетов (жертва-олень, посещение смертного божеством), легенда в то же время принципиально отличается от мифов. Если в языческом мире имела место метаморфоза (изменение облика при сохранении внутренней сущности человека, который лишь пассивно претерпевает превращение), то грешник становится святым в результате покаяния (метанойи, буквально — перемены ума). «Мы меняем души, не тела», — писал Н.Гумилев. Так мы пришли к выводу о том, что в цикле О.Седаковой метаморфозе подвергается сама метаморфоза, заменяясь своей противоположностью.

Цикл сочетает все антитезы в художественное единство: можно заметить, что его «внешний» сюжет организован началом Троянской войны (суд Париса) и ее концом (образ беженца-Энея). В этой круговой рамке *цикла* прочерчена *эволюция* язычества в христианство — процесс линейный. Обращенное к читателю заключительное четверостишие содержит образ розы — как в первом стихотворении, где она выступала как атрибут Афродиты. Здесь же она названа «Феокритовой розой родной», что вкупе с не названным, но подразумеваемым Дафнисом (персонажем идиллии) первого текста создает еще одно композиционное кольцо, усиливая эффект «оглядывания», возникающий благодаря «обернувшейся» надежде. Однако в идиллиях эллинистического поэта роза занимает скромное место среди множества фиалок, гиацинтов, маков и лилий. Словосочетание «Феокритова роза» отсылает читателя (прежде всего, русского) к эпиграмме А.С.Пушкина, адресованной А.А.Дельвигу: «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы? / В веке железном, скажи, кто золотой угадал?». Цитата из Пуш-

кина обращает к теме поэтического творчества, его предназначения и функций, одна из которых — сохранение и приумножение культурной памяти. Связанная с мотивами языка и речи, эта тема включает в себя прямое обращение не только к читателю, но и к поэту (Вергилию и любому другому — Овидию, Феокриту, Пушкину, Дельвигу...). Однако из «стихотворного праха» рождается, подобно превращению винограда в вино, иной, более существенный смысл. Возможно, что перед этим смыслом человеческая речь (но не поэт!) умолкает. Произнося молитву («Боже, как хочется жить!»), герой слышит *ответ:*

Это жизнь, это страх, насеченный огнем на скрижали,
растворяет листву, и я слышу вверху над собой:
я слабейшая ткань, на которой сердца испытали.
Я слабейшая ткань, заживленная болью живой.

Неслучайной представляется здесь «ткань», заставляющая вспомнить этимологическое значениеслова «текст». Как было показано, в данном случае текст представляет собой переплетение мотивов, многие из которых остались вне рамок работы (мотивы сна, смерти, дома и др.).

В заключение обратим внимание на некоторые особенности стиха у О.Седаковой. Во всех стихотворениях цикла использованы «правильные» метры с незначительными вариациями: амфибрахий во втором и третьем, ямб в четвертом, анапесты в пятом и шестом. Первое, хореическое, стихотворение на этом фоне резко выделяется отсутствием рифмовки. Существенно, что такой четырехстопный «белый» стих встречается у О.Седаковой в завершающей книгу «Ворота. Окна. Арки» «Сказке, в которой почти ничего не происходит» — ничего, кроме чуда рождения поэзии. Мотивная структура этой «Сказки» очень близка «Метаморфозам», как и принцип сотворения нового смысла из материала традиции (на сей раз библейской):

С фонарями сновидений
мы бредем по тьме кромешной,
шатким светом задевая
ближний куст и дальний дом —
не Лаванов ли? Но что же:
все исчезло, превратилось,
овцы, солнце и девица,
и шумит снотворный мак...

Как считает М.Л.Гаспаров, «специфика 4-ст. хорея — это его связь с песней», которая, «по-видимому, объясняется тем, что песня для четкости ритма предпочитает размер с сильным местом на первом слоге, без затакта, т. е. хорей, а не ямб». К этому размеру обращается, в частности,

«песня анакреонтического содержания <...> и, шире, всякой античной тематики». Существенно также, что «за пределами песенного жанра постоянной точкой опоры 4-ст. хорея были духовная ода — она смыкалась с песнями через псалмы, которые служили ей материалом, и немецкие протестантские гимны, которые служили ей образцом»[13]. Можно вспомнить, что именно таким размером написано «Причитание» А.Ахматовой («Господеви поклонитеся...»). О.Седакова, предположительно, использует семантический ореол Х4 именно в его амбивалентности: воспринимаясь, в противоположность «книжному», «заемному» ямбу, как размер народный и национальный, четырехстопный хорей, благодаря родству с «анакреонтовым восьмисложником», по звучанию может восприниматься в качестве носителя античной традиции.

В том же 1975 году, когда были созданы стихотворения «Метаморфоз», О.Седакова пишет «Элегию розе в четырех частях» с развернутой экспликацией символических смыслов «розы»:

и зренье возвращается в огонь,
как горькая Дидона. Вот куда
тянуло нас! туда, за лепестки,
в пустую сердцевину, в это жерло,
куда пространство падает, и сердце
летит за ним — к перегоревшим дням,
к любимым и тоскующим теням.

В сущности, здесь сформулирована и концепция рассмотренного нами цикла, автор которого, подобно Дельвигу, «на снегах возрастил Феокритовы нежные розы».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Мамардашвили М.К. Мысль под запретом (Беседы с А.Эпельбуэн) // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 73.

[2] Седакова О.А. Стихи / Сост. А.Великановой; Вступ. ст. С.Аверинцева. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 421—428.

[3] У О.Седаковой немало примеров подобного рода. Так, в ее «Музыке» (Седакова О.А. Музыка: Стихи и проза. М.: Русскій міръ: Моск. учеб., 2006) есть разделы «Из книги “Вечерняя песня”», «Из книги “Начало книги”». В тех случаях, когда имеются полные публикации в других изданиях, очевидно, что подобные заглавия мотивированы авторским отбором текстов («Из книги “Дикий шиповник”», «Из книги “Ворота. Окна. Арки”»; полностью опубликованы в указ. изд.: Седакова О.А. Стихи. М., 2001).

[4] Зверева Т.В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII в. Ижевск, 2007. С.102.

[5] Овидий. Метаморфозы / Пер. с лат. С.Шервинского. М.: Худож. лит., 1977. С. 31.

[6] То, что в данном случае представлено через идею метаморфозы, в книге «Ворота. Окна. Арки» реализовано как пересечение границы; аналогией может

служить неявно присутствующий в цикле сюжет об Орфее и Эвридике (трактуемый как нарушение границы между живым и мертвым).

[7] Ошеров С. Поэзия «Метаморфоз» // Овидий. Метаморфозы. С. 14.

[8] Платон. Государство // Древнегреческая философия: От Платона до Аристотеля / Пер. с лат. и древнегреч. М.: ООО «Изд-во АСТ»; Харьков: Фолио, 2003. С. 436.

[9] Подробнее см.: диакон Андрей Кураев. Раннее христианство и переселение душ. Изд. Сретенского монастыря, 1998.

[10] Несомненной представляется отсылка к концепции языка как дома бытия, сформулированной М.Хайдеггером в эссе «Путь к языку» (1956).

[11] Жертвой (но, в отличие от Актеона-оленя, уберегшейся) была героиня еще одного известного еврипидовского сюжета — лань-Ифигения.

[12] Евзлин М. Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993. С. 87.

[13] Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2000. С. 193—194.

Э.В.Лариева

ТОЛСТОВСКИЕ МОТИВЫ «СВЕТА» И «БЕЛИЗНЫ» В ПОВЕСТИ Л.УЛИЦКОЙ «СОНЕЧКА»

Интертекстуальное поле повести Л.Улицкой «Сонечка» составляет классическая русская литература, на «просторах» которой «пасла свою душу» главная героиня[1]. Круг только упомянутых в повести авторов и названий их произведений, без учета дополнительно выявляемых реминисценций и аллюзий, достаточно широк: Л.Н.Толстой («Война и мир»), Ф.М.Достоевский, И.С.Тургенев («Вешние воды»), Н.С.Лесков, А.С.Пушкин («Евгений Онегин», «Барышня-крестьянка»), И.А.Бунин («Темные аллеи), А.Н.Островский. Они, естественно, становятся сигналами возможных интерпретаций образов и мотивов повести, так как начинают «играть» в тексте, подпитывать его идейное и образное содержание. Самыми «многослойными» образами в этом по широте цитатности наиболее постмодернистском произведении писательницы оказываются об-

разы Яси и Сонечки. Истоки последнего персонажа исследователи находят во всех Сонечках русской литературы (Ф.М.Достоевский «Преступление и наказание», Л.Н.Толстой «Война и мир», А.П.Чехов «Дядя Ваня»)[2], в чеховской Душечке[3], в пушкинской Татьяне и тургеневских девушках[4]. Мотивы «света» и «белизны», закрепленные, соответственно, за Соней и Ясей, восходят к роману Л.Н.Толстого «Война и мир» и прочитываются как противопоставленность живого, естественного, человеческого — и бездушного, эгоистического, искусственного. В произведении Л.Улицкой в системе смыслов, связанных с полярными мотивами, особо акцентирована также антитеза семейного и антисемейного начал.

Доминирующим прообразом Сонечки, вопреки распространенному мнению исследователей творчества Л.Улицкой о том, что героиня современного автора «происходит» от толстовской тезки, является, на наш взгляд, Наташа Ростова. Общими становятся не только принципы построения самих образов героинь, но и их сюжетное развитие, имеющее несколько ключевых точек взаимопересечения. Портретная зарисовка Сонечки создается писательницей по-толстовски (правда, в несколько ироничном ключе): на контрасте подчеркнутой некрасивости тела и внутренней преображающей «живости». У Л.Н.Толстого Наташа: «черноглазая, с большим ртом, *некрасивая*, но *живая*»[5]; «и *яркий свет какого-то внутреннего... огня* опять горел в ней. Она вся преобразилась. Из *дурной* сделалась такою же, какою она была на бале» (1, 559). У Л.Улицкой Сонечка: «...долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиделым тощим задом, имела лишь одну стать — большую бабью грудь, рано отросшую да как-то не к месту приставленную к худому телу» (221). Ироничным рефреном к описанию звучит замечание «сострадательной» старшей сестры Сонечки, говорившей «что-то о красоте ее глаз» (это небольшое утешение очевидным своим подтекстом имеет роман Л.Н.Толстого, где внутренняя красота героев «выходит» через глаза, и рассчитано на узнавание сигнала героиней-чтицей), и его развенчание автором, еще раз подчеркивающее отсутствие внешней красоты в героине: «...но глаза были самые обыкновенные, небольшие, карие... особенной красоты не было» (221). Однако вместе с некрасивостью Сонечка наследует от предшественницы внутреннюю одухотворенность, выраженную единым мотивом — мотивом света. Закономерно, что «свет» в героинях проявляется в ситуации знакомства с женихом и заключает в себе преображающую энергию. Андрей Болконский, слушая поющую Наташу, испытывает радостное чувство обновления своей жизни: «...так радостно и ново ему было на душе, как будто он из душной комнаты вышел на вольный белый *свет*. <...> он только воображал ее себе, и

вследствие этого вся жизнь его представлялась ему в новом *свете* <...> И он впервые после долгого времени стал делать *счастливые планы на будущее*» (1, 555). Свет внутреннего огня Наташи, озаряя его жизнь, «сжигая» «его тоску, презрение к жизни, его разочарованность», делает его «совсем другим, новым человеком», наполняет его существование смыслом (1, 565). Сонечка, «освещенная изнутри подлинным светом» (228), возрождает к жизни Роберта Викторовича, обращает его устремленность к небытию и к смерти — на будущее. Подобно тому, как князь Андрей, благодаря живительной силе Наташи, выходит из «душной комнаты» разочарования и тоски на «белый свет», Сонечка выводит своего будущего мужа, подняв «его изнемогающую, прильнувшую к земле жизнь», из «преддверия ада», из «сумерек посюстороннего существования» к свету жизни (228).

Сонечка, за годы своего замужества превратившаяся «из возвышенной девицы в довольно практичную хозяйку» (241), повторяет линию развития образа Наташи Ростовой в романе Л.Н.Толстого: от поэтичной девушки к «сильной, красивой и плодовитой самке» (2, 657). Однако, «извлеченная» из романа и помещенная в небольшую повесть, она (линия развития) приобретает очень сжатый вид и строится на ключевых, знаковых моментах, которые читатель должен угадать и соотнести с пратекстом. Возвышенно-поэтический период развития героини заключен в рамки чтения-«обморока» (до двадцати семи лет). Первый любовный опыт Сонечки, сопоставимый с неудачным романом Ростовой и Курагина, попыткой бегства и ее болезнью, заканчивается «воспитательным уроком» «брутального Онегина» и болезнью девочки: «огонь влюбленности покидал ее таким *классическим образом*» (227). Замужество Сонечки, сотворение ею семейного мира (где Роберт Викторович совмещает в себе Андрея Болконского и Пьера Безухова одновременно) — завершающий момент развития персонажа и авторской мысли: все порывы Сонечки так же, как и Наташи Ростовой, «имели началом только потребность иметь семью, иметь мужа», быть «примерною женою и матерью» (2, 657). Об этом предназначении героини Л.Улицкой, кстати, прозрачно намекает (еще в экспозиции) главная деталь ее облика — «большая бабья грудь» (221), словно «опознавательный элемент» образа Наташи Ростовой в эпилоге, где она кормит грудью сына и предстает «пополневшей», «поширевшей» «сильной матерью» (2, 657). В повести Л.Улицкой ценность и состоятельность героини также определяется созданным ее усилиями и мудростью семейным миром.

Впрочем, можно с уверенностью констатировать и тот факт, что, хотя главным толстовским стержнем в Сонечке Л.Улицкой стал образ Ната-

ши Ростовой, она одновременно представляет собой собирательный положительный женский образ в толстовском понимании, удачно генерирующий в себе, помимо Наташи Ростовой, и «добродетельную» Сонечку (1, 538), и кроткую княжну Марью. Сюжетная линия толстовской Сонечки в поведении героини Л.Улицкой проявляется во второй части повести: с момента распада семьи. Она, как и ее предшественница, способна на самопожертвование, на глубокое чувство, когда полнота любви позволяет ей отойти в сторону и, вопреки собственному счастью, даровать любимому человеку свободу. Находит свое органичное воплощение в тексте повести и мечта княжны Марьи о «семейном счастии»: ей «представлялся муж, мужчина, сильное, преобладающее и непонятно-привлекательное существо... Ребенок свой, такой, какого она видела вчера у дочери кормилицы... у своей собственной груди. Муж стоит и нежно смотрит на нее и ребенка» (1, 263). Л.Улицкая реализует мечту толстовской героини: очевидной реминисценцией выступает эпизод, когда на озаренную светом Сонечку с «приклеенной» к груди «серенькой и нежно-лохматой» головой ребенка умиленно смотрит Роберт Викторович (237). Портрет княжны Марьи также строится на принципе «неовнешненности»[6] — на сочетании некрасивости тела и преображающего внутреннего света: глаза ее «большие, глубокие и лучистые (как будто лучи теплого света иногда снопами выходили из них), были так хороши, что очень часто, несмотря на некрасивость всего лица, глаза эти делались привлекательнее красоты» (1, 109).

Таким образом, Сонечка Л.Улицкой вбирает в себя лучшее от толстовских «живых» героинь — нравственную чистоту, одухотворенность, живительную силу, знаком которых становится «свет». Свет в толстовской концепции связан с душой, с «внутренним человеком» как средоточием «высшей мудрости»: «*Высшая мудрость* имеет одну науку — науку всего, науку, объясняющую все мироздание и занимаемое в нем место человека. Для того, чтобы вместить в себя эту науку, необходимо очистить и обновить своего *внутреннего человека*... И для достижения этих целей в душе нашей вложен *свет божий*, называемый *совестью*» (1, 418). «Делать добро есть единственное верное счастие жизни» для героев Л.Н.Толстого (1, 458). «Доброта и совестливость», являющиеся «следствием непосредственной сопричастности человека к бытию как целому»[7], определяют, вслед за Л.Н.Толстым, и внутреннее содержание «положительной» героини Л.Улицкой — Сонечки.

Мотив «белизны», сопровождающий в повести Л.Улицкой Ясю и образующий оппозицию «свету», также восходит к роману «Война и мир». В произведении Л.Н.Толстого этот мотив связан с образом Элен[8] —

единственной «вполне красивой» женщиной в романе: «...она поднялась с той же неизменяющейся улыбкой... красивой женщины... Слегка шумя своею белою бальной робой... и блестя белизной плеч, глянцем волос и бриллиантов, она прошла... предоставляя каждому право любоваться красотою своего стана, полных плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и спины, как будто внося с собою блеск бала... ей как будто совестно было за свою несомненную и слишком сильно и победительно действующую красоту» (1, 17—18). С той же силой, с какой в «живых» героинях Л.Н.Толстого акцентирована внешняя непривлекательность, в портретной характеристике Элен выделена красота. Однако подчеркнутая «античная красота тела» светской львицы лишена внутренней силы: жизни и одухотворенности. Если «положительные» героини живут устремлениями сердца, обладают «нерассудочным, прямым знанием ценностей жизни»[9], то Элен руководствуется личной выгодой и тонким расчетом. Она является частью и продуктом светского общества, в котором людей связывают «ничтожно-мелкие, искусственные интересы» (1, 251), «круговая порука эгоизма»[10]. Знаком «внешнего человека», пустого духовно, становятся белизна и блеск, неизменяющаяся улыбка, характеризующие героиню. Ее «белая» красота оказывается мертвой, что выражено в устойчивом эпитете «мраморный»: «мраморный бюст», «мраморная красота», «мраморный лоб» (1, 245, 380).

Яся Л.Улицкой, «выращенная» совершенно другой эпохой и средой, во многом тождественна Элен Л.Н.Толстого. Неоднократно подчеркивается внешняя красота героини и умело созданный ею образ светской женщины: «...платье Яси громко и шелково шуршало, а тяжелые русые волосы были цельными, словно отлитыми из смолы... Вырез платья был глубоким, и козьи ее груди, прижатые одна к другой, образовывали нежную дорожку вниз, и талия была тоненькая и еще специально утянутая в рюмочку, и щиколотки тонки под плотными икрами, и запястья казались особенно узкими из-за некоторой припухлости предплечий» (254—255). Описание внешности Яси построено на тех же деталях, что и портрет Элен: шуршание бального платья, «глянец» волос, глубокое декольте, полнота плеч. В новогодний вечер перед Сонечкой вместо ожидаемой ею несчастной сироты, «золушки-замарашки» предстает «нарядная красотка с подведенными глазами, во всей притягательности светлой славянской красоты» (255). «Белизна» становится ведущим мотивом создания портретной характеристики Яси: «Он всегда вдумывался в ее белизну, которая ярче радуги сияла перед ним на фоне матовой побелки пустой стены. И блеск эмали кухонной кружки в ее розовой, но все же белой руке, и куски крупного колотого сахара в крис-

таллических изломах, и белесое небо за окном — все это хроматической гаммой... восходило к ее яично-белому личику, которое было чудо белого...» (262). Белый цвет Яси настолько сконцентрирован и чист, что выигрывает в любом сравнении с «другим» белым: белой эмалированной кружкой, побелкой стены, белесым небом. Все способно лишь оттенять идеальный белый цвет героини. Однако белая красота Яси столь же опредмечена и мертва, как и красота толстовской героини. Но если красота Элен уподоблена мрамору, то красота Яси — прозрачному стеклу: «прозрачная, вроде отмытого аптечного пузырька» (249), «стеклянная прелесть маленькой рюмочки» (255). Искусственный блеск драгоценных камней дополняет ее портретное описание: «сияла Ясенька своей белизной и маленьким острым бриллиантом на пальце» (268). Эти героини оказываются из разряда «девушек-кукол, фарфоровых безделушек»[11], принадлежат к «породе маленьких беззащитниц, которым так и хочется на пальчик надеть камушек, а на зябкие плечи — манто...» (268). С одинаковым «сдержанно-высокомерным видом» (249), со «спокойным умением быть молчаливо-достойною в свете» (1, 244) героини преподносят свою красоту окружающим: не допуская «возможности, чтобы кто-либо мог видеть ее и не быть восхищенным» (1, 245), требуя «внимания и восхищения» (252). Типологическое родство героинь обнаруживается в их манере поведения: потребительском и расчетливом отношении к миру. Они пользуются красотой, единственным своим талантом и даром, как средством достижения поставленных целей. Точно так же, как Элен постоянно плетет интриги, женит на себе Пьера из-за доставшегося ему богатого наследства, Яся выходит в свет, постепенно осуществляя свою «задуманную карьеру» (262), «завоевывает Москву» (250) и мир с помощью обольщенных мужчин-покровителей (проводник Равиль, участковый Малинин, Роберт Викторович, богатый француз).

В своей повести Л.Улицкая продолжает толстовскую концепцию «внешнего» и «внутреннего» человека, что и отразилось в использовании ключевых толстовских мотивов. Выстраивая повествование на коллизии двух женских образов, Л.Улицкая применяет мотивную систему романа Л.Н.Толстого «Война и мир». Не случайна, и даже закономерна, апелляция современного автора именно к этому произведению. Для Л.Улицкой, как и для Л.Н.Толстого, самой важной темой остается «мысль семейная». Поэтому Сонечка как идеальный герой в семейной типологии Л.Улицкой наследует «световую» символику женских образов Л.Н.Толстого, прежде всего Наташи Ростовой, а бессемейная Яся — «белую» символику, восходящую к образу Элен. «Свет» выступает зна-

ком душевного человека, способного на естественные человеческие чувства, созидающего жизненное пространство семьи. «Белизна» символизирует человека «пустого», бездушного, рационального, носителя деструктивного начала.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Улицкая Л. Сонечка // Улицкая Л. Бедные, злые, любимые: Повести, рассказы. М., 2003. С. 222. Далее цитирование по этому изданию в тексте статьи с указанием страницы.

[2] Кузичева А. В списках значится... «Вечная Сонечка»? // Книжное обозрение. 1993. № 50. (17 дек.). С. 13; Мела Э. «Сонечка» Людмилы Улицкой с гендерной точки зрения: новое под солнцем? // Преображение. 1998. № 6. С. 101—107; Ольшанская А.В. «Чтение как обморок» в повести «Сонечка» Л.Улицкой // Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин. Пермь, 2005. С. 93—96.

[3] Баксараева Н.А. «Душевность без духовности»? (Чеховская традиция в повести Л.Улицкой «Сонечка») // Творчество А.П.Чехова / Отв. ред. Г.И.Тамарин. Таганрог, 2004. С. 105—110.

[4] Кривоусова З.Г. Рецепция русской классической литературы в повести Л.Улицкой «Сонечка» // Святоотеческие традиции в русской литературе. Омск, 2005. Ч. 1. С. 12—16.

[5] Толстой Л.Н. Война и мир: В 2 кн. СПб., 1993. Кн. 1. С. 49. Далее цитирование по этому изданию в тексте статьи с указанием книги и страницы.

[6] Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Н.Толстого «Война и мир». М., 1983. С. 38.

[7] Там же. С. 28.

[8] Еще одним «белым» человеком в романе Л.Н.Толстого является Сперанский. В его облике неоднократно акцентируется белый цвет: «...высокий, лысый, белокурый человек, лет сорока, с большим открытым лбом и необычайною, странною белизной продолговатого лица <...> Ни у кого из того общества, в котором жил князь Андрей, он не видал этого спокойствия и самоуверенности неловких и тупых движений... твердости ничего не значащей улыбки... и, главное, такой нежной белизны лица и особенно рук, несколько широких, но необыкновенно пухлых, нежных и белых» (1, 509). «Белая нежная рука» и «холодный зеркальный, не пропускающий к себе в душу взгляд» (1, 514) — лейтмотивные характеристики Сперанского. При этом сам он — олицетворение крайнего рационализма: презирает людей и живет играми ума.

[9] Бочаров С.Г. Роман Л.Н.Толстого «Война и мир». М., 1987. С. 86.

[10] Там же. С. 95.

[11] Мела Э. «Сонечка» Людмилы Улицкой с гендерной точки зрения: новое под солнцем? С. 102.

Э.А.Тамаркина

Смысл одного композиционного приема волшебной сказки (освобождение от «бесовского» начала)

В народной сказке есть прием, подлинную суть которого трудно понять без осмысления одного сюжета, изложенного в Евангелии от Матфея (8: 28—34) и в Евангелии от Луки (8: 26—39). Это освобождение человека от «бесовского» начала, являющегося для него чем-то инородным, чуждым, противостоящим природной норме, в которой заложены лучшие качества человека.

На глубинный смысл сюжета, изложенного в 8 главе Евангелия, обратил внимание Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) [1], дав разъяснение ему с точки зрения философии богословия. В обоих Евангелиях описывается, как Господь после бури на Галилейском озере прибывает со своими учениками в страну Гадаринскую, и там его встречает «бесноватый» человек, который не мог жить с людьми из-за «некоей внутренней силы, в нем жившей» [1; 143] и мучительно его терзавшей. Он же был бессилен избавиться от нее. Непокрытый одеждой, он жил в «гробах — маленьких пещерках в скалах». Увидев светлый облик Господа, он кричит, но не убегает, потому что именно светлая сила Иисуса Христа неудержимо влечет его к себе и в то же время злая сила, заключенная в нем самом, мучает его, но она бессильна обратить его в бегство.

«Что тебе до меня, Иисус, Сын Бога Всевышнего? Умоляю Тебя, не мучь меня...» Бесовская сила кричит от имени человека: «...бес хочет представить, будто Иисус мучает человека. Бес пытается спасти себя...» [1; 144]. Измученный человек (бесноватый), кажется, не мог с первого взгляда узнать силу Всевышнего Бога в человеке, но он почувствовал ее. И, более того, бесы, сидящие в нем, уже знают — это «опытное восприятие Огня Божественного, жгущего телесное естество» [1; 144]. Поэтому языком несчастного бесноватого злой дух кричит, испытывая от близости Иисуса Христа страдание.

Иисус велел нечистому духу выйти из человека, чтобы освободить его от беспокойства, так как злой дух хотел погубить человека в пустынном уединении вдали от людей, от которых можно было бы полу-

чить помощь, но не смог. Его воля, направленная на разрушение, обращается на стадо свиней, которое паслось тут же, «и бесы просили Его, чтоб позволил им войти в них» (8: 32).

Когда бесы кричали от имени человека, их просьба не могла быть исполнена. «Как только они заговорили своим голосом, появляется возможность у Господа даже их просьбу исполнить» [1; 154]. Бесы хотят войти в свиней, чтобы задержаться в атмосфере земли, дабы «не идти в бездну» — «глубину самости твари, отъединившейся от Бога...» [1; 155] и находящей в себе «призрачное удовлетворение в постороннем для себя предмете... обладание свиньями казалось бесам спасением...» [1; 155—156].

Господь же, изгнав бесов из человека, позволил им войти в свиней для того, чтобы они были обнаружены. И в этом было их поражение, потому что бесами должно было «наиболее ярко выявиться зло перед нравственно-инертным сознанием человечества» [1; 163]. Единственный путь спасения — принятие Божественного света, того, что нес с собою Иисус Христос; это и есть спасение от власти «бесовского» начала, которое несет человечеству физические и духовные страдания.

Если обратиться к устному народному творчеству, то можно увидеть, что власть злого, нечистого начала в человеке получает свою интерпретацию, генетически восходящую к язычеству, но испытавшую сильное влияние христианства. Нравственная основа человека осмысляется в фольклоре как самостоятельная сущность, заложенная в теле человека. Она еще не сформулирована в системе вербальных дефиниций, но есть четкое понятие о добре и зле, составляющих основу индивидуума.

Фольклор — клишированное искусство, поскольку многие его положения мировоззренческого, философского и морально-этического плана запечатлены в определенных формулах и приемах. Об этом писали такие исследователи фольклора, как А.Н.Веселовский, В.Я.Пропп, В.П.Аникин и многие другие. Из теории «клише» наше внимание привлек один из приемов, встречающийся в волшебной сказке и являющийся воплощением нравственного начала в человеке, причем не на вербальном уровне, а в предметно-чувственном плане как зло, искажающее подлинную сущность человека.

Следует оговориться, что зло может быть представлено и через внешнюю свою форму (когда страдает тело человека и его внешний облик), и через внутреннюю, как уже было сказано, разрушающую человеческую душу. Причем нас интересует тот момент, когда разрушение идет не от человека (как, например, в очень распространенном мотиве волшебной сказки, в котором говорится о том, как старшие братья из зависти убивают младшего), но при помощи «живой» и «мертвой» воды

происходит его воскрешение, и инобытие рассматривается героем как тяжелый сон. Нас интересует разрушающее начало от инфернальных сил, когда зло поселяется в человеке и начинает функционировать в нем как отдельная самостоятельная сущность.

Трудно ответить на вопрос, что же было раньше — народное представление о разрушающем человека зле или христианские воззрения на него, которые повлияли на народную сказку, но то, что такое влияние было, не вызывает сомнения.

Если обратиться к первому моменту — зло как инфернальное начало, то в качестве примера можно привести сказку из собрания А.Н.Афанасьева «Заколдованная королевна» [2; II, № 271]. Иван-купеческий сын — главный персонаж сказки, проходя через сложные жизненные ситуации, оказывается в великолепном дворце «из чистого мрамора» с «золотой крышею», который стоит на большом зеленом лугу, но в котором никто не живет. Неожиданно он видит, как «...вдруг подкатилась к крыльцу коляска и приехала королевна — сама вся черная и люди черные, и кони вороные» [2; II, 343].

На Ивана была возложена миссия — освободить королевну от «нечистых», которые завладели ею и ее дворцом. Он должен пройти через тройное испытание во дворце после полуночи. В первую ночь черти «завопили-закричали, пляс подняли... стали напущать на него разные страсти» [2; II, 343]. На вторую ночь на помощь чертям приходит их дедушка (сатана), а на третью — мучил Ивана уже целый сонм. И с каждым испытанием героя шел процесс очищения королевны, ее людей и лошадей: сначала они побелели по грудь, на второй день — до колен, а на третий — все очистились, а на месте дворца, которым завладели черти, «и следов не осталось, сквозь землю провалился, а на том месте пламя пышет» [2; II, 345]. Спасение в данном случае зависит только от смелости и находчивости героя-освободителя. Иван — в прошлом служилый солдат, которому все в жизни не помеха, даже нечистая сила.

В другой сказке, «Свиной чехол» [2; II, № 290], зло заключено во внешнюю форму — это свиной чехол, в который прячется героиня и который для всех ассоциируется с ее обликом — «зверь не зверь, а чудо чудное, диво дивное». И сама она начинает осмыслять себя так же: «я Свиной Чехол». Внешний облик ассоциируется с ее собственным именем. В данном варианте сюжета всемирно известной сказки о Золушке и с тем же исходом отсутствуют нездешние силы, но отголосок их присутствия намечен в прозвище героини.

Как уже было сказано, свинья в Священном Писании — нечистое животное. И в народной несказочной прозе — быличках — в свинью

обращается обычно колдунья. В данной же сказке со свиным чехлом связан не только внешний облик зла, но и злая доля, которую терпит героиня. В сказке зло несет на себе и знак противоположного значения, связанного с «остранением» тех свойств, носительницей которых является основной персонаж сказки (ср. со сказкой «Царевна-лягушка»).

В волшебных сказках зло может предстать и как самостоятельная сущность, поселившаяся в человеческом теле и мучащая его. Это можно увидеть в двух сказочных сюжетах из собрания А.Н.Афанасьева: «Солдат избавляет царевну» [2; I, № 153] и «Иван — купеческий сын отчитывает царевну» [2; III, № 364].

В первой царевна страдает от порчи, которую на нее напустил чужестранный принц — вселил в ее тело «нечистых» за отказ выйти за него замуж: «Не дает ей нечистая сила по ночам спокою: бьется сердечная и кричит без памяти» [2; I, 341]. Избавителем героини от нанесенного зла является ловкий солдат, который только посредством использования православных приемов сумел справиться с нечистой силой. Так, он «запер во дворце все окна и двери накрепко и закрестил их православным крестом, только одну дверь оставил незапертой» [2; I, 341], чтобы могла пройти нечистая сила. «В тринадцать ночей перебывало у солдата тринадцать нечистых в переделке, и всем равно туго пришлось» [2; I, 343], вплоть до дедушки Сатаны. Бравый солдат не только излечил царевну, но и сумел спрятать всю нечистую силу в ранец, и, хорошо проучив ее, расправился с ней, доказав свою сметливость и хватку: черти изгоняются в буковище под мельницу, где навсегда и остаются.

Случилось то, чего они боялись — им больше нельзя творить зло, некого мучить. А ведь суть бесов в том и заключается, чтобы «только бы им не остаться без всякой жертвы, без всякой пищи, то есть без возможности кого-либо мучить и терзать в Божественном мире» [1; 156]. Это и есть та «бездна, не имеющая никуда выхода из самой себя...» [1; 157]. И в этом суть победы, которую так глубоко смог осмыслить и отобразить народ.

В другой сказке, «Иван — купеческий сын отчитывает царевну», являющейся вариантом мотива «отчитывания мертвой девушки-колдуньи» (использованным Н.В.Гоголем в повести «Вий»), спастись герою от злого инфернального начала, носителем которого является мертвая царевна-людоедка, помогает Божья Сила, представленная образом «седого старичка» — «дедушки», оказавшегося в итоге апостолом Петром.

Три ночи в соответствии со сказочным каноном дежурит купеческий сын в церкви. Три ночи встает из гроба царевна и «кричит на раз-

ные голоса и по-собачьи, и по-кошачьи» [2; III, 129], но достать героя не может. Злая сила отступает перед апостолом Петром, который находился на хорах (икона), где прятался герой: «...вдруг от иконы глас раздался: “Изыди, окаянный!”. В ту же минуту злой дух оставил царевну, пала она перед иконою на колени и начала со слезами молиться...». Спасшись, купеческий сын стал рядом с царевной — «крестится да поклоны кладет» [2; III, 129].

Основной постулат православия — послушание является главным идейным стержнем сказки, так как послушание — жизнь в соответствии с нравственными высшими нормами православия — есть подлинный закон бытия. Именно послушанием побеждается зло в финале сказки: в дележе со стариком наполовину всего добытого, вплоть до оставленной злым духом царевны. В сказке христианские нормы переплетаются с древними языческими представлениями, когда утверждается победа над материализованным злом. Старик мечом «рассек царевну надвое — поползли из нее разные гады и змеи. Старик перебил всех гад и змей, сложил царевне на тело, взбрызнул раз святой водою — тело срослось...» [2; III, 130].

В отличие от Писания сказка не интересуется злым духом после того, как он покинул царевну. Он просто является инородным, ненужным началом для человеческого существа. Без него царевна обретает свою подлинную сущность: «сделалась краше прежнего». Для сказки важен не только благополучный конец, но еще более — мораль, которая звучит от лица старика: «...живи праведно, никого не обижай, нищую братию наделяй да молись святому апостолу Петру». И даже подводится итоговая черта, к чему приводит послушание: «...жил со своею царевной долго и счастливо», а также жизненная ориентация на высшее духовное начало: «...никого не обижал и бедным завсегда помогал» [2; III, 130].

Ко всему сказанному можно привести в качестве примера еще одну сказку — «Мертвая людоедка», очень близкую к последнему варианту, но интересную тем, что она была записана в конце XIX — нач. XX века на территории Удмуртии, среди населения Прикамья, удмуртским ученым Г.Е.Верещагиным. Сказка, по всей вероятности, несет на себе определенные черты обработки рукой священника [3].

В ней по сравнению с предыдущей сказкой усилена моралистическая направленность. Основным духовным наставником героя является старик, к тому же нищий: «...старик имел вид благообразный, чем внушал почтение к себе». Старик в данной сказке — провидец. Он предсказывает молодому купчику, что его ожидает в часовне и как себя вести: «...милосердие Божие при вере сохранит тебя невредимым; толь-

ко должен ты во всем покориться моему совету». Он является носителем основной идеи сказки: «Надо терпеть: без терпенья нет спасенья. Как перенесешь все, получишь счастье». Герой так и поступает, сохраняя послушание старцу, как отцу, на протяжении всего сказочного сюжета.

Мертвая людоедка, встающая из гроба после двенадцати часов ночи, ведет себя в поисках человека, как «зверь животное». Но с пением петухов ее бесовская сила исчезает. И только на третью ночь бесовская сила окончательно отступает перед крестным знамением, которым ограждает себя герой, и перед молитвами, которые он заставляет ее читать. На рассвете героиня благодарит его: «Господь послал тебя избавить меня от дьявола».

Как и в сказке Афанасьева, внимание акцентируется не на дьявольской основе, внедрившейся в человека, которая деформирует его сущность, а на том, как она предстает в своей предметной наглядности. Старик не мечом, как у Афанасьева, а тростью ударяет молодушку: в язычестве это могла быть ветка-живилка, а в данном случае она — атрибут божественной силы: «молодушка рассеклась пополам, из нее вышло семь змей. Старик убил этих змей и опять ударил по молодушке. Молодушка срослась».

При вариативности финал сказки так же моралистичен, но более конкретизирован: «Торгуйте честно, людей не обмеривайте, не обвешивайте, за большим барышом не гонитесь — и будете жить счастливо». И с этими словами старик исчезает. «Только тогда и понял купчик, что это был какой-нибудь угодник Божий».

Таким образом, волшебных сказок, в которых зло в человеке предстает как инфернальное начало или как самостоятельная сущность, которую можно убрать, вынуть из человека, немного. Но они показательны, так как древняя основа и христианские воззрения в них переплетены, говоря о том пути, которым пошло народное сознание в сторону осмысления такого понятия, как нравственная сущность человека, отраженная при формировании блока русских народных сказок с православным моралистическим фундаментом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Семь слов о стране Гадаринской // Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Апокалипсис мелкого греха. М.: Лепта-Пресс, 2005. (Религ.-филос. сер.).

2. Русские народные сказки А.Н.Афанасьева: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1958.

3. Мертвая людоедка // Верещагин Г.Е. Собр. соч.: В 4 т. Ижевск, 2002. Т. 4. Кн. 2. Русский фольклор. С. 32—36.

А.И.Лаврентьев

АМЕРИКАНСКИЙ ЧЕРНЫЙ ЮМОР И КОНЦЕПЦИЯ СМЕРТИ АВТОРА

50—60-е годы XX в. — период, во многих отношениях ставший переломным этапом в развитии американской культуры: в литературе США появляется ряд произведений, в которых представлен главный герой как писатель-неудачник, испытывающий настоятельную, жизненно необходимую, практически определяющую вопрос его существования потребность в словесном творчестве, реализации которой мешают разного рода препятствия. В частности, это касается произведений К.Воннегута, Дж.Барта, Р.Кувера. Характер появившейся необходимости в самовыражении и трудностей, которые в это время предстояло преодолевать писателю, связан с изменениями в социо-культурной среде, происходившими во вт. пол. XX в. Одним из показательных примеров произведений, посвященных проблемам создания и функционирования литературы, можно считать рассказ американской писательницы Фланнери О'Коннор (1925—1964) «Праздник в Партридже» (The Partridge festival, 1961)*.

Действие рассказа разворачивается в небольшом городке, расположенном в наиболее богатой своими литературными традициями части Америки — на Юге США: тетушки главного героя мечтают о том, чтобы из их племянника, молодого человека по имени Кэлхун, «вышла вторая Маргарет Митчелл». Кэлхун действительно собирается заняться литературой, но основной причиной, побудившей его к этому, становится глубокое чувство отвращения к образу жизни, который ведут жители Партриджа. Главным недостатком начинающий писатель считает слепое следование устоявшимся, общепринятым, но не имеющим глубокого духовного содержания традициям, проникнутым фальшью и искусственностью. Одна из них — так называемый праздник азалий, учрежденный прадедом Кэлхуна для оживления собственной торговли и

* О'Коннор Ф. Праздник в Партридже // Гон спозаранку: Рассказы американских писателей о молодежи. М.: Мол. гвардия, 1975. С. 55—79. Цит. по этому изд. с указанием страниц в тексте.

со временем превратившийся в торговую марку Партриджа, девизом которого стали слова: «Мы сеем красоту, а пожинаем деньги» (60).

Начинающий писатель принимает решение посвятить свое творчество разоблачению пошлости и убогости, в которой погрязли горожане. Но есть и еще одна, более важная причина, заставившая его взяться за перо. Молодой человек страдает от раздвоенности: с одной стороны, он испытывает неприязнь по отношению к обывателям, с другой же — Кэлхун замечает, что во многом он такой же, как все. Например, он зарабатывает на жизнь тем, что три летних месяца продает холодильники, «чтобы получить возможность остальные девять существовать естественно, взращивая свое истинное “я” бунтаря, художника, мистика» (59). Но его постоянно терзает чувство вины, ведь от торговли он испытывает настоящее удовольствие: «Перед покупателями на него находило вдохновение; лицо его начинало светиться, пот катился градом, и все сложности мгновенно исчезали. Он был во власти этого влечения, неодолимого, как влечение к спиртному или к женщине...» (59). Поэтому литература для него единственный способ подтвердить подлинность жизни бунтаря и мистика, искоренив неподвластную его воле приверженность ложным идеалам предков.

Подобное положение типично для писателя вт. пол. XX в.: человек стремится найти и сохранить самого себя в мире фальши и суррогатов, и в этих условиях акт творчества призван удостоверить его уникальность, неповторимость, утвердить факт подлинного существования автора. Словесное самовыражение становится жизненно необходимой потребностью. В рассказе звучит цитата из Священного писания: «И познайте истину, и истина сделает вас свободными» (59). Но в отношении творческого вдохновения продавец холодильников зачастую превосходит бунтаря, художника или мистика.

Происходит это в силу того, что творческая деятельность является созиданием произведений, представляющих определенную эстетическую ценность, или значимость, что, в свою очередь, предполагает наличие некой системы, одним из элементов которой становится произведение (причем это место определяется сравнительными, то есть относительными, критериями оценки). Иными словами, абсолютной или уникальной ценности у произведения искусства, как и у процесса созидания, быть не может. Свою значимость оно приобретает, становясь частью системы.

Причем, в силу явно выраженной знаковой природы своих произведений, писатель оказывается в невыгодном, в сравнении с представителями других видов искусства, положении. Сущность словесного твор-

чества — оперирование знаками, в результате чего появляются только новые комбинации знаков. Эти комбинации несут в себе, но в гораздо более выразительной форме, те же самые недостатки, что и все прочие системы знаков, значений и ценностей, неприятие которых было изначальной причиной для творчества. Писатель, пытающийся с помощью своих произведений проникнуть к подлинной реальности, в лучшем случае лишь добавляет к уже существующим еще одну совокупность означающих, которая будет связана с реальностью означаемых не больше и не меньше всех прочих наборов знаков.

В рассказе Ф. О'Коннор герой увидел единомышленника в Синглтоне, одном из жителей города, отказавшемся участвовать в празднике. За отказ он подвергся судебному преследованию: «Во время суда ему набили на ноги колодки, а по вынесении приговора заточили в "тюрьму" вместе с козлом, осужденным ранее за такой же проступок. "Тюрьмой" служила уличная уборная, позаимствованная для этого случая» (56). В отместку за наказание Синглтон застрелил шестерых жителей города, после чего был признан сумасшедшим и помещен в психиатрическую лечебницу. Воображение Кэлхуна героизировало Синглтона, он превратился в нонконформиста, стремившегося к сохранению своей индивидуальности. Однако когда писатель знакомится с ним, его ждет жестокое разочарование — реальный Синглтон оказался еще более убогим и пошлым, чем те, кто его осудил. Словесная конструкция, созданная в знак протеста против искусственности, оказалась еще более искусственной и не выдержала проверки реальностью.

При всем том полный отказ от литературного творчества категорически недопустим, ведь личность, в конечном счете, представляет собой совокупность знаков; ее целостность обеспечивается лишь постоянным активным оперированием этими знаками. В отсутствии творческой активности сознание неизбежно распадается на фрагменты и растворяется в общем хаосе массовой культуры — человек теряет самого себя.

Так писатель попадает в ситуацию неразрешимого противоречия между необходимостью словесного творчества и принципиальной невозможностью ее осуществления в условиях разрыва связей между означаемым и означающим. Между тем именно эта ситуация, а точнее поиск выхода из нее, стала возможна как раз благодаря словесной (языковой) природе литературного творчества.

Первая трудность, с которой необходимо справиться писателю, заключается в принципиальной непознаваемости подлинной реальности с помощью слов. Однако то, что невозможно осуществить, можно обо-

значить словами — литература оставляет писателю возможность апофатического описания подлинной реальности посредством описания того, что не есть реальность. В тексте рассказа Ф.О'Коннор читателю предложены два противостоящих друг другу варианта представлений о действительности: обывателя и нонконформиста. Оба оказываются ложными, но благодаря тому, что они взаимно уничтожают друг друга, образуются продукты распада, создающие проникнутый внутренним напряжением ценностный вакуум, который, в сущности, и есть подлинная реальность. Это напряжение становится тем эмоционально-эстетическим эффектом, который французский постструктуралист Ролан Барт называл «удовольствием от текста».

Вторая проблема, с которой сталкиваются представители литературного творчества во вт. пол. XX в., — отсутствие средств самовыражения. В рамках существующих систем ценностей становится практически невозможным создание чего-то принципиально нового и уникального. Однако языковая система имеет иерархическую структуру: если нельзя выразить себя на уровне повествования — звуков, слов, словосочетаний, предложений или текста произведения, то можно проявить свою индивидуальность на уровне метаповествования — стиль, направление, школа, метод, культурно-историческая эпоха. Так, Дж.Барт, на определенном этапе своего творчества оказавшийся в состоянии кризиса, обратился к жанру пародии и написал роман «Торговец дурманом» (The Sot-Weed Factor, 1960), представляющий собой подражание английскому просветительскому роману. Внимательные критики, среди всего прочего, указали на то, что сюжет «Торговца дурманом» воспроизводит основные структурные элементы сказок и рыцарских романов. Это замечание стало для писателя отправной точкой для работы над следующим романом — «Козлик Джайлз» (Giles Goat-Boy, 1966), который был пародией уже на структуралистские методы изучения художественных произведений.

Характер задач, решения которых требовал творческий процесс во вт. пол. XX в., определил основные особенности формы создаваемых произведений.

Во-первых, литература становится преимущественно комической: в отсутствие идеалов, при разрушении абсолютных ценностей и ниспровержении авторитетов писателю остается исходить из скептического или отрицательного отношения к миру (а со времен Аристотеля известно, что единственная форма искусства, позволяющая использовать в качестве материала нечто заведомо негативное и внеэстетичное, — это комедия).

Во-вторых, произведения изобилуют описаниями актов агрессии, насилия и жестокости. Объясняется это тем, что чем менее полноценной, цельнооформленной и поверхностной является картина мира, тем она более агрессивна по отношению к личности. Так как идеология праздника азалий, описанного в рассказе американской писательницы, — отнюдь не Нагорная проповедь, то, в силу интеллектуальной и нравственной ущербности, она не может стать органичной частью внутреннего мира человека, и в поведении участников этого действа всегда будет присутствовать элемент внешнего принуждения и насилия. Главным критерием оценки человека и его сопричастности общему духу веселья оказывается в рассказах механическое следование определенным инструкциям. В городке Партридж суть праздника состоит в обязательном приобретении значка праздника азалий, соответственно личность оценивается по принципу «купил/не купил». В случае отказа человек подвергается насилию, ответной реакцией на которое становится его агрессия. Жестокость, как правило, маскируется суррогатными положительными эмоциями, но подлинное творчество призвано разоблачать скрытую агрессию субкультуры, делать ее явной, придавая разоблачению выразительность. К примеру, сюжет известного романа американского писателя Чака Паланика «Бойцовский клуб» (Fight club, 1996) посвящен выявлению насилия, присущего современной потребительской культуре.

В-третьих, сочетание жестокости и комизма порождает феномен черного юмора, который становится одной из форм метаповествования. В самом деле, выразительность фразы: «Ранним июньским утром 1872 года я убил своего отца — поступок, который в то время произвел на меня глубокое впечатление», — обусловлена привлечением внимания читателя не к самому факту отцеубийства, а к словесной форме описания рассказчиком этого факта. Черный юмор возникает именно в тех случаях, когда читатель сталкивается с несоответствием (отражающим степень обработанности авторским сознанием) между содержанием и методами его перевода в художественное пространство. Благодаря кричащей контрастности образов, черный юмор становится легко дешифруемым и адекватно считываемым примером метаповествовательного дискурса, характерного для постмодернизма.

Вот почему большинство произведений американской литературы 1950—1960-х гг., посвященных проблемам сущности, формы и возможностей словесного творчества, критики и исследователи относили одновременно к разряду и саморефлексирующей литературы, и литературы черного юмора. Такая синонимичность — закономерное следствие

положения писателя, находящегося в ситуации быстрого развития информационных технологий, массового производства и тиражирования знаков, что привело к изменениям функционирования литературного текста в социо-культурной среде и роли, которую в ней играет автор.

М.Г.Агеева

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДЕТЕКТИВА В ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ

«Детективный рассказ, роман, повесть относятся к числу наиболее популярных жанров XX столетия. Выбившись из окололитературного существования в начале века, они прорвались в большую литературу, а затем в кино, на радио и телевидение. Они распространились по всему земному шару...»*.

Традиционно считается, что первый детектив в его классической форме был создан американским писателем Эдгаром По в 1841 году. Жанр стал популярным с появлением детективов английского писателя Артура Конан Дойля в 1887 году. Аналитические и литературно-критические исследования детективного жанра появились намного позднее — в начале XX столетия. В 20—40-е гг. XX в. формируется совокупность критических работ, исследующих различные аспекты детективного повествования: источники и предпосылки возникновения детектива, особенности формы, структуры и техники повествования. В конце 1940-х гг. появляется ряд критических работ, анализирующих детективное повествование с точки зрения психоаналитической теории З.Фрейда.

* Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. Л., 1984. С. 202.

Детектив — один из вариантов широко распространенной литературы о тайне и преступлении. Детективное повествования посвящено раскрытию таинственных обстоятельств, при которых совершено преступление, и подразумевает особый способ сюжетного построения, при котором тайна преступления остается неразгаданной до конца повествования, и держит читателя в напряжении. Таким образом, детектив основан на тайне и ее раскрытии. Эта особенность детективного повествования дала возможность исследователям применить классическую фрейдовскую интерпретацию трагедии Софокла «Эдип-царь» к детективу. Оба типа повествования ставят скрытый секрет (тайну) как центральную проблему в начале и решают ее в конце. Как трагедия, так и детектив достигают высшей точки повествования в комбинации открытия тайны и неожиданного перелома в развертывании сюжета. Оба повествования заканчиваются обнаружением виновного, что обеспечивает очищение общества (катарсис). Эти соответствия стали отправным пунктом для исследования тематических аналогий между детективным повествованием, трагедией Софокла, эдиповым комплексом Фрейда и общей теорией психоанализа.

Жеральдина Редерсон-Крэг, известный американский психоаналитик, инициировала исследование сходства между детективным повествованием и теорией эдипова комплекса З.Фрейда. В статье «Детективные истории и сцена первородного греха» (Detective Stories and the Primal Scene, 1949) она отмечает, что уникальная особенность детективной истории состоит в любопытстве читателя к некоему секретному греховному действию, которое произошло между двумя людьми. Исследовательница связывает это любопытство читателя с интересом ребенка к сексуальной жизни родителей и тайне рождения. Детали и улики, ведущие к разгадке тайны, детективной истории, представляют собой растущее осознание ребенком подробностей сексуальных отношений в семье, которых он не понимал, таких как приготовление ко сну, ночные звуки, непонятные шутки и замечания взрослых. По этой модели анализа, жертва в детективном повествовании представляет собой родителя, к которому читатель (ребенок) испытывал негативные эдиповы чувства. Преступник — это родитель, на которого были направлены позитивные эдиповы чувства, тот, которого он бы меньше всего хотел видеть участвующим в секретном преступлении. Детектив, подсматривающий, прислушивающийся и собирающий улики для постижения тайны, — это сам ребенок. Таким образом, детективная история удовлетворяет человека в его любопытстве к эротическим сценам. Образ Ватсона обеспечивает альтерэго в случае, если суперэго пугает чувство вины.

В полном раскрытии преступления, достигнутом детективом, эго может участвовать как любой или оба родителя в сексуальной сцене. Признавая, что психоаналитики придерживаются мнения, что дети могут понять сексуальный акт как своего рода избиение или насилие, Ж.Педерсон-Крэг видит детективное повествование как попытку представить его в более приемлемой и менее болезненной форме, и описать его с точки зрения читательского подсознательного.

Денис Портер в работе «Преследование преступления: искусство и идеология в детективной литературе» (The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction, 1981) высказывает мнение, что детективное повествование содержит скрытые эротические элементы в самой структуре текста. Его модель анализа основана на теории принципа удовольствия З.Фрейда. «Течение психических процессов, — пишет Фрейд, — автоматически регулируется принципом удовольствия, который, возбуждаясь каждый раз с напряжением неудовольствия, принимает затем направление, совпадающее, в конечном счете, с уменьшением этого напряжения, устранением неудовольствия и получением удовольствия»*. Д.Портер рассматривает фрейдовское Fort/Da как выражение эротики в ее основной форме. Структура детективного повествования является источником удовольствия, основанного на переживании контрастов, которые развиваются от изначальной ситуации благополучия (Da) через потери, поиски, преследования, поединок (Fort) к восстановлению благополучия (Da). Процесс замедления раскрытия тайны и игра с нарастающим напряжением и генерируют удовольствие. Д.Портер сравнивает этот процесс с ситуацией трагедии об Эдипе, так как действие трагедии состоит в искусно замедляемом раскрытии тайны. При этом он считает, что раскрытие преступления является альтернативой сексуальному акту, сублимированной формой получения удовольствия. Он видит поддержку своей интерпретации в структуре детективного повествования, подобной игре, которая в основном выражается в одержимой самоотверженности главного героя, с которой он идет к цели, как охотник следует за дичью.

Славой Жижек в работе «Смотря с недоверием: знакомство с Жаком Лаканном через популярную культуру» (Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture, 1991) анализирует детективное повествование с точки зрения общей теории психоанализа, проводя аналогию между целями психоанализа и детективной истории. Детективное повествование строится вокруг тайны. Преступление — это

---

* Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1990. С. 382.

обычно стимулирующее начало, которое организует повествование таким образом, что последствия преступления представлены задолго до того, как события, которые привели к преступлению, становятся известны. Структура детективного повествования организована в обратном порядке. Цель детективного сюжета — установить линейную, хронологическую последовательность событий, которые объяснят трудную ситуацию, раскроют тайну. Этот процесс занимает все повествование. В психоанализе помощь врача заключается в идентификации подсознательных желаний пациента. Психоаналитик артикулирует пациенту то, что остается скрытым, не высказанным вслух в его рассказе, и определяет подсознательные структуры, которые руководят им. С.Жижек сравнивает преступление в детективной истории со сновидением. По теории З.Фрейда, сновидение имеет явную форму выражения и скрытое за ней бессознательное содержание. Цель психоанализа — вскрыть скрытые мысли сновидения и довести до сознания пациента их бессознательное психическое содержание. С.Жижек рассматривает сцену преступления как ложный образ, созданный убийцей с целью скрыть следы его деяния. Создавая такой зашифрованный образ, преступник манипулирует субъективной стороной значения: он знает, что ложные знаки приобретут значение потому, что другие (полиция, свидетели) примут их как действительно значимые. Детектив, однако, принимает эти вводящие в заблуждение знаки как начальную точку расследования, полагая, что, обманывая и заставляя поверить других, преступник хотел достичь своей цели. В ходе расследования детектив отмечает детали, которые не соответствуют картине, созданной преступником, и пытается понять истинное намерение обмана. К концу повествования детектив с помощью рассудка и логики определяет то, что осталось на уровне подсознания, во лжи, созданной преступником, и артикулирует это подобно тому, как психоаналитик идентифицирует и переводит в область языка подсознательные желания пациента.

Примечательно, что интерес сторонников психоаналитического подхода к анализу детективного повествования сконцентрирован не на психологии преступника, а на психологии читателя. Думается, что такой подход мотивирован самой организацией детективного повествования. Сыщик, приступая к раскрытию тайны, знает столько же, сколько и читатель, и как бы вызывает читателя на состязание: кто первым придет к разгадке тайны. По мнению исследователей, читатель, пытаясь раскрыть тайну, думает подобно детективу, но он также думает подобно убийце, что может иметь отношение к бессознательному желанию совершить убийство. Если читатель способен думать подобно убийце, тогда он

способен представить себе совершение самого убийства при определенных обстоятельствах. Кроме того, детектив часто изображает жертв в таком отрицательном свете, что, по крайней мере, некоторые читатели могли бы захотеть убить их, хотя детективное повествование отнюдь не ставит целью убедить читателя в том, что именно он — убийца по своему бессознательному желанию. Критики считают, что детективная история искусно избегает истины, на которую непрерывно намекает автор (Ж.Редерсон-Крэг, С.Жижек).

Подобные интерпретации детектива во фрейдистском контексте, описывающие детективный жанр как архетип, который иллюстрирует центральные положения и базовые принципы психоаналитической теории, а также некоторые механизмы человеческой психики достаточно распространены. Дж.Кавели отмечает, что, хотя «психоаналитическая интерпретация литературы вызывает много вопросов, трудно отказаться от привлекательной идеи, что в литературе, так же как и в сновидениях, находят скрытое выражение подсознательные или подавленные импульсы»*.

О.Н.Голубкова

Культурологический смысл субъектной организации рассказа У.Фолкнера «Роза для Эмили»

Рассказ У.Фолкнера «Роза для Эмили» в истории литературы США известен как произведение, имеющее уникальную субъектную организацию, где повествование ведется от первого лица множественного числа — «мы». В теории литературы укрепилось мнение о том, что рассказ от первого лица позволяет повествователю быть полноправным персонажем, участвующим в художественном действии и имеющем лишь

* Cawelti G. Adventure, Mystery and Romance: Formula stories as Art and Popular Culture. Chicago; London, 1976. P. 26.

некоторые ограничения в своем знании и видении предмета изображения*.

Субъектная организация произведений У.Фолкнера — один из важнейших факторов, изучение которого позволяет прояснить систему художественных ориентиров всего творчества писателя. Уникальными по своему субъектно-повествовательному комплексу являются романы писателя. В частности — роман «Шум и ярость», повествовательная структура которого определена четырьмя субъектами сознания (включая членов одной семьи и автора), благодаря чему читателю удается услышать одну и ту же историю с разных точек зрения, и такое «многоголосие» обеспечивает более объективную для восприятия читателем картину происходящего. При этом активизируется рецептивный потенциал читателя, который оказывается даже более осведомленным, чем автор.

У.Фолкнер — не единственный писатель, который экспериментировал с формой субъектной организации. В монографиях по исследованию «точки зрения» (термин в американском литературоведении, аналогичный субъекту сознания М.М.Бахтина) в качестве примера подобной субъектной организации произведения малой прозы приводится рассказ Максима Горького «Двадцать шесть и одна». В этом рассказе повествование организуется также коллективным субъектом сознания — сознанием заключенных, которые работают в одной пекарне, — двадцати шести арестантов, проникшихся добрыми чувствами к юной золотошвейке, которая обращается к ним за помощью, воплощая в себе, как представляется повествователю, идеалы моральной чистоты. В этом рассказе проявляется конфликт между субъектом сознания и героиней, которая безвозвратно разочаровывает своих прежних почитателей. Анализируемый конфликт может быть описан в системе эстетических категорий, в отличие от рассказа Фолкнера, где эстетические категории оказываются сопряженными с культурологическими и поэтому требуют дополнительного внимания.

Субъектная организация рассказа «Роза для Эмили» представлена двумя основными субъектами сознания: коллективным сознанием городской общины (town community) и авторским сознанием, которое реализуется через повествование от третьего лица. Эти голоса, перебивая друг друга, создают сложную картину ценностных ориентиров, определяющих систему отношений к главной героине рассказа. Словесная ткань оформлена таким образом, что мы можем изучить систе-

* DiYanny R. Literature: reading fiction, poetry, drama and the essay. Pleasantville: McGrow-Hill Publishing Company, 1990. P. 53.

му ценностей города изнутри (от первого лица) и «снаружи», то есть объективно: от имени автора, который характеризует городское коллективное сознание «they». Здесь объединяются прямооценочная и косвенноценочная точки зрения.

Интересно, что у Фолкнера город — «our town» — употребляется в двух значениях: как место, где разворачивается действие рассказа, и как «городская община». Город как община оказывается полноправным персонажем со своим голосом и ценностными ориентирами, через призму которых представлена система отношений к главной героине рассказа — Эмили Грирсон. Вымышленный Джефферсон, где происходит действие, «размышляет» и «рассуждает» в соответствии с ценностными представлениями, которые сформировались в южном мировоззрении, частью сознания которого он является.

Голос общины, обеспечивающий точку зрения, организующую нарративную систему произведения, «переживает» некую динамику развития, демонстрируя повороты в оценивании поступков героини — от осуждения ее поведения в тот момент жизни героини, когда она начинает встречаться с северянином Гомером Бэрроном, до удивленного переживания ее трагического безумия и, в конце концов, до сочувствия к ней.

Мисс Эмили Грирсон показана единственной представительницей вымирающего аристократического рода Юга США, жительницы несуществующего города Джефферсона — воссоздающего типичную городскую среду глубокого Юга — провинциальный захолустный «town». Специфика этого голоса должна быть проанализирована с учетом сопоставления восприятия концепта «город» русской и английской языковыми личностями. Для русской языковой личности не является актуальным существующее в английском языке разделение концепта «город» на «town» и «city», но его необходимо учитывать при интерпретации субъектной организации рассказа.

Главное отличие между «city» и «town» заключается в системе городского управления, в том, что город «city» — это муниципальная корпорация, большая по размеру, чем «town». В свою очередь «town» — город, не имеющий статуса муниципальной корпорации.

С развитием истории США развивался концепт «город»: деревни/villages превращались в города/towns, а маленькие города/towns становились мегаполисами/cities. С понятием город/city начинают возникать следующие ассоциации: толпа, шум, суета, теснота. Город/city — это динамика: постоянный приток населения, стремление заработать, выжить и основаться в городе — все это порождало суету, беспокойство,

быстрый темп жизни. Город/town продолжает ассоциироваться с провинциальным захолустьем, которому свойственны такие характеристики, как спокойствие, тишина, размеренный образ жизни. Особый смысл понятие город/town приобретает на южной почве, где он получает еще одно значение — сознание общины.

Субъект сознания «наш город», «мы» — это коллективное сознание, это менталитет отдельного городка, провинциального, являющегося носителем ценностей, отношений, представлений о принятых морально-этических нормах. Город неоднороден по своему составу. Коллективное сознание Джефферсона демонстрирует возрастные и гендерные отличия его представителей. В характеристиках выделяются следующие группы людей: старшее и младшее поколения горожан, мужчины и женщины. Так, мужчины пришли на похороны из уважения к мисс Эмили, ее аристократической семье, ее отцу-полковнику. Она для них своего рода исторический «памятник», по словам, приведенным в рассказе. Женщины пришли из любопытства, так как давно не имели возможности побывать в ее доме.

Эта система отношений базируется на концепте «кодекс чести», который представляет собой комплекс этических правил, «где суждения о поведении подтверждаются единодушным решением общины»*. Южный кодекс чести является порождением специфики общинного стиля социально-культурной жизни аграрного Юга.

В отношении к Эмили Грирсон прослеживаются несколько характерных для южного мировоззрения концептов. Во-первых, это уважение к аристократическому семейству и восхищение мисс Эмили, ее гордостью и достоинством, характеризуемые через повтор детали — «она всегда умела высоко держать голову». Во-вторых, это следование кодексу чести, воспитываемому в характере южанки — настоящей леди. Поэтому несоблюдение правил этого кодекса героиней ведет к ее осуждению общиной. В-третьих, это конфликт Старого и Нового Юга, который отразился и на глубине переживаемой Эмили трагедией.

В точке зрения субъекта сознания важным для понимания идейного содержания рассказа является не только то, что попадает в поле его зрения, но — еще важнее — и то, что не попадает в фокус его внимания. В рассказе выстраивается вектор развития отношения городской молвы к Эмили Грирсон. Самое интересное, что в отношениях между Эмили и субъектами сознания нет ни малейшей тени осуждения всего со-

---

* Морозова И.В. «Южный миф» в произведениях писательниц Старого Юга. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 247 с.

деянного героиней. Ни один субъект речи ни словом не упрекает героиню, и, как показывает практика, восприятие рассказа читателями, как ни странно, не вызывает негодования по отношению к личности героини. Повествователи сравнивают героиню с маленькой девочкой, ангелочком, уважают ее внутреннее спокойствие, надеются, что она выйдет замуж, опасаются, что она совершит самоубийство, говорят о ней с жалостью, лишь шепотом осуждают ее за то, что она встречается с Гомером Бэрроном — северянином, который не может составить партию девушке из добропорядочной семьи.

Такое особое отношение — результат художественной установки автора, которая блестяще воплотилась в субъектной организации рассказа, позволившей избежать оценивания самых «готических» по смыслу событий в жизни героини. В одном из своих интервью Фолкнер объяснил свое отношение к Эмили: это «трагедия женщины, непоправимая трагедия, последствия которой изменить нельзя; но мне жалко эту женщину, и названием рассказа я как бы приветствую ее, подобно тому, как отдают честь рукой»*. В художественной ткани произведения такая авторская позиция становится совершенно ясной, и смысл его воспринимается именно так, как того хочет автор, благодаря уникальной субъектной организации рассказа.

---

* Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / Сост. и общ. ред. А.Н.Николюкина. М.: Радуга, 1985. С. 280.

II

Б. Ф. Егоров

ОБ УРОВНЯХ КУЛЬТУРЫ (петербургские размышления)*

Под культурой я понимаю все, относящееся к деятельности человека, в противовес естественной природной среде, которая нас окружает. Лес, река, холмы, включенные в сферу жизни человека, тоже окультуриваются, делают и природу «культурной». Остроумный издательский афоризм: «Телеграфный столб — это хорошо отредактированная елка», — вполне серьезно может быть использован для противопоставления и формулирования: елка — это природа, а телеграфный столб — культура. Конечно, возможно колоссальное количество разных степеней и классификаций культуры, одних антиномий множество: духовная и материальная, традиционалистская и новаторская, общечеловеческая и местная, городская и деревенская, созидательная и разрушительная (т. е. уже антикультура) и т. д.

Наряду с относительными мерами, когда очень трудно сравнивать культуры разных регионов и эпох, да иногда просто невозможно давать ценностные характеристики: дескать, эта культура лучше, выше, «культурнее» какой-то другой, — все-таки есть и довольно абсолютные критерии для сравнения, особенно в области материальной культуры.

* Этот машинописный текст я нашел в своем архиве. Скорее всего — это заготовка для какого-либо публичного выступления (менее вероятно — для печати, но тоже не исключено). Относится текст к самому концу 1980-х годов, к последним «советским» годам. Любопытно однако, что он интересен не только для истории: почти все оказывается актуальным и в наши дни. 16 ноября 2007 г.

Можно, например, твердо размышлять, что Россия, подвергнутая после 1917 года варварскому обнищанию, оболваниванию, отюремливанию, отстала в материальном культурном развитии даже от своих былых «окраин» (Польша, Прибалтика, Финляндия), а ведь материальная культура не отделима от духовных сфер, в них тоже были сплошные изъяны и помехи.

Неоднородность и неодинаковость по ценностным характеристикам и уровням культуры разных народов очень заметны при политических режимах тоталитарного, репрессивного свойства. Скажем, в Польше после 1945 г. режим мало чем отличался от нашего, но все же власти разрешали демонстрацию «буржуазных» фильмов Запада, перевод литературных новинок в противовес нашим запретам, граница хотя и узкой щелочкой, но все же была открыта для поездок в другой мир; а о роли религии в жизни Польши и говорить нечего: Гомулка не мог, подобно Хрущеву, взрывать церкви и ликвидировать целые приходы, запрещать религиозную литературу и т. п. (распоясанность наших правителей по отношению к религиям уходит за пределы Октябрьской революции, вглубь истории: кощунственное отношение к церкви, дикие репрессии начались даже не при Петре I, а при Иоанне Грозном; не берусь судить о всех религиях, но относительно православной могу утверждать, что ее приниженное, рабское положение при царских режимах только-только начало меняться к Серебряному веку нашей культуры, чтобы затем быть доведенным совсем уже до нечеловеческого состояния после 1917 года).

В Польше все-таки невозможны были ни какое-либо постановление ЦК вроде нашего 1946 года, о журналах «Звезда» и «Ленинград», ни разгром выставки художников-модернистов. Уровень культуры, на который поднялся народ, не позволял никаким правительствующим уголовникам переходить определенные пределы. Мы можем, конечно, утешаться, что в сравнении с тем, что творилось в Китае, Северной Корее, Камбодже, у нас еще было относительное благополучие. Но упаси нас Боже на будущее от всех тех благополучий.

Есть разные уровни культуры и внутри одной страны. Есть и города, получившие в народе название «культурный» — скажем, Ленинград, Одесса, Рига. Это не означает, что другие города и веси — не культурные. Но все-таки можно говорить, опять же, о более высоких и более низких уровнях, сравнивая города по различным параметрам. Мне приходилось часто бывать в знаменитом волжском городе Нижнем Новгороде (как хорошо теперь сказать: «бывшем Горьком»). Люблю его, хорошо знаком со многими замечательными горожанами, но если срав-

нивать его по разным показателям с Питером, то, увы, Нижний по ним проигрывает (*пока* проигрывает; Питер неумолимо раскультуривается и заставляет тревожиться за его будущее). Например, в Эрмитаже и Русском музее сотни выставочных залов и комнат всегда заполнены тысячными толпами посетителей; если даже мысленно изъять зарубежных и отечественных гостей, все равно музеи окажутся забитыми народом; а маленький, да удаленький Нижегородский художественный музей, с залами изумительных картин Рериха, с Кустодиевым, обычно полупустой.

А Ленинград, вызывая ужас, оцепенение у истинных его патриотов, раскультуривается на глазах. Способствуют внешние факторы: трескается и обрушивается штукатурка на красивых фасадах, крошится асфальт, с каждым днем уменьшается количество автобусов и троллейбусов (не говорю уже о трамваях!), пустеют магазинные полки и т.д. и т. п. — вместе с политическими неурядицами это создает напряженность, конфликтность, нервы натянуты, брань и толкотня захватывают все новые территории. Кстати, Советская Россия, стимулируя после 1917 года почти мгновенные — всего за несколько лет — затопления городов ошарашенными селянами, люмпенами, проходимцами, не только создала теперь уже классический зощенковский образ нового мещанина, но и лишила горожан возможности постепенно вырабатывать культуру, особенно — культуру поведения человека в толпе мегаполиса. Ведь не нужно полагать, что на Западе вовсе нет очередей и тесноты: во время часов пик в магазинах и кафе, в вагонах метро, при переходе большой улицы по зеленому светофору скапливаются толпы, и по отечественной привычке ждешь немалой же толкучки, но с детства выработанная культура поведения приводит к восхитительному умению обтекать друг друга не толкаясь.

Можно, конечно, объяснить наши развалы и неурядицы объективными причинами. Но ведь, с другой стороны, стоит обратить внимание и на себя, на каждого жителя нашего грустного Отечества. Оригинальный мыслитель, профессор Ленинградского университета Я.В.Дурдин (электрохимик) делил всех людей, связанных с наукой, на три категории по их отношению к своей профессии: одни, даже при самых неблагоприятных условиях, будут заниматься творчеством; другие, наоборот, даже при самых благоприятных обстоятельствах, будут «сачковать» и увиливать от работы; третьи подвержены влиянию обстановки и примкнут к первым или вторым в зависимости от окружения и от духа времени. Эту классификацию можно применить и к внутренней культуре человека. Одни генетически или воспитанием так глубоко ею пропита-

ны, что останутся культурными при самой антикультурной ситуации; другие настолько внутренне звереныши, что никакое воспитание не уничтожит этого дикого ядра; а третьи окажутся с теми или иными культурными акцентами в зависимости от среды, от окружения.

Можно, например, объяснить, почему на автобусной остановке такая грязная россыпь окурков и проштампованных билетов-талончиков: нет урны! Но культурный человек просто физически не способен бросить мусор на дорогу или на пол, в то время как другой даже при рядом стоящей урне швырнет окурок на панель.

Внутренняя культура человека чрезвычайно важна и для быта, и для духовной деятельности. Несобранный, равнодушный к порядку ученый будет давать сбои в своей творческой работе. Тот же Дурдин считал, что чистый, уникально чистый опыт сможет провести лишь химик в опрятной одежде.

Внутренняя культура особенно заметно проявляется в интимных областях, когда человек выбывает из-под общественного контроля, из-под проверки и оценки поведения: например, в общественном туалете с отдельными кабинками, в душевых, в процессе уединенной еды. Обратите внимание на оставленные на столовских-ресторанных-кафейных столах объедки: часто человек из жадности набрал того, другого, третьего, а потом, насытившись, испакостил куски хлеба, гарнир ко второму блюду и т. п. Особенно отвратительно поведение некоторых лиц в ресторанах, имеющих «шведские столы» (когда платишь определенную сумму при входе, а затем сам выбираешь еду и накладываешь в тарелки, чашки, блюдца нужные тебе количества). Господи, какие горы несъеденного выносят на помойку уборщики этих «шведских столов»! Думаю, ни один швед не поступит так в аналогичной ситуации: ведь каждый знает приблизительно объемы своего желудка, и лучше потом вернуться к прилавку за добавкой, чем бездумно оставлять еду в тарелке.

Я остановился так подробно на различных аспектах бытового поведения потому, что оно более наглядно и более объяснимо. Другие аспекты посложнее, но в целом они аналогичны сказанному.

Очень важно пропагандировать культуру и все больше приобщать к ней колеблющуюся серединную массу. Такая пропаганда должна вестись со страниц периодики, с экранов телевизоров, по радио — в самых различных жанрах, от юмористического высмеивания не-культуры и антикультуры, до серьезных очерков и проповедей (а заодно следует бороться с «разрушительными», анти-созидательными тенденциями: почему-то ленинградская телевизионная передача «600 секунд» непрерывно показывает убийц и насильников, да еще ведет интервью с ними;

даже символ передачи — НТК, то есть «Независимая телекомпания», — преподносится зрителям полыхающим в яростном огне).

Громадная роль в перевоспитании людей, в постоянном приподымании «планки», то есть уровня культуры, принадлежит городу. Он воспитывает не только старожилами, но и самим своим обликом. В этом отношении совершенно уникальна культурная роль Ленинграда, его исторического центра. Ведь исконное население Питера занимает сейчас очень скромную долю в пятимиллионном городе: эмиграция и побеги за рубеж дореволюционной интеллигенции, выкорчевывание, в несколько заходов, петербургского дворянства, духовенства, несколько этапов сталинских репрессий, наконец, чудовищная блокада 1941—1942 годов — все это унесло столько жизней настоящих питерцев, что сейчас их нужно искать со следопытами.

А город все-таки воспитывает! Конечно, помогают и старожилы. Я не природный петербуржец, я волжанин, приехал в Ленинград в 1945 г. В студенческое общежитие. И в первый же день пришлось идти в санпропускник, иначе не поселяли. Дали адрес. Приехали туда с товарищем. Увы, по этому адресу большой больницы санпропускник уже не работал, его закрыли по окончании войны. Уныло побрели мы: куда же податься? И вдруг, уже за квартал от больницы, нас догоняет запыхавшаяся медсестра, прямо в халатике, без пальто (а был мороз): она вспомнила, что санпропускник есть всего в одной остановке от них. Нахлынула горячая, романтическая волна благодарности. И память на всю жизнь: такое не забывается. Это и есть истинный Петербург.

Но не меньше воспитывает и сам город, его улицы, дома, парки, каналы... Они возвышают душу и настроение, заставляют быть собранным и добрым. Может быть, и эта красота спасет мир? Во время одной литературоведческой экскурсии по Ленинграду с провинциальными коллегами сибирячка спросила меня: «Вы, наверное, уже привыкли к этой красоте, она уже не волнует?» — «Нет, — ответил я (и как-то горло сжалось от величия и нетленности питерской красоты), — к этому невозможно привыкнуть». Да, невозможно не волноваться, когда стоишь у Ростральных колонн, когда идешь по Невскому, когда выходишь к Исаакию и Медному всаднику...

Ведь что получается: процент исконных питерцев явно ниже, чем исконных москвичей, но ведь Москву, ее центр и древние гнезда варварски разрушили — и зощенковское мещанство затопило столицу, а Питер как-то еще держится. Может быть, именно сохранившийся центр способен окультуривать приезжих? Медленно, но верно вырастала у нас культура уличного и транспортного поведения: молодежь стала

уступать старикам места, в метро и наземном транспорте теперь почти не видишь сосущих мороженое и т. д. Общий наш развал, страшное загрязнение города, магазинная и транспортная толкотня — все это очень замедлило процесс подъема по ступенькам культуры, а иногда и потянуло его вниз.

Тем более важно бросить силы на благоустройство города, учитывая его уникальную воспитательную, приподымающую и очищающую души роль. В конце концов все города нуждаются в помощи и обустраивании, но — да не сочтут жители других регионов мои сравнительные раскладки местническими и эгоистическими — все-таки роль сохранившегося центра Питера настолько неповторима и ценна, что он особенно первостепенно нуждается во внимании местных советов, да и всех жителей.

А постепенное повышение уровня культуры одного города будет влиять на окрестные регионы, на всех приезжих: поднимать «планку» в одном месте — значит, настраивать и других на более высокие уровни. Все у нас взаимосвязано.

С.М.Лойтер

С ПЕТРОВЫХ НЕ РАССТАЮСЬ
(К 100-летию со дня рождения Марии Петровых)

И дух эссеистики все еще жив...
А.Кушнер

В известном, адресованном Марии Петровых стихотворении О.Мандельштама «Мастерица виноватых взоров», есть такие строки: «Ты, Мария, — гибнущим подмога!». Д.И.Черашняя в своем глубоком анализе этого стихотворения пишет: «Имя *Марии* в заключительной строфе вбирает в себя, таким образом, и конкретное имя героини любовной ситуации, и условно-поэтическое и символическое имя <...> восходящее к Марии Магдалине как *подмоге* и к Богородице как заступнице и спасительнице»[1]. И автор стихотворения, и его истолкователь имеют в виду подмогу прежде всего в человеческом плане, как всегдашнюю готовность прийти на помощь, быть заступницей и спасительницей.

Для меня же материализованными оказались подмога и спасительность поэзии Марии Петровых. Она «пришла» ко мне в самые черные, чудовищно-черные дни жизни. Именно тогда, открыв только что присланную друзьями из Ярославля книжку «Костер в ночи», изданную Верхне-Волжским издательством в 1991 году, я замерла в потрясении от искренности и созвучности ее моему состоянию:

К твоей могиле подойду,
К плите гранитной припаду,
Здесь кончился твой путь земной,
Здесь ты со мной, ты здесь со мной...

Никто не поможет, никто не поможет,
Метанья твои никого не тревожат;
В себе отыщи непонятную силу,
Как скрытую золотоносную жилу...

Скажи, как жить мне, как мне жить на этом берегу?..

Чем больше вчитывалась, тем больше Петровых мне ответствовала:

Не отчаивайся никогда,
Даже в лапах роковой болезни,
Даже пред лицом сочтенных дней.
Ничего на свете нет скучней,

И бессмысленей, бесполезней,
Чем стенать, что зря прошли года...

И лишь в редчайшие мгновенья
Вдруг заглядишься в синеву
И повторяешь в изумленьи:
Я существую, я живу....

Всю ночь — страданье раскаленное,
О совесть, память, жаркий стыд!..

Эти слова стали моими, одной из моих каждодневных молитв, частью моего бытия. В них моя боль, мое страдание, все, что передумала и чем перемучилась. В них мой жизненный опыт, мои переживания, которые даровано свыше выразить моей сопечальнице. Ей дано находить такие слова, так сопрягать их, что они обрели свойство, нет, не врачевать и исцелять (это невозможно), но ощутить какую-то особую, высшую силу сопричастности. И тогда поэт становится твоим. Тем, что всегда с тобой, с кем не расстаешься. А его вселенная, если вспомнить Пастернака, «...постепенно становится мной»...

И все же не одни обстоятельства личного свойства, как бы они ни были важны, а подлинность и истинность, предельная достоверность и естественность Марии Петровых побудили меня войти в этот неповторимый художественный мир, который мне, филологу, человеку весьма преклонных лет, был долго неведом. Чем больше узнавала, тем дороже, ближе становилось все в ней: литературные и дружеские привязанности, самоотверженность и мужество, достоинство и независимость, интеллигентность и изысканность — весь ее человеческий облик.

Между тем выросло несколько поколений читателей, которые не знали Марию Петровых. И это в то время, когда ее самобытность, «врожденный голос» высоко ценили А.Тарковский, А.Ахматова, Б.Пастернак, С.Маршак. «Она вся в глубине, ее сила в глубокости. <...> Ни единой вычуры, никакого модерна, никакого авнгардизма. Глубинные корни языка и перехватывающее дыхание ритма», — писала Л.К.Чуковская. А это уже Д.Самойлов: «Нет поэта более чистого, чем Мария Петровых, высокогорного»[2].

Тем не менее ее имя долго не слышала школа, оно не звучало даже на филологических факультетах университетов и пединститутов. В КЛЭ ей посвящено 13 строк, и все они о переводах. Придя в поэзию в 1920-е годы и не оставляя ее до конца своих дней (1979), М.С.Петровых относится к тому поколению писателей, которые оставались для читателя «в безвестности дремучей» и, по словам А.Солженицына, «прошли через изневольное общественное молчание». Первый и единственный при-

жизненный сборник стихов «Дальнее дерево» был издан лишь в 1968 году и не в Москве, а в Ереване, когда Петровых было 60 лет. Из безвестности она начала выходить только в 1980-е годы, когда трудами и преодолениями верного и преданнейшего друга Ники Николаевны Глен[3] и дочери Арины Головачевой вышли сборники «Предназначенье» (1983), «Черта горизонта» (1986), «Избранное» (1991), «Костер в ночи» (1991), «Назначь мне свиданье!» (2000).

Мне уже не раз приходилось писать о причинах долгого молчания Марии Петровых, причинах «железной», «смертной немоты», которая стала сквозной темой ее творчества: «О, как сердце отравлено / Немотой многолетнею!..»; «И я молчу десятки лет / Молчаньем горьким родины...».

«Немота» не как прекращение работы, а невозможность выйти к читателю. Но могла ли она рассчитывать на благосклонность издателей, если уже в 1930-е годы писала о своем времени:

Без оглядки не ступить ни шагу.
Хватит ли отваги на отвагу?
Диво ль, что не громки мы, ни прытки,
Нас кругом подстерегали пытки. <...>
Но ты страшней, безвинная неволя,
Тебя, как смерть, нет силы превозмочь.

А нас еще ведь спросят — как могли вы
Терпеть такое, как молчать могли?
Как смели немоты удел счастливый
Заранее похитить у земли?

И даже в смерти нам откажут дети,
И нам еще придется быть в ответе.

Одна из гонительниц Марии Петровых, искательница крамолы, «готовая лечь костьми за коммунистические идеалы и свое место в советской литературной иерархии» Е.Ф.Книпович[4] в своей внутрииздательской рецензии обвиняла Петровых «в пессимизме и несозвучности эпохе». «С тех пор, — говорит Мария Петровых в записках “Из письменного стола”, — я не носила своих стихотворений по редакциям. Было без слов понятно, что они “не в том ключе”. Важно было писать их».

Одна из главных нравственных и духовных опор Марии Петровых на протяжении всей ее жизни — Пушкин, не тускнеющий художественный и человеческий ее идеал. И она, несомненно, одна из тех, кого должно вместить в линию Пушкина. У Марии Петровых нет специальных (как у Анны Ахматовой) работ о Пушкине. Ее высказывания, истолкования отдельных пушкинских произведений, размышления о Пушки-

не рассыпаны в записках, письмах, воспоминаниях ее друзей. В «Записках об Анне Ахматовой» Л.К.Чуковской от 19 ноября 1958 года читаю: «Ахматова: “Знаете, Лидия Корнеевна, я сделала открытие. Оказывается Маруся (так А.А. называла своего друга. — *С.Л.*) — замечательный пушкинист. <...> Знаток, исследователь, первоклассная голова. Она прочитала мою статью о «Каменном госте» и говорила со мной как ни один человек. Я была потрясена”».

А это уже сама Петровых в разные годы. «Люблю Пушкина с малых лет и на всю жизнь». «Больше всего на свете я люблю Пушкина — стихи, прозу, письма, статьи <...> его суть, его сущность». «Ахматова — дар Пушкину. Точность ее прозрений ни с чем не сравнима. Помимо много другого именно это чувство сближало меня с А.А.Ахматовой, которая была гениальным читателем Пушкина». «С Пушкиным не расстаюсь и только этим жива, чуть-чуть жива» (из последних записей).

Уже упомянутая Ника Николаевна Глен, знаток болгарского языка и специалист по болгарской литературе, прислала мне, как она пишет, свою «долго пробивавшуюся к свету публикацию, в которой хорошо видна наша с Вами героиня», — это переписка Марии Петровых и болгарского поэта Атанаса Далчева[5]. Его «русская» (в переводе Петровых) книга «Избранное» вышла в 1974 году. Переписка — поразительный (из 28 писем) разговор двух пожилых людей, двух литераторов об искусстве, жизни, старости. И пронизывающая переписку тема — Пушкин. Приведу только самую малость. Из письма Марии Петровых от 9 июля 1974 года: «Из русских поэтов самый любимый, заветно ревнивый, — Пушкин, о нем я говорила только с Ахматовой (она знала Пушкина несравненно), а теперь не говорю ни с кем». 2 февраля 1976 года: «Читаю прозу Пушкина. Всякий раз читаешь его как бы впервые. <...> Очень сложен стилевой вопрос в “Повестях Белкина”. <...> Я говорю о лексике и стиле повестей. <...> Кто такой “Иван Петрович”? В детстве он был необычайно туп к наукам, так и остался неучем; став взрослым, ничего, кроме старых календарей, не читал, и вот, сам того не замечая, пишет великолепные повести, то и дело ссылаясь вскользь на Грибоедова, на Руссо, на Шекспира и Вальтера Скотта, на Карамзина и т. д. В общем, этот смиренный и совершенно необразованный Иван Петрович обладает колоссальной эрудицией. Пушкину шутка блестяще удалась, а ведь задача была много сложней, чем у Гоголя в “Вечерах на хуторе...”. Простите, что пишу общеизвестное и не умею высказать главную мысль, а все дело в том, что ярко бросились мне в глаза едва заметные стилевые и речевые особенности, которыми Пушкин подменяет себя “Белкиным”, оставаясь Пушкиным».

Такая вот неожиданная связь этого короткого размышления Марии Петровых с главной темой Бориса Осиповича Кормана — проблемой автора в художественной литературе.

Когда человек всегда с Пушкиным, когда Пушкин — невидимый спутник в жизни и творчестве, критерии его высоки. Поэзия Петровых наполнена, пронизана Пушкиным. И это проявляется по-разному. Еще в 1930 году двадцатидвухлетняя Мария Петровых, посетив Болдино, пишет стихотворение «Болдинская осень», поражающее физическим ощущением присутствия Пушкина, проникновением в его психологическое состояние и, наконец, убежденностью в его единственности и неповторимости: «Никто / Тебе откликнуться не в силах».

А в стихотворении 1935 года (оно без заглавия и начинается словами «Кто дает вам право спрашивать...») — горячем, страстном, даже публицистическом отклике на вульгарно-социологические споры и дискуссии тех лет, Мария Петровых убеждена: «Наше трепетное, лучшее, / Наше будущее с ним».

Пушкинское — это прежде всего отношение к творчеству, к своему делу, которое он называл «трудом поэта». И в этом труде — «зависеть от царя, зависеть от народа / Не все ли нам равно»; «Ты царь... живи один... Ты сам свой высший суд». Прямая реминисценция у Петровых в стихотворении с посвящением *Анне Ахматовой* (1963 года):

Ты сама себе держава,
Ты сама себе закон,
Ты на все имеешь право,
Ни за кем нейдешь вдогон.

Прозорлива и горда
И чужда любых иллюзий...
Лишь твоей могучей музе
По плечу твоя беда.
И — наследственный гербовник —
Царскосельский твой шиповник
Не увянет никогда.

Петровых унаследовала пушкинское отношение к поэтическому слову как высшей форме существования языка: оно сакрально, священно («божественный глагол», «Блажен, кто молча был поэт»). Огромная взыскательность (наряду с названными выше) — одна из причин долгого молчания Марии Петровых:

Одно мне хочется сказать поэтам:
Умейте домолчаться до стихов.
Не пишется? Подумайте об этом
Без оправданий, без обиняков.

Но, дознаваясь до жестокой сути
Жестокого молчанья своего,
О прямодушии не позабудьте,
И главное — не бойтесь ничего.

Страшно тебе довериться, слово,
Страшно, а дóлжно.
Будь слишком стáро, будь слишком ново,
Только не ложно.

Пушкинское у Петровых — это «переживание» культуры. Пушкин, как никто другой, убеждает, что поэт истинный, обреченный на творчество, помимо природного, данного от Бога таланта, должен быть человеком культуры. Культура в лирике Петровых органична. Это не нечто наспех выхваченное, вырванное из подвернувшейся книги, это «пережитое», прошедшее через сердце и ум знание и чувствование. У Петровых культура дает себя знать древнерусской традицией с ее высокой учительностью, не имеющей ничего общего с морализаторством и назидательностью. Эта древнерусская струя в поэзии Петровых не случайна: она прошла блестящую школу у одного из виднейших ученых-медиевистов — Н.К.Гудзия.

...Не ведайте, поэты,
Ни лжи, ни клеветы... («Завещание»).

Боже правый, ты видишь
Эту злую невзгоду.
Ненаглядный мой Китеж
Погружается в воду... («Плач китежанки»)

Культура у Петровых — это М.Волошин (два стихотворения), Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Блок и особенно поэты-современники Петровых.

После Пушкина самое большое место в творчестве Петровых занимает Ахматова. Их связывала не только дружба, а, может быть, потому и связывала, что по нравственной основе творчества, по чувству ответственности поэта Ахматова была высшим авторитетом, примером, образцом («Ни ахматовской кротости..»). Кроме уже приведенного с заголовком «Анне Ахматовой», есть еще одно стихотворение (1962 года), являющееся откликом на стихотворение Ахматовой «Так не зря мы вместе бедовали», первое четверостишие которого стало позже автоэпиграфом «Реквиема».

День изо дня и год из года
Твоя жестокая судьба
Была судьбой всего народа...

Несколько эпиграфов из Ахматовой предваряют стихотворения Петровых. Но значительно чаще — реминисценции из Ахматовой, и, как правило, то и другое в стихах о поэтическом труде, об отношении к своему «ремеслу». Сознательная реминисценция, рассчитанная на память читателя, в прекрасном и мудром сонете Петровых, написанном в поздние годы:

Когда слагать стихи таланта нет, —
Не чувствуя ни радости, ни боли,
Хоть рифмами побаловаться, что ли,
Хоть насвистать какой-нибудь сонет,

Хоть эхо разбудить...Но мне в ответ
Не откликаются ни лес, ни поле.
Расслышать не в моей, как видно, воле
Те голоса, что знала с малых лет.

Не медли, смерть. Не медли, погляди,
Как тяжело неслышащей, незрячей
Пустой душе. Зову тебя — приди!

О счастье! От одной мольбы горячей
Вдруг что-то дрогнуло в немой груди.
Помедли, смерть, помедли, подожди!..

Непосредственный отклик Петровых на стихотворение Ахматовой «Нас четверо» (из блистательного цикла «Венок мертвым») стихотворение, которое по глубине, художественному совершенству, афористичности может стоять в ряду лучших Слов художника о художнике. Оно очень определенно обозначило место четырех поэтов XX века, отразивших, по словам И.Бродского, четыре темперамента, четыре типа поведения. Евгений Рейн в одном из стихотворений, посвященных Семену Липкину, называет его спутником «двух великих женщин, / Что входят в список четверых, / Которым веком был завещан / Невероятный русский стих». Так вот Мария Петровых — тоже спутница этих четверых.

Ахматовой и Пастернака,
Цветаевой и Мандельштама
Неразлучимы имена.
Четыре путеводных знака —
Их горний свет горит упрямо,
Их связь таинственно ясна.
Неугасимое созвездье!
Навеки врозь, навеки вместе,
Звезда в ответе за звезду.

Для нас четырехзначность эта —
Как бы четыре края света,
Четыре времени в году.
Их правотой наш век отмечен.
Здесь крыть, как говорится, нечем
Вам, нагоняющие страх.
Здесь просто замкнутость квадрата,
Семья, где две сестры, два брата,
Изба о четырех углах...

Пушкинское «самостояние человека» — в отношении Петровых к природе, любви, всему в бытии и каждодневности. И она — «невольник

чести»: «И будь я проклята, когда солгу / Хотя бы раз, хотя б единым словом...».

Пушкинская традиция — в любовной лирике Петровых. Любовь в ее стихотворениях (а их много, любовных стихов) — это взлет, восторг, радость, мука, страдание, тоска, разрыв. Но никогда не повествование, никогда — идиллическая картина. Это всегда напряжение душевных сил. Хорошо известно стихотворение Петровых «Назначь мне свидание на этом свете», которое А.Ахматова назвала «шедевром любовной лирики XX века». Но есть у Петровых другое, менее известное стихотворение, и оно тоже настоящий маленький шедевр, в котором воображаемый диалог с любимым человеком — это саморазоблачающая искренность, сила обнаженного чувства и грация души. Не скрою, с особым чувством благодарности прочитала пристальный и убедительный лингвопоэтический анализ этого стихотворения Петровых, в котором автору видится связь с пушкинской простотой и легкостью, когда банальные и часто повторяемые, «заведомо обесцененные слова» обретают свойство, «обратное обесцениванию Слова»[6].

Не взыщи, мои признанья грубы,
Ведь они под стать моей судьбе.
У меня пересыхают губы
От одной лишь мысли о тебе.

Воздаю тебе посильной данью —
Жизнью, воплощенною в мольбе,
У меня заходится дыханье
От одной лишь мысли о тебе.

Не беда, что сад мой смяли грозы,
Что живу — сама с собой в борьбе,
Но глаза мне застилают слезы
От одной лишь мысли о тебе.

Из многих других пушкинских начал у Петровых мне особенно важно отношение к памяти, дружбе и друзьям. И в поэзии и в жизни. Ахматовой-другу, самому близкому человеку, которому постоянно и терпеливо подставляла плечо и протягивала руку в бесконечных житейских невзгодах и мытарствах, адресована элегия «После долгих лет разлуки», написанная в августе 1967 года в санаторном Голицыне, где поселяется Петровых и где Ахматова писала «Тайны ремесла»: «Здравствуй, лес! К тебе пришла я / С безутешною утратой...».

А несколько лет спустя в стихотворении «Болезнь» мысли снова возвращаются к уже почившей Ахматовой:

Одно мне успеть, одно бы —
Без этого как умереть? —
Об Анне... Но жар, но ознобы,
И поздно. Прости меня. Встреть.

О дружбе с Н.Н.Глен я уже сказала. Но была еще одна совершенно удивительная дружба с армянским литературоведом Левоном Мкртчя-

ном, который первым собрал в 1968 году стихи Петровых и издал их отдельной первой книгой, выразив тем самым благодарение армянских поэтов за блистательные и талантливые переводы. Известный ученый-литературовед, исследователь творчества Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Толстого, Чехова, Чуковского, Ф.Абрамова, Д.Самойлова и многих других, Л.Мкртчян посвятил Марии Петровых сделанную с большой любовью книгу «Так назначено судьбой»[7]. Такую книгу мог написать только очень светлый, солнечный, бескорыстный человек. Таким он видится с фотографии книги «Слово царя» (Ереван, 2001). Такой он и в этой истории... Моя ученица Пайлануш Погосян, выполнявшая работу об армянских переводах Петровых, во время поездки в Ереван летом 2001 года захотела встретиться с Левоном Мкртчяном. Уже на месте узнала, что он является ректором Российского Армянского (Славянского) государственного университета, позвонила его секретарю и тут же была принята. Мкртчян очень внимательно и заинтересованно беседовал с ней, много расспрашивал о преподавании литературы в университете, о ее интересе к Петровых. Одарил ее книгами. Пайлануш передала ему от меня «Заметки о Марии Петровых»[8]. И вскоре я получила письмо, в котором вот эти слова: «Очень, очень рад, что в Петрозаводске любят Марию Сергеевну, любят благодаря Вашей любви к ней, ее стихам. Ваши заметки о Марии Петровых прекрасны и убедительны...С удовольствием высылаю Вам мою книжку... Всего, всего Вам доброго. Искренне Ваш. Левон Мкртчян. 30 июля 2001». Через несколько месяцев он скоропостижно, в возрасте 68 лет, скончался от инфаркта.

Мария Петровых «свела» меня еще с одним замечательным человеком — Евдокией Мироновной Ольшанской, одной из воспоминательниц Марии Петровых в сборниках «Черта горизонта» и «Назначь мне свиданье!», автором трех сборников стихов «Диалог», «Сиреневый час», «Причастность», книги «Поэзии родные имена». Но главное ее, без преувеличений, подвижническое дело — это поэтический дом-клуб Ахматовой в Киеве, который она создавала самоотверженно, упорно и бережно, не считаясь ни с затратами, ни со здоровьем. После «Заметок о Петровых» между нами завязалась переписка. «Вашу работу прочитала “на одном дыхании”. Спасибо Вам за Вашу великую любовь, преданность, понимание Марии Петровых — Человека и Поэта, которую еще долго будут открывать читатели... Меня очень заинтересовали стихи, посвященные Марии Сергеевне: Вы написали, что их может быть целый сборник, а я, кроме перечисленных Вами[9], знаю лишь одно стихотворение Лидии Чуковской:

Марии Петровых

А наверху, на облаке,
Белокрылое шло собрание.
И приняли Марью Сергеевну
Единогласно в ангелы.
И Анна — Россия грозная,
И Анна — Россия бесслезная
От умиленья заплакала.

Только что прочла “воспоминательную прозу” Инны Лиснянской, вышедшую отдельной книгой, — “Хвастунья”. Ее стихотворение о Петровых уже известно, оно напечатано. А здесь, в прозе, вновь о Марии Петровых, целые страницы».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Черашняя Д.И. К семантике сестринского обычая в любовном стихотворении О.Мандельштама // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. трудов. Ижевск, 1993. С. 149

[2] Из переписки Л.К.Чуковской и Д.С.Самойлова // Знамя. 2003. № 6—7.

[3] В письме мне от 11 марта 1993 года Н.Н.Глен: это «оправдание своей работы (чтобы не сказать, убоявшись высопарности) и своей жизни».

[4] Петровский М. Шум и ярость Аркадия Белинкова: опыт комментария к одной автобиографии // Егупець: Художественно-публицистический альманах. Киев, 1999. С. 242.

[5] «Я разговариваю только с Вами»: Переписка Атанаса Далчева и Марии Петровых / Вступ., коммент. и публ. Н.Глен // Вопросы литературы. 1996. Июль-август.

Атанас Далчев (1904—1978) — болгарский поэт, признанный классик, переводчик с французского, немецкого, испанского. Его литературная судьба во многом схожа с судьбой Петровых. И он хорошо знал муки немоты. Как пишет Глен, после ждановского доклада 1946 года и соответствующего постановления братские страны из солидарности выискивали своих «мальчиков для битья». Болгарской Ахматовой был назначен Атанас Далчев. Встреча Петровых и Далчева произошла «на воздушных путях» в 1970 году благодаря Н.Глен, рекомендовавшей издательству «Художественная литература» Марию Петровых в качестве переводчика его стихов.

[6] Яковлев А.В. Высокая простота (О семантике структуры стихотворения Марии Петровых «Не взыщи, мои признанья грубы...») // Русская литертура. 2000. № 4. С. 154—159.

[7] Мкртчян Л. Так назначено судьбой: Заметки и воспоминания о Марии Петровых. Письма Марии Петровых. Ереван: Изд-во РАУ, 2000.

[8] Лойтер С. Заметки о Марии Петровых // Мария: Литературный альманах - 2. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1995. С. 226—240.

[9] К названным: О.Мандельштам, Б.Пастернак, Г.Корин, В.Звягинцева, С.Капутикян, Арс. Тарковский, Д.Самойлов, Э.Александрова, Я.Хелемский — добавлю Е.Ольшанскую, Ю.Найман, Ю.Мориц, А.Валентика.

Ю.Н.Серго

О некоторых аспектах творческой концепции литературного журнала «Луч»

По-настоящему эстетически значимый литературный журнал в России всегда концептуален. Лишь обладая собственной идеей, реализуясь как сверхтекст, постоянно обращенный к своему читателю, журнал способен формировать современный литературный процесс, создавать и разрушать авторитеты, влиять на вкусы своего подписчика, в полной мере «обладать» данным ему во власть литературным пространством.

Региональный журнал в этой связи не является исключением. Объединяясь для создания его, писатели и критики чаще всего стремятся к диалогу с читателем, к созданию некоего смыслового поля, в котором можно высказаться и быть услышанным. Из этих установок исходил и литературный журнал «Луч», учрежденный в 1992 году при содействии союзов писателей России и Удмуртии. Он возникает в русле традиций русского литературного и общественно-политического журнала, но в эпоху, когда эти традиции испытывали натиск «рыночной политики», развалившей привычную газетно-журнальную и книжную систему нашей страны. Это изначально обрекало журнал на потерю значительного числа среднего, массового читателя. Чтобы вновь обрести его, редакция пытается использовать все средства, включая приемы, продиктованные временем: скандальные произведения, эпатажные публикации. Но это мало помогает. «Интеллигентный» «Луч», конечно же, не может соревноваться с бульварной прессой, заполнившей рынок. Нового отзывчивого читателя журнал получает вместе с распространением интернета в России: в номерах «Луча» появляются отклики не только из разных концов России, но и из Австралии, Бразилии, Великобритании, Израиля, США, Японии. Это не разрешает всех трудностей редакционной политики в области диалога с читателем, но до определенной степени упрочивает статус журнала.

Недолгую историю журнала «Луч» нам кажется, тем не менее, вполне правомерным разделить на два периода, которые будут определяться сменой состава редакционной коллегии и, соответственно, некоторым изменением концепции журнала. Период возникновения и становления журнала (1992—2002) связан с деятельностью и литературно-общественными интересами его редакции: В.Емельянова, В.Болтышева, Г.Малых, А.Демьянова, П.Куляшова и других писателей Удмуртии.

В этот период особое значение в редакционной политике приобретает отстаивание права донести до читателя совершенно различные точки зрения по общественно-значимым поводам: радикальные, консервативные, «правые», «левые», подчас просто абсурдные и не совсем грамотные. При этом редакция постоянно предупреждает читателя о несовпадении своего мнения с мнением автора той или иной статьи. «Общественный» блок журнала исповедует лишь одну концепцию — право свободного высказывания. Что касается «творческой» части, то она менее радикальна и поэтому более гармонична. Безусловно, значимым моментом этого периода существования журнала «Луч» следует признать формирование постоянного диалога с удмуртской национальной культурой, осуществляемого через переводы интереснейших фольклорных текстов и произведений современных удмуртских писателей*.

Эпоха перестройки ощущалась журналом как «смутное время», в том числе и на уровне культурной ситуации. Это выразилось и в формально-структурном оформлении «Луча», и в содержательном плане: обложка «радикально черного цвета», во тьме которой едва прочитывалось название, набранное мелкими буквами и в кавычках. Обычная структура литературного журнала (проза, поэзия, критика и публицистика) была изнутри разбита на рубрики: «Частное мнение», «Эхо эпох», «Гостиная». Некоторые из этих рубрик сохранили свою значимость и по сей день; другие (общественно-политические, дискуссионные) ныне исчезли. Значимость последних в период возникновения «Луча» во многом определялась тем, что на глазах редакции и читателя в России как вновь образовавшемся государстве происходил процесс разрушения прежде устойчивых ценностей во всех областях: экономике, истории, мировоззрении, политике, искусстве. Мнение частного человека, дилетанта, присутствовало в журнале наряду с мнением специалиста (а зачастую и в отсутствие последнего). Таковым, например, представляется выступление Федора Пукрокова, озаглавленное «Новый взгляд на Ближний Восток», его же ответы на анкету журнала «Луч» и многое другое**.

Структура «Луча» в период 1992—2002 годов отличается особой неравномерностью, «перекосами» то в сторону публицистики, то в сторону «художественности». В этом плане особенно показательны некоторые номера за 2001 год.

Рассмотрим подробнее «Луч» 2001 года, № 1—2. Сразу обращает на себя внимание «концептуальность» этого номера, в чем, безусловно,

---

* См., например, журнал «Луч» за 1993 год, № 8—9, с. 47—50, где помещены переводы из удмуртской народной поэзии.

** Пукроков Ф. Новый взгляд на Ближний Восток // Луч. 2001. № 1—2. С. 52—54.

проявляется стремление редакции установить диалог с читателем на «животрепещущую» тему. Открывается он выступлением секретаря Союза писателей Удмуртии Егора Загребина «На рубеже столетий». Рубеж столетий (и тысячелетий) становится основной темой номера. Показательно, что редакция выбирает иной отсчет времени по сравнению с большинством, называя рубежом не 2000, а 2001 год.

Далее в номере представлена анкета «Луча» под общим названием «Прощание с двадцатым веком», в которой журналистам, общественным деятелям, зарубежным читателям, писателям Удмуртии, в том числе и главному редактору В.Емельянову, задаются вопросы о том, какие, на их взгляд, события и имена оставили неизгладимый след в истории человечества. Анкетируемым предлагается также «испытать свои “пророческие” способности» и дать прогноз на будущее, на третье тысячелетие*. Но в этой части номера наиболее интересными оказываются не «пророческие» высказывания писателей, а письма читателей, присланные по электронной почте из разных уголков мира.

Можно назвать данный номер публицистическим, так как художественные произведения, размещенные в нем и принадлежащие трем авторам, занимают меньше половины журнала. На суд читателя представлены перевод рассказа Г.Ходырева «Герд и собака», подборка стихов А.Сомова «Молитвы и псалмы», а также фантастические рассказы Л.Кудрявцева «Вторжение» и «Защитный механизм». Сами по себе эти произведения, конечно же, смыкаются с основной проблематикой номера, ибо хорошая литература всегда размышляет о будущем: о сохранении традиций, культурной памяти, обретении заново способности мыслить в жанровых формах мировой культуры, попытке футуристического прогноза. Но в структуре целого эти произведения «теряются» в безбрежном море публицистики.

В отличие от прозы и поэзии, публицистике тут отведены целых пять разделов: «Анкета “Луча”», «Записки очевидца», «Частное мнение», «Эхо эпох», «Гостиная». В последнем разделе представлены заметки восьми авторов, и во всех этих статьях речь идет отнюдь не о литературе, несмотря на редакционное определение журнала как «литературно-художественного». Вот лишь некоторые заголовки: «Территориальная безопасность России в настоящем и будущем», «Проблемы национальной безопасности России в первой четверти XXI века», «Российскую космонавтику надо восстанавливать». Исключение составляет рубрика «Эхо эпох», посвященная переводу и публикации текста удмуртской языческой молитвы.

---

* Луч. 2001. № 1—2. С. 3—8.

Кроме того, если «художественная» часть номера выдержана на достаточно профессиональном уровне, то публицистическая отличается не только крайней эмоциональностью, но и агрессивностью по отношению к «другой» позиции, будь то «иноверцы», чужие президенты, иностранные пророки или просто ученые-историки, с чьей точкой зрения автор заметки не согласен. В общем и целом о публицистике журнала 1992—2002 годов можно сказать, что по своему преобладающе враждебно-напряженному пафосу она скорее соответствует духу общественно-политической борьбы первых лет перестройки. «Луч» словно бы опаздывает в своем общественном развитии на несколько лет. Лучшей же, до сих пор современной и значимой документальной публикацией рассматриваемого номера являются, на наш взгляд, заметки Ю.Гладыша «Время “Ч” моего поколения: от Чернобыля до Чечни». Мудрый автор, корреспондент региональных периодических изданий, оглядывается на свое прошлое сквозь призму собственных газетных заметок и корреспондентских блокнотов. Он прочитывает текст прошлого вне идеологий, в равной степени как советской, так и антисоветской, предлагая взглянуть на опыт новейшей истории с точки зрения среднего, частного человека, оказавшегося в том времени и в той культурной ситуации, которые ему предоставила судьба. В этом плане Чернобыльская катастрофа, распад Союза и многое другое эмоционально и логически связываются между собой и осмысливаются на личностном уровне. Благодаря частной, «вне-политической», позиции автора, история советского государства вписывается в общечеловеческий опыт не как аномалия, а как один из вариантов развития.

В основном же публицистические материалы номера оставляют впечатление «чужой», извне привнесенной в журнал информации, которая по большей части чужда и редакции, и читателю.

Журнал за 2001 год, № 5—6, по своей структуре и содержанию оказывается прямо противоположным тому, что рассматривалось нами выше. Здесь вообще отсутствует раздел критики и публицистики, представлены только поэзия и проза. Этот номер тоже концептуально-тематический, о чем заявлено на обложке: «творчество молодых». Он посвящен итогам пятого конкурса молодых литераторов Удмуртии, носящего имя Григория Верещагина, и полностью отдан юным дарованиям. Однако, кроме нескольких строк на форзаце, никаких сведений о начинающих литераторах (не говоря уж о критических отзывах) журнал не помещает.

Дело, видимо, все-таки не в небрежности редакционной коллегии, которая прошла долгий и трудный путь, много выстрадала, прежде чем

обрести свой журнал. Скорее, это принципиальная позиция издания, являющегося ровесником новой общественно-экономической и культурной эпохи, наступившей для нашей страны. Всё — от черной обложки журнала с тонкими белыми очертаниями рисунка и шрифта до структуры и содержания — выражает неверность, призрачность света луча в темном царстве. В первый период становления его задача — представить многообразие явлений новой, подчас страшной жизни, сохранив их размытый облик, не проявив собственной оценки этих явлений. В эпоху разрушения привычных форм жизни «Луч» нарочито рассеян и слаб, но уже в этот период он стремится жить не только собственными эстетическими интересами, но вобрать в себя опыт разных культур и народов и влиться в общероссийский литературный процесс. Журнал начинает активно публиковать на своих страницах авторов ближнего и дальнего зарубежья, стремится к сотрудничеству с другими изданиями.

Другой облик приобретает журнал со сменой редакции в 2002 году. В «Луч» приходит новый главный редактор — Николай Малышев. Теперь на обложке присутствуют все цвета российского триколора: белый фон, голубое левое поле и красный луч, пересекающий обложку. Но, несмотря на «государственные цвета», журнал перестал решать «государственные проблемы», сосредоточившись на собственно творческих, что существенно подняло его эстетический уровень.

Сохранив все значимые рубрики первого периода, журнал приобретает более четкую, устойчивую структуру. Более стабильная эпоха диктует появление новых рубрик, например, детской — «До 13 и старше» и «Сетер@туры», представляющей различные литературные сайты и электронные варианты журналов, которую не просто составляет, но ведет и комментирует молодой поэт Марат Багаутдинов (псевдоним Дмитрий Суворов).

Изменения в редакционной политике и в концепции журнала можно наглядно продемонстрировать на примере № 1—2 за 2007 год. Сквозной темой этого номера является Форум молодых писателей Приволжья, прошедший в Саранске. Наряду с произведениями молодых авторов, здесь дана посмертная публикация стихов Натана Злотникова, печатается проза Яны Жемойтелите (бывшего главного редактора журнала «Север»), рассказ Леонида Бахнова, члена редколлегии журнала «Дружба народов», и многое другое. Но именно этот факт соединения в одном номере произведений молодых литераторов с трудами зрелых писателей и создает его живую концепцию, как бы говорит о непрерывном цикле творчества. Зрелые и молодые мастера дают возмож-

ность читателю представить эксперимент в области жанра, стиля, философско-эстетических установок современной литературы. Знакомя со своей версией литературного процесса, журнал стремится показать разные пути его развития: от традиционного реалистического направления до постмодернистской игры.

Сквозная тема номера тщательно «прописана» в структуре журнала: рубрика «I Форум молодых писателей Приволжья» есть и в «Поэзии», и в «Прозе», ему посвящена и довольно объемная информационно-критическая статья. Журнал включает в себя сведения обо всех молодых авторах, чьи произведения размещены на его страницах. Помимо участников Форума из Удмуртии, представлены начинающие литераторы из Ульяновска, Перми, Саранска.

Таким образом, в современный период своего существования (с 2002 года по настоящее время) «Луч» значительно расширил границы интересов в сфере литературы, выйдя за пределы конкретных эстетических рамок и географических границ. Творчество молодых в журнале представлено уже на уровне межрегионального и всероссийского конкурсов (с 2004 года журнал знакомит читателей с произведениями участников Форума молодых писателй России, традиционно проходящего в подмосковных Липках). С редакцией журнала сотрудничают многие известные писатели, такие, как Л.Бородин, В.Маканин, критик С.Чупринин и многие другие.

В журнале продолжается уже сложившаяся традиция — публиковать произведения земляков и просто бывших соотечественников, волею случая оказавшихся вне России, но пишущих на русском языке. Так, еще в первый период своего существования «Луч» напечатал стихи и прозу, созданные в Израиле, Германии и даже Австралии.

В последние годы сквозным в «Луче» становится текст «регионального самосознания». Это произведения, связанные с изображением удмуртского региона как типа пространства, которое автор осознает как уникальное, порождающее, в свою очередь, и его творческую индивидуальность. В последние годы из номера в номер на страницах журнала всё ясней формируются «воткинский», «глазовский», «ижевский» и другие региональные тексты. Эта тема соотносит сверхтекст журнала «Луч» с проблемами мировой современной культуры и требует отдельного рассмотрения.

Пути развития журнала видятся в дальнейшей разработке темы регионального самосознания, во «врастании» в литературный процесс России и, наконец, в собирании вокруг «Луча» тех, кто живет в «рассеянии» по всему миру, но пишет на русском языке.

Е.И.Зейферт

Рецензия на книгу Евгения Касимова «Казино доктора Брауна» (Екатеринбург, 2006)

Евгений Касимов порою охотно делится с читателем своим пониманием творчества. К примеру, его герой-единомышленник, писатель Христофор Сандалов признается: «А у меня все просто. Просто длинное дыхание портрета в легкой раме окна. Просто движение ветви за окном. Просто свет небесный и тьма египетская. Просто п у т ь ». Для читателя становится более зримым путь Е.Касимова от творческой системы «исполненного мужеством Мартина Идена» до стилевых озарений «Бриссендена с магической рукописью в кармане длинного черного пальто» (об этих лондоновских персонажах автор упоминает в важнейшей для него новелле, открывающей книгу и дающей ей название — «Казино доктора Брауна»). Пожалуй, мы застаем Е.Касимова на середине этого пути...

Издание включает в себя как единый текст прозу (повести, состоящие из частей-рассказов, рассказы, пьесу для кукольного театра) и стихи. В прозе автор иногда цитирует свои стихи... В его поэтических и прозаических текстах — общие впечатления, сходные тематика и география (Россия, Латвия, Болгария, Черногория, Франция, Африка и др.), единый словарь. Вот Христос идет по парижской площади, объединяя художественные миры стихотворения «В Париже...» и рассказа «Дежа вю»: «Клиши и Бантиньоль. Туда-сюда. / По площади, где мельница вертится, / Прошел Христос. От гнева и стыда / Он напряженно вглядывался в лица. / Босой. В хламиде. Чистый нелегал. / Наверно, Он здесь неофициально. / Христос вернулся с площади Пигаль — / Освистанный худым официантом»; «...по бульвару Клиши шел Христос. Он был бос, в хламиде, на голове его был прилажен хайратник с вышитым “Jesus”. Христос был сосредоточен. Он тяжело смотрел на сверкающую витрину кафе “Ривьера”, в которой отражалась красная мельница... Толстый бармен ржанул и помахал рукой Иисусу. Тот мрачно отвернулся и пошел в сторону площади Пигаль». Пожалуй, одни и те же антрекоты с кровью живописует Е.Касимов в указанных рассказе («Я вонзил нож в антрекот — брызнул фонтан крови!») и стихотворении («...здесь антрекоты с кровью жаром пышут»). Снегопад в Черногории идет в книге и в прозе («Снегопад в Цетинье»), и в стихах («Я блуждаю в снегопаде...»).

Alter ego Касимова — герой-писатель. Он автобиографичен: и Костя (которого хотели назвать Христофором), и Христофор Сандалов — авторские ипостаси. Писатель даже прямо или описательно вводит в художественную реальность свое имя: в прозе («Да, из университета меня турнули (Касимова, кстати, тоже… говорит, в Литературный поступать буду)») и в стихах («…раскосая фамилия моя»). Время и место бытования героя — в основном Советский Союз. Штрихи жизни — заочная учеба в Литературном, работа сторожем в пустой гулкой школе, где он пишет что-то важное морозными ночами, обитание в бедной «фанзе», пребывание в литературной провинции и, конечно, непризнание редакциями местных литературных журналов.

Ландшафт (внешний и внутренний), этномиф, интертекст... Именно эти понятия обнимают существо художественной манеры Е.Касимова.

Творчество екатеринбургского автора и его героев впитывает в себя окружающий ландшафт: «…в это лето я написал много стихов, в которых все это осталось: и ветра, и дожди, и жара, и мой дом, и гулкая комната с открытым настежь окном и вылинявшими зелеными шторами, и огромные кусты смородины в саду». Более того: автор способен ощутить внутренние ландшафты («приложи свое ухо к горячей земле <…> ты услышишь движенье земной глубины, / голос праха, что звался когда-то людьми») и, без особых инструментов, обратить взор человека внутрь себя, в царство собственного мироздания (Оленька «чувствовала, как где-то глубоко внутри нее тяжело наливается холодной полудой нежное кровеносное деревце»). Сверхъестественное существо, обретший плоть Серафим чувствует не только себя («расслабленно ощутил тяжелые, в мелких трещинках руки на своих коленях»), но и, как себя, городок — так, «как может чувствовать человек свое тело: биение сердца, колебания легких, сплетение вен и нервов, упругий ток крови, мерцание мозга и работу кишок». Парадокс, но именно от этого устремления в психофизические недра и обостренный интерес Касимова к живописанию гастрономии, поэтизация ее сочными мазками капающей слюны («О, что за поэма этот погреб! Здесь тяжело стоит в корчагах светлое подсолнечное масло и висят на крюках чернокожие окорока, и мерцают ряды трехлитровых банок с маринованными баклажанами и кабачками, солеными помидорами и огурцами, и горбятся моченые арбузы в бочонке...»). Окружающий ландшафт приобретает гастрономические контуры («тяжелое блюдо озера», «бурая туша террикона»).

Как автор, влюбленный в путешествие, Касимов мастерски создает этномифы, особенно городов и стран. Едва ли не на язык пробуешь поданные автором национальные блюда, почти ощущаешь пальцами

предметность, контурность образов. Сплетенье тягучих менталитетов... Латвийская Сигулда, затянутая туманом, с ее влажным запахом садов, «пропитанных ядом», ледяными ягодами и крутобокими яблоками, которые «ни с кем не разделишь». Париж-мифологема, с его извечным дежа вю, когда на улице как будто встречаешь знакомых (или их двойников?), открыточными достопримечательностями и чашкой кофе с непременным круассаном. Болгария с солнышком и яствами, показанная через курортный ресторанчик, и болгары (в том числе советские), в садах которых зреют синие сливы и медовые абрикосы, а в погребах — нежное розовое вино в черных бочках. Черногория, Монтенегро (автором описаны келья и камерный мир вокруг нее) с невероятным снегопадом, заваленным снегом монастырским двориком, с горами и черными соснами, погребенными под снежными пластами... И, конечно, родной Екатеринбург, в темном депо которого спит дракон, «город-призрак», «морок бессонных ночей» с «перламутровым смогом» и «смарагдовым дымом»... «Город-призрак! Кого ты возьмешь на постой?..». Циклы стихотворений Е.Касимова «Город-призрак» и «Этнографические стихи» с их рядами этномифов ощущаются как отколовшиеся от его прозы камушки...

Игра с «чужим словом» органична для екатеринбургского автора, ведь он сам открывается для нас, в первую очередь, как читатель, причем воспитанный во многом на классической традиции. Книгу пронизывают цитаты и их перепевы, зачастую пушкинские: «Гости съезжались на дачу» («Фанза»); «...под небом Греции моей» («Живу в предместии Монмартра...»). Легко угадываются классические приемы. Та же «маленькая повесть» «Фанза», состоящая из рассказов, приписанных некому Сандалову, включает в себя «Небольшое предисловие от издателя», подписанное «Е.К.» — здесь открытая отсылка к «издателю» «Повестей Белкина» «А.П.». Серафим встречает в парке пророка Сандалова («Серафим»). Автор использует и эффект обманутого ожидания: его новоявленный Герман в «Казино доктора Брауна» и в третий раз не проигрывает, а наоборот, пережив при первой и второй удачах визиты в свое прошлое и будущее, получает самое ценное — бытование в настоящем.

Оживают фамилии ушедших в забвение авторов, упомянутые классиками: «И какой-нибудь господин Загоскин-с! Да-да, тот самый». Тот самый, произведение которого («Юрий Милославский») хотел присвоить себе Хлестаков. Касимов нюансы не поясняет — его читателю достаточно лишь намека. В самых неожиданных контекстах упоминаются классические литературные персонажи. В пьесе для кукольного театра

«Сон в зимнюю ночь» (и здесь перепев названия!) директор театра, рассматривая куклу Мебиуса в сером сюртучке, говорит: «А ты, приятель, просто — некто в сером». Автор открыт и доверчив в обращении к читателю — его герой, крутя рулетку, прямо говорит: «Я вспомнил нехитрые правила Булгакова». Опора на Булгакова, Гессе, Стругацких в новелле «Казино доктора Брауна» принимается без претензий. Ведь порой писателю стоит лишь сказать: «Извольте мне простить ненужный прозаизм...», чтобы склонить польщенного читателя на свою сторону...

Касимов берет ноты вечных тем и антиномий, окрашивая их своими обертонами. Смерть, вражда («Неудержимый вихрь», «Короткие ножи») и любовь, рождение («Больничный сад»). Детство («Дорога, вымощенная желтым кирпичом») и старость («Старуха»). Созидающая природа («Никогда не возвращайся») и губящий себя человек («Последние посетители»). А счастье, эта константа, это неизменное «авось» русскоязычного текста? Полным счастьем в его понимании небесные силы наделяют бомжа Гуторова, правда, счастье Гуторова вполне русское: «Это... когда вот... ну, вечером... выпьешь сильно... а утром... проснешься с бодуна... башка трещит... а ты не вставая, понимаешь, руку протянешь — и берешь бутылочку пива!».

Мотив поезда-времени неустанно прорезает пространство книги. Интонация автора становится библейской — «И была осень. И было виденье...», а мир вокруг — вечно-древним: с легким хрустом отлетают души листьев, и высохшие мумии листьев царапают по стеклу...

Для читателя, приуставшего от «постпостреализма», книга Евгения Касимова — прямая линия паузы между познанным и очередными стилевыми сальто авторов модернистского склада.

Е.А.Подшивалова

НОВАЯ КНИГА О ПАСТЕРНАКЕ

В 2007 году в московском издательстве «Прогресс-Традиция» вышла в свет монография С.Н.Бройтмана «Поэтика книги Бориса Пастернака “Сестра моя — жизнь”». Как следует из названия, исследование посвящено единственному из сборников поэта, но это обстоятельство не исключает фундаментальности, которая проявляется хотя бы уже в представленном объеме — 607 страниц. Это свидетельство того, что монография — результат долговременного вдумчивого труда известного ученого, плод последовательного, преданного увлечения творчеством Б.Л.Пастернака.

Для автора поэтическая книга Б.Пастернака «Сестра моя — жизнь» обладает особым статусом среди других творений художника. Он считает ее самой представительной, показателем зрелости мастерства. Отсюда, очевидно, и выбор локального предмета анализа, и сосредоточенность на нем одном, встречающаяся нечасто в литературоведческой практике последнего времени. Фундаментальное описание поэтики одной книги имеет важное значение и в научном, и в учебно-методическом планах. Оно, безусловно, вносит вклад в исследование творчества Б.Л.Пастернака, ибо речь идет об изучении художественного мышления поэта, а анализируемая книга стихов, будучи одной из самых репрезентативных, воплощает особенности, свойственные творчеству поэта в целом. Сама композиция монографии позволяет научному работнику и преподавателю литературы наилучшим образом использовать ее в практике исследовательской и учебной работы.

Отталкиваясь от идеи М.М.Бахтина о событийности эстетического объекта, архитектоника которого определяется отношениями: автор — герой — слушатель-читатель, С.Н.Бройтман последовательно описывает элементы структуры поэтической книги Пастернака как образец выстраивания этих отношений и воплощения их в целом текста.

Ученый начинает с обзора научной литературы, посвященной исследованию книги «Сестра моя — жизнь». Этот обзор представлен системно. Сначала рассматривается, как изучена субъектная архитектоника произведения, затем — структура словесного образа, жанр и эстетическое целое книги. Большая, концептуально разнообразная литература о произведении приведена в соответствие с тем ракурсом научного зрения, которое демонстрируется в монографии. Поэтому отчасти

структура введения становится конспективным планом всей книги С.Н.Бройтмана.

Само исследование делится на две части. В первой проанализированы и описаны разные стороны поэтики пастернаковского творения: раскрыта семантика заглавий разделов и стихов книги, интерпретированы подзаголовки и посвящение Лермонтову, изучены эпиграфы, исследованы субъектная организация и принципы построения единого целого. Здесь богатый и разнообразный материал, связанный не только с текстом как таковым, но и с его источниками и предысторией. Учтены биографический, историко-культурный и интертекстуальный аспекты.

Вторая часть монографии С.Н.Бройтмана посвящена последовательному подробному анализу текста книги на синтагматическом уровне. Изучаются все стихотворения — каждое отдельно и на фоне друг друга, во взаимосвязанности. В итоге становится ясно, как формируется сама текстура пастернаковского произведения. Анализ каждого стихотворения нацелен на постижение имманентных законов его художественного мира. Дается не только новая интерпретация, но и учитываются уже имеющиеся. Диалог текстов, составляющих книгу «Сестра моя — жизнь», дополнен диалогом исследовательских голосов о них. В данной части монографии нет анализа каждого пастернаковского текста как многоуровневого эстетического целого — здесь в поле зрения ученого оказываются различные аспекты самого художественного сознания поэта. И в итоге складывается представление о динамичном поэтическом мире Пастернака, ощутимо биение его творческой мысли. В этом приобщении читателя к самому существу творческого процесса художника, чей опыт, как известно, нелегко поддается интерпретации, на наш взгляд, ценность последней, оказавшейся — увы! — итоговой, монографии С.Н.Бройтмана.

В.А.Зарецкий

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О Б.О.КОРМАНЕ
Очерк второй*. Годы 1947—1948. Взялся за гуж

Немногим более шестидесяти лет тому назад мне довелось быть свидетелем знаменательного эпизода, сразу и возвышающего, и грустного, из жизни Бориса Осиповича Кормана. Будущий выдающийся ученый и замечательный педагог только начинал свой профессиональный путь. В столице Таджикистана, звавшейся в те годы Сталинабадом, а к нашему времени давно вернувшей себе исконное имя Душанбе, он преподавал в педагогическом институте. Я был студентом Б.О. на протяжении двух лет: на втором курсе слушал его лекции, на третьем писал под руководством Б.О. курсовую работу.

Столкновение, о котором я хочу рассказать, по крайней мере дважды помянуто в печатных материалах к биографии Б.О.Кормана — в воспоминаниях его жены Эмилии Михайловны Дыниной и их старшего сына Ильи Борисовича**. Э.М. при самом происшествии не присутствовала и о моменте, позволю себе сказать, кульминационном не написала, а И.Корман-сын не вышел из младенческого возраста, о давнем конфликте знал от родителей и коснулся его мимоходом, сосредоточившись на том, что совершалось много позже.

---

* Очерк первый опубликован в 5-м выпуске «Кормановских чтений» (Ижевск, 2005).

** См.: Вестник Удмуртск. университета: Спецвыпуск. Труды и дни профессора Бориса Осиповича Кормана. Ижевск, 1997. Упоминания о названном эпизоде — в статьях Э.М.Дыниной «Я хочу только рассказать о Кормане-человеке» (С. 18) и И.Б.Кормана «О чем он молчал» (С. 32).

В самом начале 47-го года проходила — не помню уж, по какому случаю, — научная конференция преподавателей факультета языка и литературы*.

Председательствовал Иван Васильевич Ачинский, состоявший еще с довоенных времен в должности и.о. профессора и не набравший багажа научных трудов, чтобы хотя бы претендовать на звание профессора без предваряющего *и.о*. Годами двумя раньше он привлек Б.О., молодого учителя из пригородного поселка, к преподаванию в институте, а в скором времени после конференции, о которой здесь идет речь, поспешно покинул столичный город: подвела неприятная историйка с женщиной, чьей взаимности Иван Васильевич добивался назойливо, но тщетно. На конференцию пригласили и любопытствующих студентов. Пришло немного, и я в их числе. Среди докладчиков был и декан факультета Семен Корнильевич Гречишко; в разговорах произносилось: Корнеич. Студенты не любили его за въедливую придирчивость и еще за довольно многое. На экзаменах он требовал повторения слово в слово и наизусть формулировок из своих лекций, а также — из авторитетных цитат. И еще было у него обыкновение в разговоре со студентами перечислять благодеяния, которые нам оказываются. Именно это слово, к тому времени уже выходившее из моды, красовалось на вершине некой смысловой пирамиды; роль благодетеля декан отводил, конечно, себе самому. Впрочем, были и обстоятельства, располагавшие к нему. После долгой болезни умерла жена С.К. — тоже преподававшая в институте и на нашем курсе, женщина милая и добрая без фальши и притворства, в высшей степени доброжелательная. Видно было, что С.К. очень к ней привязан.

О двойственности натуры этого человека поговорим чуть далее — поначалу вернемся к конференции. Предметом доклада декана была излюбленная им проблема критерия художественности. С.Гречишко читал на первом курсе введение в литературоведение и лекции о критерии художественности отводил центральное место, проводил ее с некоторой даже торжественностью. Критерий художественности был подобен административному уставу и включал в себя, помнится, две-

---

* В те годы наименования *филологический* удостаивались только университетские факультеты. В педагогических институтах им соответствовали факультеты языка и литературы.

Э.М.Дынина пишет, что доклад был заслушан и стычка произошла на заседании кафедры. Ошибку памяти допустила Эмилия Михайловна, а не я. На заседание кафедры я никоим образом не мог бы попасть, а отлично помню детали обсуждения доклада, а также — многолюдное собрание в обширной аудитории, что подобает, конечно, конференции, а не кафедральному заседанию.

надцать пунктов: конечно же, партийность, народность, правдивость и еще что-то. Сдавая экзамен на первом курсе, я все пункты твердо помнил, через год наверняка был бы не в силах их повторить; что уж говорить о шестидесяти годах с лишним. На каждый пункт были свои не допускающие сомнений цитаты. Мыслилось, что, если прогнать литературное произведение через всю дюжину пунктов и оно будет соответствовать всем им, стало быть — всем цитатам, уснастившим доклад, — оно и есть образец художественности. Наш декан очень любил эту схему. Еще бы — она была его собственным изобретением наравне с другой схемой — о гесиодовых пяти веках (С.К. занимался еще и античностью). У нас он лекций о литературных древностях не читал, но я как-то, на первом курсе или втором, слышал его доклад о Гесиоде. То была попытка привязать золотой век и остальные четыре — вплоть до железного к конкретным историческим эпохам; при этом мифологический век простодушно отождествлялся с хронологическим столетием. Такие вот самодовольные самозванцы не скажу, что определяли погоду в институте, но уж влияли на нее настойчиво.

Участники конференции в большинстве остались безразличны к докладу о критерии. Иные из них ученостью не превосходили докладчика. Лектор, читавший курс отечественной литературы XIX века, — человек незлобивый, непричастный к интригам, — произносил заглавие знаменитой статьи Герцена «Very dangerous!!!» по буквам: оно и звучало в его лекциях как «Вэри дангероус». В институте существовал и факультет иностранных языков с английским отделением, но незадачливому лектору не приходило в голову справиться о произношении. Не было недостатка и в охотниках демонстрировать умение держать нос по ветру. В лекциях по фольклору на первом курсе нам много было говорено, что и уважение к науке, и патриотизм побуждают чтить память Александра Веселовского: вот и итальянцы, изучая своего Боккаччо, обращаются к знаменитой книге Веселовского. Когда мы добрались до третьего курса, тот же лектор объяснял, что Веселовский насаждал зловреднейшее низкопоклонство перед Западом. По большей же части наши наставники не впадали в крайности невежества, посредством умолчаний обходили крайности конформизма и ничем не пополняли извлечений из учебников. Эти-то вот и делали погоду. Все же они вместе не порывались дискутировать с докладчиком: дескать, идеологические установки бессомненно верны да и не нами придуманы и подлежат беспрекословному исполнению; что же до шаткости руководящей мысли, которою организовано решение конкретной проблемы, — кто от этого свободен? Вот и обращается критерий художественности в административный устав.

Что до сходства критерия с регламентирующим уставом, то оно не только не смущало, а скорее радовало. В самом деле, если мы отбираем, что из произведений искусства принять, а что — отвергнуть, то существует, стало быть, некий критерий. Если отбор — дело не индивидуальное, а регулируется обществом, исходя из классовых позиций, что означало на деле — из интересов властей предержащих, то критерий должен быть общеобязательным, категоричным и легко преподносимым. Люди, собравшиеся в тот вечер в просторной аудитории, именно так мыслили, хотя большею частью аналитически не уясняли себе собственный образ мыслей и чувствовали себя если не вполне уютно, то достаточно удобно в привычных ориентирах. Шаткость исследующей мысли способствует непререкаемой прочности выводов, претендующих на достоинство конечных истин.

И вдруг зашатались сами ориентиры. Взяла слово, как пишет в воспоминаниях Эмилия Михайловна, одна женщина-преподаватель, о которой впоследствии, при рассмотрении инцидента в инстанциях, както забыли, и заявила, что цитаты из Маркса и Энгельса не могут заменить собою доказательного исследования, тем более что ни тот, ни другой не были специалистами-литературоведами. Фамилия этой женщины — Ранова, имени и отчества не помню. Забыли о ней не случайно: была она женой зам. министра здравоохранения. Разозлило докладчика, что с нею заодно высказались еще двое: молодые преподаватели Владимир Семенович Белькинд, впоследствии заметный литературовед, и, конечно же, Б.О. Его выступление было самым острым — по той хотя бы причине, что он полнее других обосновал свое мнение. Впрочем, обоснования докладчик и прочие слушатели не замечали: сам факт несогласия был вопиющим нарушением принятого порядка.

Декан тем временем все более раздражался. Привыкнув вести себя по норме *чин чина почитай*, он и от других того же ожидал и требовал. В раздражении чего не скажешь. Он и провозгласил: «У меня каждый пункт подтвержден высказываниями классиков марксизма, так что вы не мне, а им возражаете». В наши дни выросло уже целое поколение людей, для которых естественен будет ответ: «А почему бы не возразить?» В те годы подобное обвинение, будь принято всерьез, вело к сколь угодно печальным последствиям. Но на сей раз столь грозной опасности пока еще не было. Обвинитель-то и сам уязвим: поставил себя на одну доску с основоположниками марксизма. За это тоже не похвалят: всяк сверчок знай свой шесток...

То была, однако, лишь присказка, сказка — впереди. Только сказано было об основоположниках, как раздался по-молодому сочный и гул-

кий, по-лекторски хорошо поставленный голос Б.О.: «Демагогия». Звучало это не инвективой, а констатацией. Первая, если весома, может оказаться пострашнее второй, но инвективу можно и оспорить, а констатация предполагает очевидность. Такое значение несла и однословная реплика Б.О. Чтó тут поднялось! Докладчик разразился потоком ругани, только что не площадной, председатель, а с ним еще несколько доброхотов тщетно пытались его успокоить. Б.О. сидел невозмутим и тем самым еще более вводил в раж рассвирепевшего декана. Вскоре, конечно, все успокоилось, но что произошло — забыто не было.

Конфликт в педагогическом институте не прошел, разумеется, мимо внимания партийных органов, рассматривалась ситуация вплоть до самой высокой в республике инстанции — ЦК. Выводы касались, как водится, обеих сторон. Докладчику было указано на недопустимость приравнивания себя к основоположникам марксизма (раз со мной не согласны, значит, и с ними); он смиренно принял критику. Мало того — внес изменения и в свою схему и в аудитории нам надиктовал: там-то у меня было вот что сказано, а вы перепишите вот так-то. На том и успокоились. Несогласным досталось куда крепче: они, видите ли, усомнились в необходимости цитировать высказывания основоположников в научных трудах. Кормана и Белькинда отчислили из аспирантуры. Позже, припоминая те события, я понял, что, произнеся слово *демагогия*, Б.О. ввел себя в очень опасную позицию. Он нарушил все то же правило о сверчке и шестке, причем в большей мере, нежели тот, кому это слово адресовано. Декан назначен с одобрения партбюро; значит, и отозваться о нем столь резко может лишь лицо, уполномоченное на такого рода заключения. За Б.О. закрепилась репутация лица, неудобного для руководства, и при любой ближайшей разоблачительной кампании — а таковые разгорались периодично и часто то в местных масштабах, то во всесоюзных — ему предназначалась роль жертвы. Так и получилось в 1949 году, в позорную кампанию против так называемого космополитизма. По своим внешним данным, начиная с фамилии, Б.О. как нельзя более подходил для обвинений в космополитизме. В институте, однако, не он один обладал такими данными, и далеко не все попали в число пострадавших. Но на тех двоих заранее была положена невидимая зловещая черная метка. Оба оказались среди уволенных, и после долгих мытарств Б.О. нашел себе место в Борисоглебском институте, где вскоре достиг внушительных успехов в науке и положил начало процветающей доныне научной школе, а последствием кампании 49-го года было кровоизлияние в глаз и десять лет спустя слепота.

Конфликт на зимней конференции продолжен в моей памяти — в силу чисто случайных обстоятельств — еще одним эпизодом (вернее — эпизодиком), в котором я оказался сторонним слушателем мимолетного разговора, не имевшего никакого прямого отношения к делам института. В самом начале 48-го года мы проходили педагогическую практику; руководили ею двое: тот самый декан Семен Корнеич и Александра Павловна Белякова (не уверен, что не ошибся, припоминая ее отчество), очень опытная и умелая учительница той школы, где мы давали уроки. Как-то стояли наши руководители и из нас, практикантов, кое-кто в школьном коридоре, и А.П. сказала мимоходом нашему декану: «Сегодня с утра у меня в ушах звучат стихи — две строчки:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае...».

И тут же заговорили о чем-то другом. Я специально не вслушивался, но не слышать не мог. Чьи это стихи — я тогда знать не мог, но подумалось: «хорошие стихи», и запомнилось двустишие на годы, пока я смог встретиться с ним в вернувшихся в наш обиход книгах Н.Гумилева*. И учительница, и декан были в возрасте меж сорока годами и пятьюдесятью. Их молодость пришлась на годы, когда Гумилева издавали обильно и прижизненно, и посмертно, и молодое поколение — особенно те, кто жадно приникали к книжной культуре, — зачитывались его стихами.

Как стихи запомнились, так и перемена в облике не учительницы Александры Павловны, а декана Семена Корнеича. Его лицо, всегда однообразно бедное выражениями чувств, теперь осветилось какою-то восхищенной и доброй улыбкой. Я уже тогда обладал привычкой — не столь прочною, как теперь, но достаточно настойчивою, — по разным поводам привлекать литературные цитаты и уже тогда питал пристрастие к Гоголю. Вот и на сей раз мгновенно пришла на ум улыбка Плюшкина при воспоминании о школьном товарище, «какой-то теплый луч», «вдруг скользнувший» на «деревянном лице» — «не чувство, а какое-то бледное отражение чувства». Только у С.К. не бледное отражение явилось на лице, а некая самозабвенная радость, доставленная возвращением к стихам, восхитившим когда-то в молодые годы.

Эта перемена служит чем-то вроде послесловия к докладу о критерии художественности. Много означающая улыбка — это отзыв на ху-

---

* Строки из стихотворения Н.Гумилева «Я верил, я думал...», вошедшего в составе цикла, посвященного А.Ахматовой, в книгу «Чужое небо». См.: Гумилев Н.С. Глоток зеленого шартреза. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 191.

дожественность, существующую как реальность, а не как категория, выдуманная эстетиками и литературоведами и объясняемая перечислением по пунктам обязательных свойств. Соприкоснулся докладчик с художественностью как реальностью — из-за фигуры тупого начетчика (как говорю, слово в слово повторяйте), убогого формалиста (все многообразие живого явления втисну в двенадцать пунктов), отъявленного демагога (меня критикуете, значит, марксизм отвергаете) выглянул внутренний человек — личность, открытая бескорыстной радости и добру, явленным в слове. Такой человек способен иметь подругой жизни отзывчивую женщину и безмерно скорбеть о ее смерти. Но кто же распознает этого внутреннего человека в угрюмой фигуре душанбинского декана? Разве жена, но она безвременно закончила свой земной путь. Житейские знания, приобретенные в последующие годы, позволили мне предположить, что могло привести Семена Корнеича Гречишко к столь мрачному преддверию старости. Несчастный человек, он мог бы пополнить собою многомиллионную массу гонимых — не обязательно загнанных за колючую проволоку, может быть — обладателей права идти на все четыре стороны, но не более того. Он и сказал себе: лучше уйду к гонителям. И преуспел в роли не ахти сколь большого, но последовательного гонителя.

А что сказать о поведении Б.О. — о его кульминационной однословной реплике? Зачем было ему, и без того не очень-то обласканному начальством, навлекать на себя дополнительные угрозы? Вдумаемся: человек выступил умно и убедительно, а в ответ встречает грубое и глупое обвинение: я, мол, вроде бы, имею полномочия от классиков марксизма, а ты кто? Неужто стушеваться и не произнести слово о правоте своей и коллег? Взялся за гуж — не говори, что не дюж.

С.И.Гиндин

СУДЬБОЙ ДАРОВАННЫЕ ПИСЬМА

Наиболее значительные научные форумы по стиховедению и поэтике в конце 1960-х — начале 1970-х годов проходили не в Москве и не в Ленинграде. Целиком посвятить конференцию этим, все еще подозрительным, областям было невозможно, поэтому их подверстывали к какой-либо безусловной тематике или к большому юбилею, который надо было отметить с особым размахом и представительством. Именно так были легализованы стиховедение и поэтика П.А.Рудневым в 1968 г. в Коломне[1], А.Л.Жовтисом в 1969 г. в Алма-Ате[2], В.А.Сапоговым в 1971 г. в Костроме[3].

Мне лично замечательная костромская конференция уже по завершении послала еще один подарок: заочное знакомство и пятилетнее эпистолярное общение с Борисом Ошеровичем Корманом. Его писем ко мне немного, и тематический диапазон их неширок. Но и обстоятельства возникновения нашей переписки, и содержание и тон писем Бориса Ошеровича добавляют, как кажется, несколько драгоценных черточек к тому портрету этого замечательного ученого и человека, что складывается на основе его ранее опубликованных писем и воспоминаний о нем.

В том лингвистическом кругу, в котором протекали с 1962 г. моя учеба и научное общение, я имени Кормана не слышал. Однако стоило мне в 1967 г. впервые оказаться на Тартуской студенческой конференции среди молодых литературоведов, как я услышал от новых знакомых, весьма критически настроенных, очень теплые слова о книге «Лирика Н.А.Некрасова» и ее авторе.

Каково же было мое удивление, когда через два месяца после возвращения из Костромы, 9 или 10 апреля 1971 г., я достал из почтового ящика голубоватый стандартный конверт и внизу, в графе «Адрес отправителя», прочитал: «Борисоглебск <...> Корману Б.О.»! Еще больше я был поражен содержанием письма. Мой неожиданный корреспондент не только высоко оценил тезисы моего доклада об анализе структуры текста стихотворений Некрасова, но и склонен был придавать особое значение будущей полной публикации моей работы.

К тому времени я печатался уже пять лет и на некоторые из моих публикаций мне случалось получать лестные отклики от известных уче-

ных. Но то были либо знавшие меня люди, либо те, кому я сам осмелился послать свои работы. Борис Ошерович до знакомства с костромским сборником слыхом не слыхал обо мне и книгу получил не от меня. Следовательно, заметив и прочитав мои тезисы, он написал кому-то из общих знакомых — участников сборника и запросил у него мой адрес! Надо ли объяснять, как подействовал на меня такой поступок?

А как этот поступок высвечивает и стиль научного поведения, и человеческую высоту Бориса Ошеровича! Многие ли из достигших признания ученых (особенно в гуманитарных науках) стремятся следить за всем, что печатается в их области, в том числе и за публикациями новичков или никому не известных коллег? И уж совсем редкие люди посчитают своим долгом разыскать автора приглянувшейся публикации и поддержать его своим вниманием и добрым словом...

Я ответил, и между нами завязалась не слишком активная, но довольно регулярная переписка и обмен публикациями. Мы никогда не виделись, принадлежали к разным профессиональным сообществам и не знали жизненных обстоятельств друг друга. Поэтому содержание писем обычно составляли благодарности за присланные публикации, сообщения о новых работах, сданных в печать, о затеваемых изданиях.

О затеваемых изданиях Б.О.Корман не просто извещал меня, а каждый раз приглашал в них участвовать. И добро бы то были только сборники, составляемые им самим! Стоило А.М.Гаркави в далеком Калининграде запланировать сборник о Некрасове — и Борис Ошерович выражает готовность хлопотать, чтобы меня — залетного гостя в науке о Некрасове — туда пригласили. Кажется, за всю жизнь лишь один еще человек приглашал меня на конференции и в сборники, организуемые третьими лицами, — Альфред Наумович Журинский[4]. Но он был гораздо ближе ко мне годами и хорошо знал меня с общего студенческого времени. А для Бориса Ошеровича я был заочным знакомцем, и все его доверие ко мне могло основываться, по сути, лишь на тех первых тезисах из костромского сборника (к последующим публикациям, что я ему присылал, он как видно из ответных писем, относился более сдержанно и отстраненно). И, тем не менее, он был готов и приглашать, и рекомендовать меня! При всем легкомыслии молодости я не мог не ценить такого отношения и дорожил им.

Тем временем через три года после костромской конференции полный текст моего доклада на ней, отвергнутый в «Вопросах литературы» (отделом теории литературы!) за «чрезмерную теоретичность», все-таки увидел свет. К моей радости, он не разочаровал Бориса Ошеровича. В его письме я ощутил не просто уважительное отношение, но

острую заинтересованность в результатах проделанной мной работы, ее горячее приятие.

Не скрою, тогда мне был дорог именно общий тон этой более чем лестной для меня оценки. Теперь, с годами, мне особенно близко конкретное содержание отзыва Бориса Ошеровича. С одной стороны, он явно одобрял, что предложенная мной методика анализа композиции лирического стихотворения «резко» ограничивает «субъективное начало анализа». В то же время свидетельство «плодотворности» методики он видел в том, что она **объясняет «читательское восприятие»** и, главное, **делает** «само это **восприятие богаче и острее**», т. е. позволяет получать новое знание об исследуемом стихотворении.

Тяга к объективизации, к строгости в лингвистике и литературоведении 1960—1970-х годов была едва ли не общим чаянием и имела под собой не только методологическую, но, настаиваю, **нравственную** основу. Здесь Борис Ошерович был не одинок. А вот желание, чтобы «точные методы» обогащали читательское восприятие, кажется, никто в те годы не формулировал так выпукло и отчетливо. И здесь частное высказывание об одной конкретной работе, как мне кажется, высвечивает общее своеобразие научной позиции Б.О.Кормана, его «философию литературоведения», и становится его методологическим заветом, особенно актуальным в годы нынешнего разгула своеволия в нашей науке.

С выходом учебника, а затем и хрестоматии Б.О.Кормана[5], с постепенным проникновением его статей на страницы столичных изданий становилось очевидным, что он не только талантливый историк литературы, но и создатель оригинальной теоретической системы. Меня в этой системе привлекали и ее отчетливая лингвистическая укорененность (понятие «субъекта речи» и т. п.), и то, что прилагалась она в первую очередь к милой моему сердцу лирической поэзии. Но какие-то аспекты теоретических построений Бориса Ошеровича и, особенно, их применения к литературному материалу были мне неясны или вызывали сомнения. Наше заочное знакомство давало мне возможность обратиться с вопросами к автору. Увы, именно моя «жажда ясности» и привела к недоразумению, положившему конец нашей переписке.

В долгожданном первом ижевском выпуске сборника «Проблема автора...», присланном мне Борисом Ошеровичем ранней весной 1976 г., была помещена его обобщающая статья «Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень)». Я проштудировал ее с карандашом в руках и наконец-то собрался задать Борису Ошеровичу созревшие вопросы. Предвкушая оживленное обсуждение, я, печатая свое письмо на машинке, оставил себе копию, чтобы лег-

че было отвечать на грядущие аргументы Бориса Ошеровича. (По этой копии оно и печатается ниже в Приложении к публикации — мне кажется, что некоторые из моих недоумений и сегодня заслуживают обсуждения.)

Однако ответа не последовало. Я подумал, что чем-то невольно обидел Бориса Ошеровича, но, не понимая, чем именно, не осмелился обратиться к нему ни с объяснениями, ни с извинениями. Лишь через много лет, уже в новом веке, познакомившись с Д.И.Черашней, я узнал, что моего «рокового» письма в архиве Б.О.Кормана нет и, по свидетельству его тогдашнего секретаря и сотрудников, он этого письма вообще не получал. А не получив никакого отклика на посланный сборник, он, видимо, решил, что я утратил интерес к его работам или просто не хочу ему отвечать.

Так или иначе, наша переписка оборвалась. Я продолжал следить за всеми доступными мне публикациями Бориса Ошеровича, и одна из них принесла мне его последний привет. Летом 1978 г. я прочитал в его новой статье: «Принципиальная возможность изучения сюжетного движения в лирике как сцепления последовательности лексических единиц была показана С.И.Гиндиным», — и за этими словами следовала ссылка на мою ярославскую статью 1973 г.[6] А в примененной им методике использовалась моя идея опоры на семантические поля.

Уже сейчас, готовя это предисловие, я догадался заглянуть в выходные данные даугавпилсского сборника. Он был сдан в печать через год после того, как я — то ли своим письмом, то ли спровоцированным почтой молчанием — мог задеть и обидеть Бориса Ошеровича. А ссылка на мою работу и ее положительная оценка в его статье сохранились. С годами мне особенно внятны необычность и высота такого поступка — хоть для Бориса Ошеровича он, наверное, был само собой разумеющимся и единственно возможным...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. сборник материалов, лишь частично отразивший богатое содержание конференции: Русская советская поэзия и стиховедение (Матер. межвуз. конф.) / Отв. ред. К.Г.Петросов / Моск. обл. пед. ин-т. М., 1969.

[2] От этой конференции остался лишь сборник тезисов, см.: Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы (тез. докл. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. В.И.Ленина) / Казах. ун-т. Алма-Ата, 1969.

[3] Кроме сборника тезисов (см. примеч. к письму от 25 апреля 1971 г.), об этом свидетельствует и подробная хроника: Лебедев Ю.В., Сапогов В.А. Юбилейная некрасовская конференция в Костроме // Русская литература. 1971. № 3. С. 243—246.

[4] См.: Гиндин С.И. К лингвистической теории метра и ритма: Две давних заметки, написанные по инициативе А.Н.Журинского, с предисловием о нем самом // Знак: Сборник... памяти А.Н.Журинского. М.: Рус. учебный центр, 1994. С. 225—226.

[5] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения / Моск. обл. пед. ин-т. М., 1972; Корман Б.О. Образцы изучения текста художественного произведения в трудах советских литературоведов / Удмурт. ун-т. Ижевск, 1974. Вып. 1.

[6] Корман Б.О. К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении // Вопросы сюжетосложения - 5 / Даугавпилсский пед. ин-т. Рига, 1978. С. 25.

Переписка Б.О.Кормана и С.И.Гиндина

Б.О.Корман — С.И.Гиндину

1

Борисоглебск
5 апреля 71 года

Глубокоуважаемый Сергей Иосифович! В костромском сборнике я познакомился с Вашими тезисами «Семантический анализ композиционной структуры лирических текстов Некрасова». Мне кажется, что предложенная Вами методика анализа имеет общее значение и открывает большие перспективы. Очень хотелось бы, чтобы статья, в основу которой положены тезисы, была напечатана и как можно скорее — это крайне важно для нашего литературоведения. Принята ли она где-либо к печати?

Желаю Вам всего наилучшего.

С уважением

Б.Корман

Борисоглебск, Воронежской обл.,
Павловского, 85, кв. 19, Корман Б.О.

костромском сборнике — речь идет о книге: Н.А.Некрасов и русская литература: Тез. докл. и сообщ. межвуз. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня рожд. Н.А.Некрасова / Отв. ред. В.А.Сапогов / Костромской пед. ин-т. Кострома, 1971.

была напечатана... — см. примеч. к письмам от 13 сент. и 25 дек. 1974 г.

С.И.Гиндин — Б.О.Корману

2

Глубокоуважаемый Борис Ошерович!

Искренне благодарен Вам за внимание к моим скромным тезисам. Интересующая Вас статья обещана мною в «Труды» той же костромской конференции. Но осуществление сего издания весьма проблематично и не исключено, что в ближайшее время мне придется искать для статьи другое пристанище.

Соприкасающиеся с этой работой статья «Онтологическое единство текста и виды внутритекстовой организации» и тезисы «Семантические классификации лексики как инструмент анализа структуры текста» вроде бы приняты в лингвистических сборниках. Если они Вам интересны — буду рад прислать их Вам по выходе.

В свою очередь был бы признателен Вам за сообщение, из какого ведомства и по какому адресу можно заказывать наложенным платежом борисоглебские литературоведческие издания. Я обращался и в Воронеж, и в Борисоглебск, но, очевидно, не по адресу, так как ни разу не получил ни книг, ни ответа.

С уважением

С.Гиндин

13.4.71

[Обратный адрес]

Б.О.Корман — С.И.Гиндину

3

Уважаемый Сергей Иосифович!

Спасибо за присланные Вами тезисы. То, что Вы делаете, кажется мне интересным и перспективным.

Буду Вам признателен за присылку последующих публикаций.

С наилучшими пожеланиями

Б.Корман

присланные Вами тезисы — не помню точно, какие из опубликованных к тому времени тезисов моих докладов послал Б.О.Корману при первом своем письме. Возможно, это был сборник тезисов алма-атинской конференции 1969 г. (см. примеч. 2 в Предисловии к публикации). Я поместил в нем работу «О методологическом статусе ранних произведений поэта» (с. 33—35).

Но не исключено и то, что это были оттиски каких-то из трех моих публикаций 1969—1970 гг. по основаниям стиховедения: Гиндин С.И. Внутренняя

семантика ритма и ее математическое моделирование // Проблемы прикладной лингвистики: Тез. межвуз. конф. / Отв. ред. В.Ю.Розенцвейг / Моск. пед. ин-т иностр. языков. М., 1969. Ч. 1. С. 92—95; Гиндин С.И. К основаниям дескриптивной метрики // 5-й Всесоюзный симпозиум по кибернетике / АН СССР. Науч. совет по комплексной проблеме «Кибернетика»; Ин-т кибернетики ГССР; Тбилис. ун-т. Тбилиси, 1970. С. 343—344; Гиндин С.И. Пути моделирования ритмической организации текста // Структурно-математические методы моделирования языка / Киев. ун-т. Киев, 1970. Ч. 1. С. 33—35.

4

27.IV.71
Борисоглебск

Глубокоуважаемый Сергей Иосифович!

Буду Вам очень признателен, если Вы будете держать меня в курсе Ваших публикаций (в том числе и лингвистических, разумеется).

Посылаю Вам второй выпуск нашего кафедрального сборника; к сожалению, первого выпуска у нас нет. То, что будет выходить, я Вам вышлю.

С уважением и наилучшими пожеланиями

Б.Корман

второй выпуск — письмо было вложено в бандероль с книгой: Проблема автора в художественной литературе / Отв. ред. Б.О.Корман. Воронеж, 1969. Вып. 2 (Изв. Воронеж. пед. ин-та. Т. 93.)

На титуле Б.О. написал:

«Глубокоуважаемому Сергею Иосифовичу Гиндину
с наилучшими пожеланиями
Б. Корман
Борисоглебск, 27/IV-71»

первого выпуска — первый выпуск «Проблема автора в художественной литературе» был издан в 1967 г.

С.И.Гиндин — Б.О.Корману

5

Глубокоуважаемый Борис Ошерович!

Искренне благодарен Вам за незаслуженный подарок. Ваши работы — как конкретные анализы, так и попытки уточнения литературоведческой терминологии и обоснования литературоведческой методологии — для меня интересны и поучительны, поэтому возможность иметь их дома, не дожидаясь очереди в Ленинской библиотеке, — очень привлекательна.

Посылаю Вам две из моих старых публикаций. Не знаю, насколько Вам интересна их тематика (особенно — ритм, которому посвящена пока большая часть моих публикаций), но прошу принять их просто в знак моего уважения и благодарности.

Еще раз спасибо

С.Гиндин

1.5.71

Б.О.Корман — С.И.Гиндину

6

Уважаемый Сергей Иосифович!

Поздравляю Вас с Новым годом и желаю Вам счастья, здоровья и всяческого благополучия!

Большое спасибо за оттиск. Простите, что не откликнулся своевременно: всё из-за переезда. Я теперь в Ижевске (см. адрес).

Еще раз — всего наилучшего.

Б.Корман

[на штемпеле — 20.12.1971]

спасибо за оттиск — скорее всего, мною был послан оттиск рецензии: Гиндин С.И. [Рец. на кн.:] Севбо И.П. Структура связного текста и автоматизация реферирования. М.: Наука, 1969 // Вопросы языкознания. 1971. № 5. С. 141—145. Однако не исключено, что это была статья: Гиндин С.И. Семантика текста и различные теории информации // Научно-техническая информация. 1971. № 10. С. 10—15. (Сер. 2. Информационные процессы и системы).

7

Ижевск
25 февраля 72 года

Глубокоуважаемый Сергей Иосифович! Большое спасибо за присланные Вами оттиски. То, чем Вы занимаетесь, кажется мне интересным и перспективным.

Очень жаль, что Ваша статья до сих пор не напечатана. Если мне представится случай порекомендовать ее куда-либо, я это сделаю. Здесь, в Ижевске, издательская деятельность еще не наладилась — университет лишь создается.

Отвечаю Вам с задержкой, т. к. провел много времени в больнице с воспалением легких.

Желаю Вам наилучшего.

С искренним уважением

Б.Корман

присланные Вами оттиски — я посылал Б.О.Корману оттиск статьи: Гиндин С.И. Онтологическое единство текста и виды внутритекстовой организации // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1971. Вып. 14. (Моск. пед. ин-т иностр. яз. Труды). Кроме него, были посланы либо статья, названная в примечании к предыдущему письму, либо брошюра: Гиндин С.И. Связный текст: формальное определение и элементы типологии. М., 1971. (Ин-т рус. яз. АН СССР. Проблемная группа по эксперим. и прикл. лингвистике. Предварит. публикации. Вып. 24).

Ваша статья — статья по костромскому докладу об анализе стихотворений Н.А.Некрасова (см. письмо от 5 апр. 1971 г. и примеч. к письму от 25 дек. 1974 г.).

8

5 июня 1972 года,
Ижевск

Многоуважаемый Сергей Иосифович!

Удмуртский университет планирует на 1973 год выпуск сборника «Проблема автора в художественной литературе». Буду рад, если Вы примете в нем участие. Материал может быть любым; единственное условие — название и предмет статьи должны находиться в соответствии с наименованием сборника. Размер статьи — до 1 п. л. Она должна быть представлена с двумя внешними рецензиями к 1 января 1973 года.

Сборник, как это ныне принято для вузовских изданий, «антигонорарный»: авторы берут на себя расходы.

О своем решении и о предполагаемой теме сообщите мне, пожалуйста, до 5 июля.

С наилучшими пожеланиями

Б.Корман

планирует на 1973 г. выпуск сборника — первый ижевский выпуск сборника «Проблема автора в художественной литературе» выйдет из печати тремя годами позже (см. примеч. к моему письму, помещенному в «Приложении» к данной публикации).

О своем решении и о предполагаемой теме сообщите мне — в сборнике, в который меня приглашал Б.О.Корман, я участия не принял. Это объяснялось тем,

что летом 1972 г. я неожиданно для самого себя коренным образом переработал уже сданную в печать большую статью об анализе структуры текста (см. примеч. к письму от 13 сент. 1973 г.), а осенью мне предстояло сесть за брошюру «Поэзия В.Я.Брюсова», на которую у меня был договор с издательством «Знание» (вышла в свет к столетию поэта в 1973 г.).

9

13.09.73

Глубокоуважаемый Сергей Иосифович!

Вернувшись из отпуска, застал дома Ваш подарок — Вашу статью и публикацию статьи покойного Финкеля. Большое спасибо! Еще не успел познакомиться с этими материалами: начало учебного года захлестывает потоком бумажных дел. Посылаю Вам 3 выпуск сборника «Проблема автора» (это все еще продолжение Борисоглебской деятельности). Насколько мне известно, Гаркави собирает в Калининграде Некрасовский сборник. Если у Вас есть какой-нибудь материал и Вы не прочь принять в этом мероприятии участие, известите меня и я напишу Гаркави. Еще раз благодарю Вас за внимание. С самыми добрыми пожеланиями, Ваш Б.О.

...*Вашу статью* — Гиндин С.И. Опыты анализа структуры текста с помощью семантических словарей: Статья 1 // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М. 1972. Вып. 16. С. 42—112. (Моск. пед ин-т иностр. языков. Труды). Эта статья включала в себя анализы двух стихотворений Некрасова, которым посвящались костромские тезисы, ставшие поводом к возникновению нашей переписки с Б.О.Корманом (см. письмо от 5 апр. 1971 г.). Но, в отличие от доклада, статья была адресована лингвистам и основной упор в ней делался на методику и аппарат анализа. Более близка к костромскому докладу другая моя статья, предназначенная читателям-литературоведам, о которой см. письмо от 25 дек. 1974 г.

...*публикацию статьи покойного Финкеля* — Финкель А.М. Опыт лингвистического анализа стихотворения А.Блока «Незнакомка» / Вступ. заметка, подгот. текста и публ. С.И.Гиндина // Сб. науч. трудов / Моск. пед. ин-т иностр. языков. 1973. Вып. 73. С. 314—326. Более полная публикация этой статьи позднее осуществлена мною в газете «Русский язык» (2000. № 41). В той же газете была опубликована не известная мне в 1973 г. часть работы А.М.Финкеля «Эвфоника “Незнакомки”» (2002. № 36). (Обе публикации доступны на сайте газеты: www.1september.ru/rus.)

Посылаю Вам 3 выпуск — книга: Проблема автора в художественной литературе / Отв. ред. Б.О.Корман. Воронеж, 1972. (Изв. Воронеж. пед. ин-та. Т. 125.) На титульном листе надпись:

Глубокоуважаемому Сергею Иосифовичу Гиндину
с самыми добрыми чувствами

13/IX-73
Ижевск Б.Корман

Гаркави собирает в Калининграде — см.: Некрасовский сборник / Отв. ред. А.М.Гаркави / Калинингр. ун-т. Калининград, 1975. Я ни в этом, ни в последующих выпусках «Некрасовского сборника» не участвовал.

10

25 декабря, Ижевск
[на штемпеле 1974 год]

Дорогой Сергей Иосифович!

К сожалению, мои обстоятельства в этом году складываются так, что я был лишен возможности по-настоящему работать. Поэтому я не смог своевременно поблагодарить Вас за Ярославский сборник с Вашей статьей, которую прочитал только теперь.

То, что Вы сделали, кажется мне очень нужным и перспективным. Собственно, это первая из известных мне работ, где предложена убедительная методика анализа композиции лирического стихотворения: а) опирающаяся на учет своеобразия дробнейших единиц текста и б) резко ограничивающая субъективное начало анализа. Плодотворность Вашего подхода вполне подтверждается характеристикой стихотворения «Смолкли честные, доблестно павшие».

Вы не только объяснили читательское восприятие, но и сделали само это восприятие богаче и острее. Так бывает только в настоящих работах.

Жаль, что итоговое описание («аннотация») оказалась гораздо беднее, чем то, что дает весь анализ.

Но это частность, не затрагивающая оценки предложенной Вами методики. Я познакомлю с Вашей работой моих товарищей по кафедре и студентов (которые очень интересуются теорией).

Поздравляю Вас с Новым годом и от души желаю Вам здоровья, счастья и удачи в работе. Ваш Б.Корман.

Ярославский сборник — Материалы научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н.А.Некрасова / Отв. ред. Г.Г.Мельниченко. Ярославль, 1973. (Сб. науч. трудов / Ярославский пед. ин-т. Вып. 111). Фактически книга вышла в свет в мае 1974 г.

...с Вашей статьей... — Гиндин С.И. Анализ структуры текста стихотворения Н.А.Некрасова «Смолкли честные, доблестно павшие...» с помощью семантического словаря // Там же. С. 124—144. Эта статья, законченная еще в феврале 1972 г., наиболее адекватно отражала мой доклад, прочитанный за год до того в Костроме (см. письмо от 5 апр. 1971 г.).

...итоговое описание («аннотация») оказалось гораздо беднее... — «аннотацию» стихотворения я сознательно строил чисто формально, беря сквозные по-

вторы семантических рубрик, выделенные в каждой из двух основных частей стихотворения, и соединяя их стоящей между этими частями связкой *но*: ‘уже смолкли честные’ но ‘сейчас злорадство’ (Там же. С. 144). По сложившейся в библиографии и информатике традиции аннотацией (индексом) и должно называться самое бедное представление содержания текста — о чем текст. Более богатое представление, фиксирующее не только о чем, но и что сказано в тексте, в этих дисциплинах принято называть рефератом (резюме).

ПРИЛОЖЕНИЕ

С.И.Гиндин — Б.О.Корману

11

Дорогой Борис Ошерович, простите, что до сих пор не поблагодарил Вас за «Проблему автора в худож. литературе». Виной тому, помимо обычной заверченности и необычных служебных неурядиц, желание получше разобраться в Вашей статье.

Как Вы, м. б., знаете из хроники Паперного в № 9 прошлогодних «Вопросов литературы», я делал в Тарту доклад о соотношении типов поэтического мышления Блока и Брюсова в связи с различным отражением в их стихах образа поэта, автора. Проблема эта занимает меня много лет, подспудно живет во мне, и, начав готовить ее методический аппарат, я естественно и неизбежно пришел к Вашим работам. Новый сборник пришел как раз тогда, когда я, наконец, раздобыл и начал штудировать Ваш учебник 1972 г. Признаться, в части лирики Ваши разграничения субъектов речи (в учебнике) удовлетворили меня меньше, чем в части эпоса, и мне даже показалось, что, «контрабандно» используя в анализах не определенный в теоретической части термин «пушкинский человек», Вы и сами подтвердили недостаточность (или, наоборот, избыточность?) введенной системы понятий.

С тем большей жадностью накинулся я на новую статью. Принимая развитый в ней основной подход и разделяя стремление к полной эксплицитности определений, я все же не могу согласиться с некоторыми из определений или выводимыми Вами из них следствиями. В частности, мне совсем не нравится разделение родов на наиболее адекватно выражающие действительность (эпос, драма) и «отношение к действительности» (лирика). Возможно, виной этому разделению не вполне удачное определение оценочной точки зрения: 1) неудачен и приводит к ложным следствиям сам термин «оценка», не соответствующий правой части определения, так не всякое отношение субъекта к

объекту (и, тем более, между субъектом и объектом) есть оценка; 2) вряд ли в применении к объекту в общем случае можно говорить о «взглядах». Нуждаются в шлифовке — правда, более технического характера — определения первичных и вторичных субъектов и точки зрения. В некоторых характеристиках мне не хватает мотивировок, напр., для меня совершенно не очевидна обязательность физической и временной точек зрения для субъекта сознания в повествовательном тексте. Впрочем, возможно, тут виной моя собственная необразованность.

Простите мне некоторую заостренность и занудную въедливость моего отклика, но они проистекают единственно из большого интереса к Вашей работе и крайне «потребительской» заинтересованности в ее результатах. Кроме того, меня волнуют вопросы логики и оснований научного знания, а Вы работаете именно в этой сейсмичной зоне.

С интересом жду Ваших дальнейших публикаций. Самому пока ответить нечем. Разве что должны прислать из Костромы сборник со 2-й частью моего «Брюсова о Некрасове», но боюсь, что у Вас, признанного некрасоведа, он уже есть и без меня.

Большое спасибо за книгу и за память.

С.И.Гиндин

24.4.76

не поблагодарил Вас за «Проблему автора в художественной литературе» — названный сборник был подписан к печати 26 декабря 1974 г. и вышел под выходными данными: Ижевск, 1974. Но на титульном листе подаренного мне экземпляра рядом с этой официальной датой приписка от руки: (Вышло в 1976 г.). На форзаце дарственная надпись:

Дорогому
Сергею Иосифовичу Гиндину —
с наилучшими пожеланиями
5/III-76 г. Ижевск

Б.Корман

...необычных служебных неурядиц — я работал в Лаборатории машинного перевода МГПИИЯ им. М.Тореза в должности старшего научного сотрудника, но на хоздоговорной основе. Зачисление таких сотрудников, независимо от длительности самого хоздоговора, каждый раз производилось только на один год. Это давало возможность администрации в начале календарного года избавляться от неугодных сотрудников, не выдвигая никаких содержательных обоснований. В 1976 г. ректор МГПИИЯ М.К.Бородулина до марта не зачисляла никого из хоздоговорного состава лаборатории, а затем задним числом подписала приказ об увольнении с 1 января нескольких сотрудников, среди которых оказался и я. Мне как руководителю хоздоговора пришлось вступить в борьбу с ректором, отнявшую немало времени.

...из хроники Паперного... — см. П<аперный> З. Блоковская конференция в Тарту // Вопросы литературы. 1975. № 9. С. 309. Этот мой доклад не был опубликован, но его идеи частично отражены в позднейшей статье: Гиндин С.И.

Программа поэтики нового века // Серебряный век в России: Избр. страницы. М.: Радикс, 1993. С. 98—100 (и особенно 102—103).

...*Ваш учебник 1972 г.* — книга: Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения: Для студентов-заочников III—IV курсов <...> пед. ин-тов / Моск. заоч. пед. ин-т. М.: Просвещение, 1972.

...*в части лирики... в части эпоса* — «классификации субъектов речи» эпического произведения Б.О.Корман посвятил в учебнике 1972 г. специальный раздел (с. 32—35). А разговор о субъектах речи в лирике разделен между разделами «Автор биографический и автор как художественный образ» (с. 9—19) и «Лирический герой» (с. 57—61).

...*используя в анализах*... — анализы конкретных стихотворений Пушкина собраны в разделе «Эмоциональный тон» (с. 67—77). Выражение «пушкинский человек» употреблено Б.О.Корманом, в частности, при обсуждении стихотворения «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») (с. 71).

...*на новую статью*... — Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск. 1974. С. 219—224.

...*не нравится разделение родов*... — см.: Там же. С. 219.

...*определение оценочной точки зрения*... — «прямо-оценочная точка зрения» определялась Б.О.Корманом (Там же. С. 220) как «открытое, лежащее на поверхности текста, отношение взглядов субъекта и объекта».

...*сборник со 2-ой частью моего «Брюсова о Некрасове»* — из-за большого объема мое исследование «Брюсов о Некрасове (К изучению путей кодификации литературных явлений)» пришлось разделить на две статьи: 1) «В борьбе за Некрасова (1898—1913)» — появилась в кн.: Н.А.Некрасов и русская литература. Кострома, 1974. (Костромск. пед. ин-т. [Труды] Вып. 38); 2) «<Попытка раскрытия> 1919—1924» и общее «Заключение» — опубликованы в кн.: Н.А.Некрасов и русская литература: 2-й Межвуз. сб. Ярославль, 1975. (Костромск. пед. ин-т. [Труды]. Вып. 40).

P. S. По свидетельству Н.А.Ремизовой, ученицы, коллеги и друга Б.О.Кормана, он не мог не ответить на такое письмо, именно таких писем он ждал, а перепиской с С.И.Гиндиным дорожил, видя в нем духовно близкого человека (*Ред.-сост.*).

Подготовка текстов к публикации, включая два письма С.И.Гиндина к Б.О.Корману, находящиеся в Ижевске (см. № 2, 5),

Д.И.Черашняя

Примечания к Предисловию и письмам

С.И.Гиндин

Т.В.Иванова

ВСПОМИНАЯ Б.О.КОРМАНА

В руках маленькая книжечка в мягкой обложке — это «Жалобная книга» Антона Чехова (Ижевск, 1976. Художник М.А.Григорьев. Цена — 3 копейки). Столько лет прошло... но всегда испытываю прямо противоположное сочетание чувств: она и радует, и тревожит, и откликается щемящей болью — не состоялось, не сбылось.

Не состоялась личная встреча, личное знакомство с Ученым, который создал в отечественном литературоведении научную школу, сформировал плеяду верных учеников, продолжающих в науке идти по дороге, им открытой, Человеком и Ученым, влюбленным в науку, подвижником, для которого филология была магией творчества.

В конце 1970-х годов заведующий кафедрой литературы Петрозаводского государственного университета, профессор Моисей Михайлович Гин позвонил нам домой и спросил — попросил, не соглашусь ли я быть оппонентом кандидатской диссертации по теме «Автор в лирике А.К.Толстого». (В 1975 году я защитила диссертацию «Фольклор в творчестве А.К.Толстого», работала на кафедре литературы в Карельском государственном педагогическом институте.) Естественно, прозвучавшее имя Бориса Осиповича Кормана было мне знакомо: в работе со студентами использовала монографию Б.О.Кормана «Лирика Н.А.Некрасова», которая и сейчас верно служит в разговоре о русском поэте. Конечно, я с радостью согласилась, но только в июне 1982 года в стенах Тартуского университета состоялась защита кандидатской диссертации Д.И.Черашней, посвященная лирике А.К.Толстого.

Осенью из Ижевска пришло письмо. «Уважаемый товарищ!» — так звучало начало официального приглашения от кафедры русской и советской литературы Удмуртского государственного университета им. 50-летия СССР, извещавшее, что мой доклад «Фольклор как средство авторской оценки (на материале романа “Князь Серебряный”)» включен в Программу научной конференции «Проблема автора в художественной литературе», которая состоится в конце января 1983 года. Научная конференция посвящается 60-летию образования СССР. (Члены оргкомитета заботливо советовали-просили сообщить вид транспорта,

рекомендовали выслать три рубля на бронирование места в гостинице.)

Мой муж, специалист по творчеству А.М.Горького, уже успел на полях программы сделать семейно-шутливую приписку: «Лучший доклад на конференции. Отмечен путевкой по странам Европы». Был собран чемоданчик, я стояла в прихожей, готовая в далекий путь, и вдруг... резкий звонок: телеграмма извещала, что конференция отменяется...

Маленькая чеховская книжечка с пожеланиями мне хорошего настроения от автора послесловия как будто хранит тепло рук, которые бережно вложили ее в послание из Ижевска (города, мало мне в ту пору знакомого), рук, которые мне так и не удалось с признательностью и благодарностью пожать. Потому что дальше в стенах Удмуртского университета случилась история, к несчастью, обычная и трагическая для времени, теперь уже отдаленного, но... это уже другая страница: прекрасного Человека не стало.

Автор послесловия к «Жалобной книге» Борис Осипович Корман как будто вместе с А.П.Чеховым смеется не только над рожицей, нарисованной на первой ее странице, но и над всеми, кто делал записи в книге, и над самой идеей жалобной книги — смеется легко, изящно, и в самой иронии его есть безграничное превосходство и внутренняя свобода.

А.Цонева

УЧИТЕЛЬ

При недавнем переезде пропали письма Б.О.Кормана, которые я получала от него в течение 4—5 лет. Я очень расстроилась, узнав об этом. Теперь переосмысливаю стресс от потери и убеждаюсь, что наперекор всему память о нем есть и будет — всегда.

У нас в Болгарии часто говорят: это было предопределено — судьба.Так говорят о случившемся — плохом или хорошем. Мне выпала счастливая судьба знать Бориса Осиповича, быть его ученицей и последовательницей.

Был один счастливый случай: готовясь поступать в заочную аспирантуру, я нашла книгу В.Виноградова «О художественной речи» в нашем болгарском магазине «Русская книга» (тогда, в 70—80-е годы, литературы на русском языке у нас было много и разнообразной). Книга В.Виноградова заинтересовала меня изысканиями по проблеме автора. Среди ссылок меня привлекло имя Б.О.Кормана и название его книги Воронежского издательства. Желание ознакомиться с ней было осознанно сильное, и я решилась на попытку написать «дедушке в деревню», т. е. в редакцию издательства. К счастью, мое письмо было переслано в Ижевск, ответ был — и так началась наша профессиональная переписка

Я работала тогда и все последующие 40 лет в Экономическом университете города Варна. С юных лет увлекалась литературой, но пришлось преподавать русский язык будущим экономистам (к сожалению, в Варне не было и нет филологического факультета). Я же, не предполагая, как это будет нелегко для болгарского диссертанта из «глубинки», выбрала («по зову сердца») творчество А.Грина (не исследованного до тех пор у нас) и теорию автора (тоже непопулярную тогда в Болгарии). Мой научный руководитель из Софийского университета предупреждал меня, что будет трудно разрабатывать намеченную мной тему «Субъектная организация рассказов А.Грина». Я, однако, не отказалась от нее и начала разрабатывать диссертацию, рассчитывая на международный книгообмен (тогда не было Интернета) и на возможные полуторамесячные заезды в Москву на стажировку. Тогда же началась и моя активная переписка с Б.О.Корманом. Удивительно было, с какой

щедростью и тактом он отзывался о моих первых публикациях, какой интересный и точный исследовательский инструментарий предлагал и как последовательно и уверенно вовлекал меня в Теорию, до тех пор не затронутую в болгарской русистике. В каждом письме горизонты этой Теории раздвигались и обогащали меня. На кафедре Русской литературы в Софийском университете к моей работе относились доброжелательно, но советов и полезных коррекций по понятным причинам не было.Что же, так я привыкала работать в одиночку, через письменное общение и через книги. И тогда, и теперь я отдаю себе отчет, что в огромной степени своей благополучной диссертацией я обязана Б.О.Корману, который был и останется навсегда моим Учителем, образцом настоящего ученого и мудрого, душевно щедрого человека.

Из далекой Болгарии после стольких лет — мой глубокий поклон дорогому Учителю в День светлой памяти о нем!

5 марта 2008 года

1

А.Цонева — Б.О.Корману

Уважаемый Борис Ошерович!

Я очень долго откладывала свое письмо к Вам, не желая тратить Ваше время по пустякам. Наконец-то (через международный межбиблиотечный обмен) я могла прочитать Вашу статью о чужом сознании в лирике[1]. Мое представление о проблеме образа автора становится более ясным. Насколько я поняла, в этой статье Вы употребляете новое понятие — «субъект сознания», что делает более четким определение формально-субъектной и содержательно-субъектной организации. Думаю, что Ваша статья будет мне очень полезна в моей работе.

Недавно я снова перечитывала все Ваши и другие работы по проблеме образа автора. Это было нужно еще о потому, что на кафедре обсуждали небольшую часть моей диссертации и почти явно (хотя и намеками) предложили мне отказаться от подобной темы (примерно: «Мы приветствуем вашу смелость взяться за такую трудную тему, за которую мы не взялись бы...» — и т. д.). Конечно, в этом было и неявное признание, что в этой теме большинство членов кафедры не ориентировано.

А два дня тому назад мой научный руководитель сказал мне, что, к сожалению, он мало работал над такими проблемами, и попросил дать

ему те книги, которые Вы мне прислали, и другие. Как бы то ни было, кафедра настроена доброжелательно ко мне, ее члены, как сведущие вообще люди, могут обнаружить нечеткости и неясные места в моей работе, но дать советы и указания по теме, наверное, не в состоянии и поэтому с тревогой думают о моей работе.

Тогда (на заседании кафедры месяц тому назад) я отказалась менять тему. Вернулась домой, конечно, расстроенной, хотела тогда же написать Вам, узнать Ваше мнение, менять тему или нет (хотя я знаю из Ваших писем, что Вы приветствуете такую тему), перечитывала снова Ваши два письма и решила всё еще раз из прочитанного до сих пор пересмотреть.

Что тема трудная, я хорошо чувствую и лучше кого бы то ни было это знаю. И все-таки я попробую, все усилия приложу, чтобы написать хорошую работу. У меня была консультант по Грину — Ирина Меликовна Сукиасова из Тбилиси. Она была знакома моему научному руководителю. Она была за эту тему. В канун Нового года случилось несчастье, о котором я недавно узнала, — И.Сукиасова скончалась. Это меня очень расстроило — я потеряла очень внимательного, чуткого друга (хотя мы знали друг друга только по письмам). Мы так и не успели увидеться — она собиралась на конгресс МАПРЯЛа[2] в Варну осенью, но у нее возникли какие-то служебные препятствия, а мое приглашение уже не смогло подоспеть. Я не смогла тоже ей написать, что уже сделано по диссертации. Может, поэтому мой научный руководитель и др., рассчитывая на ее мнение, теперь как-то в недоумении. А я думаю, что эту тему надо кончить и потому, что память об И.Сукиасовой обязывает к этому.

Два дня тому назад я была в Софии у моего научного руководителя. Я ему рассказала о Вас, о Ваших письмах. И мне показалось, что немного убедила его не менять тему. Даже он мне дал задание написать статью «Проблема образа автора в некоторых научных исследованиях» — для научного журнала «Език и литература». Сейчас я думаю, на каких авторах остановиться. Намечаю Гуковского, Виноградова, Ваши работы, сборник Воронежского института «Проблема автора» и последнюю книгу, которую недавно читала, — В.В.Одинцов «О языке художественной прозы (повествование и диалог)» АН СССР, научно-популярная серия, изд. «Наука», М., 1973, и С.Антонов «От первого лица».

Я очень хотела бы знать Ваше мнение о таком отборе материала. Может быть, возможно будет ограничиться только Вашими работами и Воронежским сборником[3] (3-мя выпусками)? Думаю, что подобная статья сыграет свою роль у нас, так как мало пока у нас занимаются такими проблемами.

У меня переписка с гринистом[4] из Вашингтона — Барии Шер. Он пишет, что у них эта проблема тоже очень актуальна, хотя там не говорят об образе автора, а о точке зрения и соотношениях рассказчика, автора и персонажа. Обещал послать мне книгу на эту тему (на английском языке) Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction. Может быть, Вы знакомы с этой книгой?

Дорогой Борис Осипович, я отниму у Вас, наверное, слишком много времени этим своим длинным письмом и своими проблемами. Я боюсь быть навязчивой и в то же время надеюсь на Вашу поддержку (а может быть, и на встречу — если это возможно — до июня я должна поехать в Москву — читать в библиотеках и архивных фондах).

Желаю Вам всего наилучшего — здоровья, успехов, радостной весны!

С большим уважением

Анастасия

3.IV.1974
Варна

2
Б.О.Корман — А.Цоневой

Ижевск
17 апреля 1974 года

Дорогая Анастасия! Получил Ваше письмо и отправил Вам бандероль, в которую входят: 1) сборник «Проблема автора в художественной литературе», вып. 4[1]; 2) сборник «Жанр и композиция художественного произведения»[2]; 3) журнал «Подъем» со статьей В.Свительского о трех сборниках «Проблема автора»[3]; 4) три автореферата диссертаций, в которых так или иначе затрагивается проблема автора. (Рефераты, пожалуйста, возвратите по прочтении, у меня нет других экземпляров.)

Я уже писал Вам, что считаю предпринятую Вами работу (изучение творчества Грина в свете проблемы автора) нужной и перспективной. Если у Вас есть какой-нибудь законченный (относительно) раздел или глава, — пришлите, я постараюсь его проанализировать. Возможно, это окажет Вам помощь в дальнейшей работе.

В случае если потребуется официальный отзыв на Вашу работу в законченном виде (мой личный или кафедральный), я и мои коллеги по кафедре с удовольствием это сделаем.

В конце мая — начале июня я, возможно, буду в Москве. Если Вы там окажетесь в это время, позвоните по номеру 130-98-53 (это до-

машний телефон моего редактора Валентины Эммануиловны Лебедевой[4]). Если же меня в Москве не будет, можно позвонить мне в Ижевск (96-2-58).

Идею написать обзор для журнала я могу только приветствовать. Его предпочтительней назвать не «Проблема образа автора в...», а «Проблема автора в...». О соотношении понятий автор и образ автора правильно говорит А.П.Казаркин в посланном Вам автореферате[5].

Что касается понятия точка зрения, то я им пользуюсь, но в совершенно определенном смысле, стремясь превратить его в термин и освободить от налета метафоричности, нежелательность которого в науке очевидна. О том, какое содержание я вкладываю в понятие точки зрения и как оно соотносится с другими понятиями в моей системе, можно судить по рецензии на книгу Б.Успенского «Поэтика композиции»[6] в посланном Вам сборнике о жанре и композиции.

Книжка Одинцова является научно-популярной не только по серии, в которой она вышла, но и по содержанию: автор пользуется теоретическим аппаратом, разработанным В.В.Виноградовым и другими исследователями. Работа Антонова интересна множеством наблюдений; собственно теоретических задач писатель перед собой не ставил.

От души желаю Вам всего самого лучшего. От души поздравляю Вас с наступающим майским праздником.

Б.Корман

3

А.Цонева — Б.О.Корману

Дорогой Борис Ошерович,

Пишу Вам это полночное письмо уже в Варне. В июле-августе я получила в Софии Ваш ответ, книга же до конца августа не дошла до меня и, наверное, затеряется (хотя я предупредила на почте, что уезжаю) — тот дом сносят, последние дни мы перебирались на новую (временную) квартиру, пока построят новый дом на старом месте. Было много хлопот и не было времени и до сих пор подумать о расставании с родным домом. Может, я уже научила себя «крепить» сердце — хорошо, если бы было так... Но изменить природную заданность очень трудно.

В Софии я не могла заниматься чтением и «писанием» — были у меня другие обязанности. Единственное, что сочинила, это просьбы в выс-

шие инстанции насчет несправедливого решения квартирного вопроса (в будущем новом доме) моих сестер. Результаты пока неизвестны, надежд мало, и все-таки хочется верить.

Вы вдохнули мне уверенность своей уверенностью, что справлюсь с новой работой о Грине и Паустовском. Это морально обязывает меня сделать работу до конца. В начале сентября, однако, я занималась переводом двух рассказов Новикова-Прибоя и накоплением материала для учебника. С завтрашнего дня собираюсь все остальное отбросить в сторону на время и взяться за дело.

Я тоже очень ценю искренние человеческие взаимоотношения и думаю, что судьба довольно благосклонна ко мне, раз подарила мне такое богатство. Оно дороже оттого, что хотя и не в ежедневии, рядом — в быту — но все-таки есть. Только простите меня, что так редко пишу. У меня все еще очень перегруженная полоса. Завтра малышка пойдет в садик, может, будет больше времени (личного), лишь бы она не болела.

Как Вы провели лето — могли ли хорошо отдохнуть? До Софии (в первой половине июля) мы были в горах на юге страны — 14 дней — было очень хорошо. Морю посвятили лишь несколько дней в начале сентября — сейчас здесь хорошая погода — «бабье лето» — в праздники 9—10 сентября мы ходили на море — здесь еще много отдыхающих.

Хотя и с огромным опозданием я от души поздравляю Вас с юбилеем. Желаю здоровья и светлой радости в кругу близких людей. Так хочется пожать Вам руку и сказать только слово «Спасибо!». Я боюсь загадывать, но *хочется встретиться в будущем году — в сентябре* намечается моя поездка на месяц в Москву. Мои сердечные приветы Эмилии Михайловне[1], Тамаре[2] и Ане[3].

Анастасия

12.IX.1982 год
Варна

ПРИМЕЧАНИЯ

В публикуемом выше Слове об Учителе А.Цонева рассказала о том, как произошло их знакомство. Ее письма в домашнем архиве Б.О.Кормана отражают не только профессиональный, но и дружеский характер общения на протяжении десятилетия. При содействии А.Цоневой осуществится публикация статьи Б.О.Кормана «Проблема автора в прозе Ф.М.Достоевского» в пражском научном журнале «Slavia» (1980, R. XLIX, № 4). Не рассчитывая на разрешение соответствующей инстанции, Б.О.Корман отправлял эту статью за рубеж, вкладывая по 2—3 страницы в письма к А.Цоневой в Болгарию, и затем она отослала статью в Чехословакию.

1

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

[2] МАПРЯЛ — Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы.

[3] *Воронежский сборник* — имеются в виду три выпуска, подготовленные Б.О.Корманом как ответственным редактором: Проблема автора в художественной литературе (1967, 1969, 1972).

[4] *гринист* — так А.Цонева назвала специалиста по творчеству А.С.Грина.

2

[1] Речь идет об очередном воронежском выпуске (1974). В том же году под тем же названием выйдет первый из ижевских сборников, подготовленных Б.О.Корманом уже в Удмуртском университете.

[2] Жанр и композиция художественного произведения: Межвуз. сб. / Калининград. гос. ун-т. Калининград, 1974.

[3] Свительский В. Теория для практики // Подъем. 1973. № 6. С. 164—166.

[4] В.Э.Лебедева — редактор книги Б.О.Кормана «Изучение текста художественного произведения» (М.: Просвещение, 1972).

[5] Автореферат канд. дисс. А.П.Казаркина «Поэтика современного лирического рассказа (проблема автора)» (Томск, 1974).

[6] Корман Б.О. Размышления над «Поэтикой композиции» // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1974. С. 20—22.

3

Хочется встретиться в будущем году — в сентябре — встреча не состоится: Борису Осиповичу Корману оставалось полгода жизни.

[1] Эмилия Михайловна Дынина, жена Б.О. Кормана. Ей посвящена книга «Лирика и реализм», подготовленная им к печати при жизни, но вышедшая посмертно (Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986). Ныне проживает в Сан-Франциско.

[2] Тамара Лукияновна Власенко (1941—2004), студентка и затем аспирантка Б.О.Кормана. Защитила канд. диссертацию («Становление романтического метода и эволюция авторского сознания в лирике В.А.Жуковского») уже после его кончины, в 1987 году, — в Уральском госуниверситете, получив поддержку таких ученых, как Л.Я.Гинзбург, И.М.Семенко, М.М.Гиршман, Н.Д.Тамарченко. В 1995 г. в числе победителей издательского гранта Международного фонда «Культурная инициатива» выпустила в Москве учебное пособие «Литература как форма авторского сознания» (2-е изд., доп. Ижевск: Изд-во УдГУ, 2000).

[3] Анна Сергеевна Зуева-Измайлова, специалист по удмуртской литературе. При изучении субъектной организации эпических произведений консультировалась у Б.О.Кормана.

Публикация и примечания Д.И.Черашней
по материалам домашнего архива Б.О.Кормана
(Ижевск)

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 7

Статьи и материалы Межвузовской научной конференции

Редактор-составитель
Д.И.Черашняя

Компьютерное обеспечение
Я.И.Корман

Техническое редактирование, дизайн, верстка **И.Г.Абуговой**

Подписано в печать 24.03.2008
Формат 60 x 84 $^{1}/_{16}$. Печать офсетная. Гарнитура Pragmatica.
Уч.-изд. л. 26,21. Усл. п. л. 24,12. Заказ № 544.
Тираж 150 экз.
Редакционно-издательский отдел УдГУ.
Типография Удмуртского государственного университета.
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.

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*)

Т.В.Зверева

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВА И ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Ижевск, 2007. 328 с.
(*в мягком переплете*)

И.В.Фазиулина

СОН И СНОВИДЕНИЕ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО: ПОЭТИКА И ОНТОЛОГИЯ

Учебно-методическое пособие

Ижевск, 2007. 96 с.
(*в мягком 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.